<http://dx.doi.org/10.18778/7525-686-4>

ARTYSTA JAKO OBY

ARTYSTA JAKO OBCEJ

SOCJOLOGICZNE STUDIUM
ARTYSTÓW POLSKICH
NA EMIGRACJI

Tomasz Ferenc

WYDAWNICTWO
UNIWERSYTETU
ŁÓDZKIEGO
ŁÓDŹ 2012

Recenzent
Ewa Nowicka

Redaktor Wydawnictwa UŁ
Iwona Gos

Korekta
Katarzyna Gorzkowska, Dorota Stępień

Skład i łamanie
Artur Nowakowski

Projekt okładki
Agnieszka Trzeciak

© Copyright by Uniwersytet Łódzki – Wydawnictwo Uniwersytetu
Łódzkiego 2012

© Copyright by Wydawnictwo Biblioteki Państwowej Wyższej Szkoły
Filmowej, Telewizyjnej i Teatralnej w Łodzi 2012

ISBN 978-83-7525-686-4

ISBN 978-83-8787-05-22

Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego
90-131 Łódź, ul. Lindleya 8
Wydanie I. Nakład 250 egz. Ark. druk. 24,25
Zam. 4980/2012. Cena zł 44,- + VAT
Druk: ESUS Tomasz Przybylak
62-064 Plewiska, ul. Południowa 54

Spis treści

Wstęp.....	7
Rozdział I. Migracja – przegląd problematyki, dyskusji, teorii i koncepcji badawczych.....	15
1. Kwestie terminologii i definicji.....	16
2. Przyczyny i typy migracji.....	17
3. Migracja a polityka państw – zamykać czy otwierać granice.....	20
4. Migracje w perspektywie badań socjologicznych i psychologicznych.....	27
5. Asymilacja – teoria i ideologia.....	34
6. Problemy w badaniach nad procesami migracyjnymi.....	38
Rozdział II. Uwagi metodologiczne, organizacja i przebieg badania.....	43
Rozdział III. Procesy asymilacyjne i strategie artystyczne polskich twórców w Paryżu.....	51
1. Przyczyny wyjazdów z Polski.....	56
2. Legalizowanie pobytu – pierwsze doświadczenia imigracyjne.....	68
3. Relacje z Polonią, Polską i Polakami.....	73
4. Asymilacja, język, nowe doświadczenia kulturowe.....	82
5. Kosmopolityczne elity artystyczne.....	90
6. Trzy warianty budowania ścieżki kariery artysty fotografa.....	94
7. Kwestia języka i kariery artystów literatów.....	99
8. Społeczny i mitologiczny świat artysty imigranta.....	103
9. Biograficzny modelator/ważny inny.....	112
10. Bilans życiowej opowieści artysty: sukcesy i porażki.....	114
11. Podsumowanie: społeczny świat polskiego artysty migranta w Paryżu.....	119
Rozdział IV. Trzy pokolenia polskich artystów w Londynie.....	133
1. Pierwsza fala emigracji/formowanie się polskiej diaspory.....	135
2. Druga fala – uciekając z PRL.....	145
2.1. Impulsy skłaniające do emigracji z PRL.....	146
2.2. Adaptacja – pierwsze lata spędzone za granicą.....	148
2.3. Rozwój kariery artystycznej i zawodowej.....	151
2.4. Podsumowanie opowieści biograficznych artystów „drugiej fali”.....	155
3. Trzecia fala – nowa artystyczna migracja transnarodowa.....	157
3.1. Wyjazdy z Polski przed akcesem do UE.....	159
3.2. Adaptacja i budowanie kariery wśród artystów przedunijnych.....	165

3.3. Środowiska polonijne w opinii artystów drugiej i trzeciej fali.....	173
3.4. Podsumowania narracji przedunijnych emigrantów trzeciej fali.....	177
4. Migracje artystów polskich wewnątrz UE.....	179
4.1. Przyczyny migracji wewnątrzunijnych.....	180
4.2. Spotykając odmienność, pozostając Innym.....	185
5. Podsumowanie – liminalność doświadczenia migracyjnego.....	189
Rozdział V. Polscy artyści w Nowym Jorku – na szczytach sławy i rozpacz.	203
1. Opowieści biograficzne artystów „sukcesu” – okoliczności wyjazdów z Polski do USA.....	208
1.1. Doświadczając Ameryki/pierwszy okres pobytu.....	218
1.2. Interwencje ważnych innych.....	223
1.3. Kariera zawodowo-artystyczna w opowieściach artystów „sukcesu”.....	227
1.4. Kody „amerykańskich” opowieści artystów „sukcesu”.....	235
1.5. Opowieści artystów „zawieszanej kariery”.....	239
2. Opowieści migrantów „wędrowców”.....	255
3. Opowieści trajektoryjne – biograficzne doświadczanie cierpienia.....	265
3.1. Wyjazd z kraju i próby powrotu.....	265
3.2. Życie „człowieka marginesu” i krytyczne spojrzenie Obcego.....	267
3.3. Podsumowanie narracji o charakterze trajektoryjnym.....	272
4. Komercja, kreacja, krytyka, czyli dyskurs artystów o sztuce.....	277
5. Nowy Jork jako stan umysłu.....	282
6. Polska, Polonia i polscy artyści w opiniach artystów migrantów z Nowego Jorku.....	291
7. Podsumowanie: migracja – między obcością, trzecią wartością a wielotożsamością.....	306
Rozdział VI. Polska migracja artystyczna w Berlinie	313
1. Opowieści artystów emigrujących z przyczyn politycznych.....	318
1.1. Adaptacja do życia w Niemczech, pierwsze lata na emigracji.....	322
1.2. Kariery zawodowo-artystyczne artystów polskich w Berlinie.....	325
2. Narracja artysty „rozszczepionej” osobowości.....	328
3. Opowieść emigrantki „marcowej” i odkrywanie żydowskiego pochodzenia.....	334
4. Emigracje inicjowane przez rodziców – narracje „wyjętych”.....	340
5. Emigracje do Niemiec po transformacji ustrojowej w Polsce.....	345
6. Relacje z Polakami, relacje z Niemcami.....	351
7. Podsumowanie: Berlin – miasto zmuszające do działania.....	354
Zakończenie	359
Bibliografia	375
The artist as Alien – A sociological study of Polish émigré artists (Summary)	383
Od Redakcji	387

Wstęp

Przypominam sobie te dawne czasy, gdy tak wielu wyruszało w drogę, wymawiając nazwy dalekich miast, które brzmiały jak zaklęcia – Paryż, Londyn, Berlin, Nowy Jork, Sydney... [Stasiuk 2004: 7].

– Normalny Polak przynajmniej raz w życiu myśli o emigracji.– Normalny Polak, proszę pana, myśli o emigracji przynajmniej raz w tygodniu. Moim zdaniem jak najczęstsze myślenie o emigracji jest kryterium i normalności, i polskości [Pilch 2008: 120].

Trudno jest myśleć o historii Polski bez uwzględnienia procesów emigracyjnych. Wychodźstwo stanowi jedną z symptomatycznych cech dziejów naszego kraju. Polska migracja w swojej masowości jest zjawiskiem dostrzegalnym w skali globalnej. „W ruchach migracyjnych szczególnie zaznacza się obecność Polaków. Plasują się oni na czwartym miejscu po Chińczykach, Niemcach i Włochach pod względem wielkości jako społeczność narodowościowa zamieszkująca poza granicami kraju. Szacuje się, że na świecie zamieszkuje ok. 25 mln ludzi mających polski rodowód” [Chodubski 2003: 55]. Losy poszczególnych emigrantów, doświadczenia grup i całych pokoleniowych formacji tworzą skomplikowaną mozaikę, na której ujawnia się ogromna różnorodność wzorów. Dlaczego właśnie Polacy tak często i licznie opuszczają swoją ojczyznę? Powody tych wyjazdów są bardzo różne, choć, co należy podkreślić, dominują zazwyczaj czynniki ekonomiczne. Ucieczka od ubóstwa, poszukiwanie lepszych warunków do życia, a wcześniej także represje polityczne stanowiły główne powody skłaniające kolejne pokolenia Polaków do emigracji. Często przyczyny te wzajemnie się wzmacniały. Obok nich wskazać można szereg innych motywacji i okoliczności sprzyjających podjęciu takiej decyzji. Przymusowy wyjazd z kraju, ucieczka lub deportacja z jednej strony, ale i wyjazdy dobrowolne z drugiej, stały się także udziałem ogromnej grupy polskich twórców. Skala tego

zjawiska zasadniczo wpłynęła na kształt polskiej kultury. Dla wielu pokoleń twórców było to jedno z kluczowych biograficznych doświadczeń, istotne nie tylko dla wyjeżdżających, ale także dla ich rodzin i bliskich. Nie dziwi więc, że znaczna część najwybitniejszych polskich dzieł sztuki powstała poza granicami naszego kraju. Biorąc pod uwagę współczesną historię Polski, należy podkreślić znaczącą skalę emigracji artystycznej. Polscy twórcy emigranci reprezentowali i nadal reprezentują wszystkie dziedziny sztuki, i w każdej z nich znajdziemy wybitne nazwiska. Grono współczesnych pisarzy i poetów emigracyjnych liczy kilkadziesiąt osób. Wśród nich bez wątpienia należy wskazać Czesława Miłosza, Witolda Gombrowicza, Leopolda Tyrmanda, Marka Hłaskę, Jerzego Kosińskiego, Henryka Grynberga. Są i tacy, którzy do pozostania za granicami zostali zmuszeni z powodu sytuacji politycznej panującej w kraju, na przykład: Aleksander Wat, Sławomir Mrożek, Janusz Głowacki, którego stan wojenny zastał w Londynie. Są także emigranci czasowi, którzy po II wojnie światowej wrócili do kraju: Julian Tuwim, Antoni Słonimski, oraz tacy, którzy zdecydowali się nie wracać pomimo końca wojny lub opuścili kraj zaraz po wojnie, na przykład: Jan Lechoń, Kazimierz Wierzyński, Gustaw Herling-Grudziński, Marian Pankowski. Pod koniec lat 70. na wyjazd zdecydowali się: Włodzimierz Odojewski, Rafał Wojaczek, Adam Zagajewski, Stanisław Barańczak. Emigrację końca lat 90. reprezentuje między innymi Manuela Gretkowska, która ma za sobą dwa, rozdzielone reemigracją, okresy życia za granicą, pierwszy we Francji, drugi w Szwecji. Obok pisarzy polska emigracja artystyczna posiada liczną reprezentację w sztukach plastycznych oraz filmowych. W tych ostatnich największą sławą cieszy się Roman Polański, ale ważną postacią jest także Jerzy Skolimowski czy tworzący przez długie lata we Francji Andrzej Żuławski. Nie można zapomnieć także o twórcy filmowej adaptacji *Krzyżaków* Aleksandrze Fordzie, który w roku 1968 stał się ofiarą antysemitów. Laureatem filmowego Oscara jest inny wybitny artysta emigrant Zbigniew Rybczyński. W świecie filmu od dłuższego czasu wielkim respektem cieszą się polscy operatorzy filmowi tworzący za granicą, tacy jak Janusz Kamiński czy Sławomir Idziak. Z kolei najbardziej znanym polskim malarzem, żyjącym poza krajem, jest bez wątpienia Roman Opalka. Należy też wskazać na liczną grupę wybitnych fotografów, wśród nich znajdują się: Eustachy Kossakowski, Krzysztof Pruszkowski, Mariusz Hermanowicz, Bogdan Konopka, Ryszard Horowitz, Tomek Sikora.

Zjawisko emigracji artystów z naszego kraju wydaje się zatem ważne, lecz do tej pory nieanalizowane w perspektywie socjologicznej. W swojej pracy chciałbym zaproponować pewien sposób badania tego fenomenu, będzie to biograficznie zorientowana socjologia sztuki. Wykorzystanie metody biograficznej wydaje się w tym przypadku najlepszym sposobem na zgroma-

dzenie danych mogących służyć próbie poznania społecznych światów artysty, zaś teorie wypracowane przez socjologię sztuki pozwolą na interpretację mechanizmów funkcjonowania różnych systemów artystycznych. Będzie to też znakomita okazja do sprawdzenia przydatności instytucjonalnych koncepcji sztuki, w ich rozmaitych wariantach, w zestawieniu z tkanką opowieści biograficznej. Głównym celem podjętych badań stało się zatem możliwie dokładne poznanie tego, jak funkcjonują społeczne światy artysty. Pytanie o to, jak układają się losy współczesnych polskich twórców, którzy z różnych powodów rozpoczęli życie poza własnym krajem, stało się punktem wyjścia całego projektu badawczego. Jest to pytanie o wysokim stopniu ogólności, co wynika z założenia, że dopiero zgromadzony materiał pozwoli na wyodrębnienie poszczególnych istotnych biograficznie dla artystów obszarów.

W gronie artystów emigrantów, którzy wzięli udział w badaniu, znalazło się wielu najwybitniejszych przedstawicieli sztuki polskiej. Jednak zjawisko emigracji artystycznej dotyczy także twórców, którzy pozostają na obrzeżach świata sztuki. W tym przedsięwzięciu badawczym nie poszukiwano jedynie tych, którzy odnieśli sukces, zaistnieli poza granicami Polski lub zbudowali znaczącą pozycję artystyczną w kraju. Poszukiwano także osób, które zajmują się sztuką, choć nie zawsze stanowi ona ich główne zajęcie. Nie zmienia to faktu, że wciąż pozostają oni artystami. Z tego powodu konieczne będzie zdefiniowanie tego, kim są artyści i wyjaśnienie, dlaczego właśnie oni stali się bohaterami tej książki. Z ogromnej rzeszy emigrantów, reprezentujących różne grupy zawodowe i światy społeczne, postanowiłem zająć się artystami, którzy pomimo tego, że często i licznie opuszczali kraj rodzinny, stanowią przecież jedynie część polskiej diaspory. Przyczyn skupienia badawczej uwagi na tej grupie społeczno-zawodowej jest co najmniej kilka. Po pierwsze, możliwość spotkania ponad 60 twórców, przeprowadzenia z nimi wywiadów, poznania ich „naturalnego” otoczenia, które wybrali do życia, stanowiło okazję do praktycznego, terenowego zajmowania się socjologią sztuki, empirycznego zweryfikowania teorii i przypuszczeń. Po drugie, artyści opuszczający swój kraj muszą sprostać wszystkim trudnościom towarzyszącym emigracji, które stają się udziałem każdego człowieka znajdującego się w podobnej sytuacji. Ich los jest, do pewnego stopnia, losem wspólnym dla wszystkich, którzy osiedlają się w nowym miejscu. Jednak pojawia się tu podstawowa dominanta, która kształtuje biografię artysty – imperatyw tworzenia. Przyjmuję, że właśnie ta potrzeba (nawet konieczność) czyni artystę człowiekiem specyficznym, w jakiś sposób „innym”. Oczywiście bez dodatkowego wyjaśnienia założenie takie musi wydać się naiwne i konieczne staje się doprecyzowanie wskaźników określających to, kim jest artysta. Wielu ludzi odczuwa potrzebę tworzenia, co wcale nie musi czynić ich artystami. Na trudności w precyzyjnym zdefiniowaniu, kim jest twórca,

zwrócił uwagę Andrzej Osęka [1975]. „Trudno określić, kogo się ma na myśli, mówiąc: artysta. Czy chodzi o malarza, poetę, kompozytora? Czy jest artystą aktor? Śpiewak estradowy? Ten, co projektuje etykiety? Czy aby nazwać kogoś artystą, trzeba zgodnej opinii ogółu, czy może wystarczy jego wewnętrzne przekonanie? Czy interesuje nas tu jedynie twórca wielki, o którym prędzej czy później powiedzą, że jest geniuszem, wyrasta ponad swą epokę, czy również autor obrazów, wierszy – niezdolnych do tego, by wyjść poza krąg rzeczy już widzianych, już powiedzianych?” [ib.: 12]. Autor przytoczonego tekstu postawił wiele pytań, na które musiano odpowiedzieć, przystępując do badania. Trudność w udzieleniu odpowiedzi na to, kim jest artysta, Nathalie Heinich [2007: 76] tłumaczy polisemicznością omawianego terminu i wynikającą z tego niemożnością stworzenia jednej, adekwatnej definicji. Marian Golka świadomy tych kłopotów, odwołując się do rozważań wielu autorów, w tym tak wpływowych, jak Pierre Bourdieu, Florian Znaniecki czy cytowany już Andrzej Osęka [2008], proponuje następujące rozwiązanie: „artystą jest człowiek zajmujący się działalnością twórczą o indywidualnym charakterze, znamionującą biegłość, a przy tym wskazującą zaangażowanie talentu, wyobraźni i innych cech osobowości, która to działalność pełni swoistą funkcję społeczną, zaakceptowaną przez zbiorowość w wyniku zapotrzebowania na określone wartości, które artysta może oferować” [ib.: 77]. Przyjmując perspektywę socjologiczną, konieczne staje się uwzględnienie i opisanie świata sztuki, w którym funkcjonują twórcy. Zastosowanie instytucjonalnych koncepcji sztuki umożliwia ukazanie mechanizmów kreowania artystycznych zdarzeń, pozwala opisać społeczne aspekty funkcjonowania artystów. Przeprowadzenie badań biograficznych wśród artystów emigrantów może uzupełnić ten obraz o nowe elementy, co było istotnym celem badawczym. Trzecim powodem zainteresowania tą właśnie grupą jest to, że losy artystów bardzo często są specyficzne. Ich wyjątkowość polega między innymi na wysokim stopniu mobilności tej grupy, na wyjątkowej wrażliwości, na konieczności łączenia potrzeb twórczych z „normalnym” życiem. Od każdej z osób uzyskano wiedzę, która stała się nie tylko materiałem umożliwiającym napisanie tej książki, ale także ważnym dla mnie przeżyciem. Jest to bardzo istotny aspekt procesu badawczego, który powoduje, że długa i żmudna praca staje się biograficznie istotnym przedsięwzięciem.

Pytanie o to, na ile losy artystów mają typowy, wspólny dla tej grupy społecznej charakter, na ile zaś są one wyjątkowe i niepowtarzalne, nasuwa się niemal samoistnie. Artystyczne mitologie skłaniają nas do wiary w wyjątkowość i niepowtarzalność każdego z twórców, nie tylko ich dzieł, ale i życiorysów. Ich nieprzeciętność polega na posiadaniu talentu, na zdolnościach kreatywnych, na różnorodnie objawiającej się indywidualności i oryginalności. Czy zatem można poszukiwać wspólnych biograficznych schematów dla tak różnorodnej

grupy społecznej? Czy badając losy artystów emigrantów, mamy do czynienia ze zbiorem odosobnionych przypadków, czy też możemy poszukiwać wspólnych struktur biograficznych, niekoniecznie reprodukowanych w każdym przypadku, ale jednak powtarzających się w różnych formach i wariantach? Badani przeze mnie artyści reprezentują różne generacje, opuszczali Polskę z odmiennych powodów, inaczej układały się ich losy na obczyźnie. Wszystko to mogłoby wskazywać raczej na wielokrotne studium przypadku, niż na próbę dotarcia do pewnych kolektywnych doświadczeń. Okazuje się jednak, że w tej różnorodności, zachowując respekt dla indywidualnych losów jednostek, można dostrzec uniwersalne mechanizmy, zbliżone schematy działania, innymi słowy pewną wspólnotę doświadczeń.

Książka składa się z sześciu rozdziałów. Pierwszy zawiera krótki przegląd teorii i koncepcji badawczych z kręgu nauk społecznych zajmujących się procesami migracyjnymi. Drugi z nich ma charakter metodologiczny. Przedstawione zostały w nim uwagi na temat specyfiki wywiadu biograficznego, zasady doboru respondentów oraz organizacja procedur badawczych. Następne cztery, najważniejsze i najobszerniejsze w tej książce rozdziały, ukazują analizy zgromadzonych wywiadów. Kolejno opisane zostały wyniki badań z Paryża, Londynu, Nowego Jorku i Berlina. Pojawia się w nich kilka wiodących motywów wyodrębnionych w zebranych opowieściach biograficznych. Do najistotniejszych zaliczyć należy: problem obcości/inności, kwestie asymilacji, procesy tożsamościowe oraz zagadnienie funkcjonowania społecznych światów artysty. Pierwszy z nich odnosi się do zagadnienia, które ma dwa aspekty. Artysta emigrant osiedlający się w nowym kraju zazwyczaj obarczony jest stygmatem obcości. Ta obcość niejednokrotnie stanowi jego wielką artystyczną siłę, daje mu atut nowego spojrzenia, otacza go aurą tajemniczości – może stać się czynnikiem sprzyjającym twórczemu rozwojowi. Jednak stanowi ona także poważną barierę – nowa kultura, obyczaje, mentalność, język; wszystko to nieubłagane powoduje, że artysta, jak każdy inny emigrant, styka się z poczuciem własnej odmienności, która w pewnych warunkach może przerodzić się w doświadczenie obcości. Jest zatem artysta emigrant *innym*, jako przybysz z obcego kraju, ale jest także *innym* z racji swoich twórczych inklinacji, potrzeby robienia czegoś poza koniecznością przetrwania, wspomnianego już imperatywu tworzenia. Ta podwójna sytuacja obcości/inności czyni tę grupę wyjątkowo interesującym przedmiotem badawczym. Pojęcie „obcy” w języku potocznym zazwyczaj odnosi się do kogoś, kto nie należy do grupy, kto pochodzi z innego kręgu kulturowego, innego środowiska. Często nacechowane jest pejoratywnie i wzbudza silne emocje. Z kolei pojęcie „inny” potocznie oznacza osobę odmienną, różniącą się w jakiś sposób od społecznej normy. Nie jest ono tak silnie obciążone wartościującymi i emocjonalnymi sądami, jak

kategoria „obcości”. Aleksandra Grzymała-Kazłowska [2007] słusznie uważa, że obie kategorie mogą przechodzić jedna w drugą. „Inny” może stać się „obcym”, „obcy” może zostać „innym”. Ta druga zamiana jest wynikiem społecznego oswojenia obcości. „Obraz grupy może przestać być prosty, a uczucia skrajne i negatywne” [ib.: 13]. „Inny” może być już nasz, podczas gdy „obcy” musi radzić sobie ze swoim społecznym stygmatem. Książka ta opowiada o różnych formach i aspektach obcości, o tym jak polscy artyści radzą sobie z „obcością”, ale także o ich wielokulturowych spotkaniach z „innością”.

Inne ważne zagadanie dotyczy asymilacji, jej kolejnych faz, specyfiki przebiegu w różnych krajach i miastach. Emigrant musi zaadaptować się do nowej rzeczywistości, przechodząc kolejne fazy poznawania nieznanego mu realium. Musi odzyskać społeczną podmiotowość, zdolność do uczestniczenia w życiu społecznym. Jednak przebieg, stopień i ostateczny wynik asymilacji mogą być w każdym przypadku odmienne. Wiele uwagi poświęcono także tożsamości artystów emigrantów, która analizowana w oparciu o zgromadzone materiały doprowadziła między innymi do wyodrębnienia modelu tożsamości liminalnej. Wreszcie wskazać trzeba kluczową kwestię społecznych światów artysty emigranta, których rekonstrukcję podjęto w tej pracy. Należy uwzględnić tu nie tylko jego obecność w systemach artystycznych, ale także prywatny i rodzinny wymiar życia twórcy, relacje z innymi migrantami, kontakty z opuszczonym krajem oraz z nowym miejscem osiedlenia. Wymagało to przeprowadzenia wielowymiarowej analizy biograficznej, która uwzględnia wszystkie powyżej wymienione kwestie.

Badając zjawisko migracji, należy uwzględnić procesy globalizacyjne. W zjednoczonej Europie granice administracyjne przestały być barierą w swobodnym przemieszczaniu się. Migracja w takich warunkach przebiega odmiennie niż w okresie przedunijnym. „Imigracja to już niekoniecznie przeniesienie się do innego państwa (...), a raczej przeniesienie się do innej kultury, zetknięcie z innymi wartościami i normami postępowania, wyrażanymi w innym zachowaniu i sposobie bycia” [Mamzer 2002: 134]. To przededefiniowanie zjawiska emigracji nie oznacza jednak aż tak radykalnej zmiany tego, co doświadcza większość emigrantów. Umożliwienie legalnego pobytu i podejmowania pracy nie zdejmuje z emigranta konieczności asymilowania się, nie zmienia też faktu, że pozostaje on osobą kulturowo obcą. Skala odczuwania obcości i jej konsekwencje są jednak zmienne w zależności od okresu i kierunku migracji. Inaczej odczuwali ją emigranci opuszczający Polskę w czasach PRL, inaczej odczuwają ją młodzi artyści przemieszczający się w ramach UE. Ci pierwsi siłą rzeczy częściej i boleśniej doświadczały szoku kulturowego, nagłego zetknięcia się z odmiennym systemem społeczno-kulturowym. Jeszcze silniej odczuwały to osoby, które znalazły się poza Europą. Artyści z Paryża, Londynu, Berlina

i Nowego Jorku, dzieląc do pewnego stopnia wspólny los migrantów, prezentują w swych narracjach jego rozmaite odmienne ze względu na lokalizację, czas i osobiste doświadczenia warianty.

W stosunku do zgromadzonego materiału badacz może przyjąć rozmaite strategie postępowania odzwierciedlające różne formy naukowego autorytetu. James Clifford [2000: 55] zwraca uwagę na to, że „w nowoczesnej autorytarnej monografii nie ma praktycznie żadnych istotnych głosów poza głosem autora”. Jego spostrzeżenie odnosi się głównie do prac o charakterze etnograficznym, do specyficznych okoliczności spotkania przedstawicieli kultury Zachodu z reprezentantami kultur „obcych”. Jednak obcość i odmiennność współcześnie uległy deterytorializacji, a masowe migracje i wzrost ludzkiej mobilności zmuszają do nieustannej z nimi konfrontacji. „Odmiennność odkrywa się w sąsiedniej dzielnicy, a to, co znane, odkrywa na końcu świata” [*ib.*: 21]. Doświadczenie wielogłosowości staje się udziałem nas wszystkich. Materiał zgromadzony przez badacza może wykroczyć poza jego kompetencje analityczne, poza posiadaną wiedzę, poza teoretyczne ugruntowanie i rzecz jasna poza własne doświadczenie. Ten ostatni czynnik zmusza badacza do przyjęcia „na wiarę” tego, co opowiadają mu inni. Clifford, analizując różne formy autorytetu badacza (doświadczalną, interpretacyjną, dialogiczną, polifoniczną), podkreśla, że żadna z nich nie jest ani czysta, ani przestarzała. Wszystkie one wzajemnie się przenikają, jednak autor musi dokonać świadomego wyboru. Obszerne cytowanie informatorów/respondentów jest jedną ze strategii burzenia monofonicznego autorytetu. Oczywiście to badacz odpowiada za dobór przytaczanych fragmentów i tym samym często stają się one jedynie przykładami lub też potwierdzającymi świadectwami [*ib.*: 59]. Pełna realizacja idei polifoniczności, przynajmniej w takim przedsięwzięciu badawczym, nie wydaje się możliwa do spełnienia, nie była też ona moim celem. Wykorzystanie metody wywiadu narracyjnego już samo w sobie stanowi otwarcie na wielogłosowość i pełne uznanie autorytetu, podmiotowości i wyjątkowości każdego z narratorów. Nie zmienia to faktu, że poddawanie zebranego materiału interpretacyjnemu porządkowi wydaje się koniecznością, jeśli chcemy wyjść poza „czysty” dokumentacyjny zapis – rejestracje wywiadów. Strukturyzując zgromadzony materiał, starałem się jednak, na ile było to możliwe, unikać autorytaryzmu, możliwie często oddawać głos moim respondentom, którzy odwołując się do idei polifoniczności, stali się współtwórcami tej książki.

Rozdział I

Migracja – przegląd problematyki, dyskusji, teorii i koncepcji badawczych

Szacuje się, że pod koniec XX wieku liczba migrantów osiągnęła rekordową liczbę 263 miliony ludzi, co stanowi 9,8 procent całej światowej populacji. W drugiej połowie lat 90. ubiegłego wieku w Niemczech zagraniczni rezydenci stanowili 8,2 procent populacji, we Francji 6,4 procent, w Szwajcarii 16,3 procent, a w Szwecji 5,6 procent [za: Brettell, Hollifield 2000: 1]. Druga połowa XX wieku była okresem intensywnych migracji i nic nie wskazuje na to, aby sytuacja ta uległa zmianie na początku wieku XXI. Zmieniają się jednak szlaki migracyjnych wędrówek oraz ich charakter. Współcześnie jednym z podstawowych elementów transformacji globalnego systemu przemieszczania się grup i jednostek jest nasilenie się migracji czasowych i cyrkulacyjnych. W najnowszej historii polskiej migracji należy podkreślić znaczenie potężnej fali wyjazdów po akcesie do Unii Europejskiej w 2004 roku. „Skala obecnej, postakcesyjnej migracji – szacowana, w zależności od źródła, od 700 tysięcy do 4 milionów osób (...) – jest jedną z największych w historii polskich migracji europejskich” [Iglicka 2008: 99]. W dalszej części książki zostanie ona opisana na przykładzie młodych polskich artystów osiedlających się w Londynie.

Zjawisko emigracji i imigracji interesuje przedstawicieli różnych dyscyplin z kręgu nauk społecznych. Badania nad tym zjawiskiem mają swoją długą i bogatą tradycję, choć trudno byłoby mówić tu o jednej, zintegrowanej teorii. Przyczyny tego stanu rzeczy należy doszukiwać się w trudnościach metodologicznych towarzyszących badaniom nad imigracją, ale także w tym, że badania te wymagają daleko posuniętej interdyscyplinarności. Żadna z dziedzin zajmujących się procesami migracyjnymi: historia, ekonomia, socjologia, nauki polityczne, demografia, antropologia, a nawet nauki prawne nie mogą same stworzyć adekwatnego, pełnego modelu procesów migracyjnych, czy też opisać rządzących nimi praw. W obrębie badań nad migracją nakłada się na siebie problematyka wielu dyscyplin. Poszczególne dziedziny przyjmują odmienne perspektywy badawcze, stawiają odmienne pytania i dysponują innym zapleczem teoretycznym. Także w obrębie samej socjologii pojawiają się problemy epistemologiczne i metodologiczne, wynikające chociażby

z tego, czy badanie ma charakter mikro- czy makrospołeczny, czy opiera się na *twardej* statystyce czy też na *miękkich* technikach badawczych. W poniższym rozdziale przedstawione zostaną wybrane wątki z socjologicznej refleksji nad zjawiskiem emigracji, w tym także te dotyczące metodologii badań. Celem nie jest jednak gruntowne ukazanie teorii migracji w świetle badań socjologicznych, demograficznych czy ekonomicznych, ale przede wszystkim przygotowanie teoretycznego gruntu dla dalszych rozważań empirycznych. Wybrano zatem głównie te fragmenty teorii migracji, które wprowadzą w niezbędny zakres wiedzy potrzebny do prowadzenia dalszych analiz zagadnienia migracji współczesnych polskich artystów.

1. Kwestie terminologii i definicji

Przemieszczanie się jednostek i grup jest zjawiskiem permanentnie wpisanym w historię ludzkości. Zmieniała się tylko jego skala (od migrujących jednostek po migrujące narody), forma (od przemieszczania się własnymi siłami po wykorzystanie różnych technik transportu) oraz charakter (np. migracje pokojowe lub z różnych powodów agresywne). Jerzy Strzelczyk [2006: 22] wyróżnia następujące formy ludzkiego przemieszczania się: podróże, wędrówki, poselstwa, pielgrzymki, wyprawy odkrywcze, migracje, emigracje, imigracje, reimmigracje, przesiedlenia, kolonizacje, infiltracje, wyprawy zbrojne, najazdy, ekspansje. Z wymienionego zestawu interesować nas będą jedynie te formy przemieszczania się, z którymi wiąże się stałe lub trwające dłuższy czas przebywanie w docelowym miejscu podróży, czyli poza granicami własnego kraju. Z punktu widzenia antropologii możemy zdefiniować interesujący nas obszar w następujący sposób: „Migracja jest to przestrzenne przemieszczanie się ludności, prowadzące – z punktu widzenia biologii człowieka – do zmiany puli genowej populacji zamieszkującej na określonym terenie” [Krupiński 2006: 109]. Czynniki biologiczne mogą bez wątpienia mieć wpływ na kształtowanie się i zmianę populacji, nas jednak bardziej interesować będzie aspekt kulturowo-społeczny. Anthony Giddens [2006: 282] pisze: „ruchy migracyjne przyczyniają się do kulturowego i etnicznego wzbogacenia wielu społeczeństw, kształtują ich dynamikę demograficzną, gospodarczą i społeczną”. Z drugiej strony są także przyczyną mniej lub bardziej poważnych konfliktów, jako że doktryna multikulturalizmu nie została jeszcze powszechnie zaakceptowana, a tym bardziej praktykowana. Dobrym wprowadzeniem w siatkę pojęciową migracji jest artykuł Włodzimierza Wysoczańskiego [2006], za którym przytoczonych zostanie kilka niezbędnych dla dalszych rozważań definicji. Trzeba zacząć od kluczowego poję-

cia. *Migracja* oznacza ruch ludności, mający na celu zmianę miejsca pobytu na stałe lub okresowo, zarówno w obrębie kraju, jak i z jednego kraju do drugiego; przenoszenie się, przesiedlanie ludności [ib.: 126]. Bohaterami tej pracy są migranci, czyli osoby przesiedlające się, zmieniające miejsce stałego pobytu. W tekstach dotyczących migracji spotyka się także określenie *wychodźstwo*, oznaczające stały lub czasowy pobyt poza granicami własnego państwa (np. polskie wychodźstwo w Ameryce). Kolejnym istotnym terminem jest *emigracja*, czyli opuszczenie kraju ojczystego, w wyniku którego następuje stałe lub czasowe osiedlenie się poza jego granicami. Pojęciem uzupełniającym opis zjawiska jest *imigracja*, czyli przybycie do obcego państwa w celu osiedlenia się w nim na stałe lub czasowo [ib.: 131]. Emigrant jest osobą, która wyjeżdża, imigrant tą, która przybywa. Częstym zjawiskiem, które także mieści się w szerokim rozumieniu zjawiska migracji, jest reemigracja, czyli powrót do kraju (zjawisko to dokładniej ukazane zostanie w odniesieniu do konkretnych narracji). Siatka pojęciowa migracji jest o wiele bogatsza, na razie jednak przytoczone pojęcia są całkowicie wystarczające. Giddens [2006] w swojej definicji procesów migracyjnych podkreśla nieustanną współzależność między imigracją a emigracją. „Imigracja, napływ ludności do danego kraju w celu osiedlenia się w nim i emigracja odpływ ludności z kraju w celu osiedlenia się gdzie indziej, składają się na globalne wzory migracji, łączące kraje pochodzenia migrantów z krajami docelowymi” [ib.: 282].

2. Przyczyny i typy migracji

Pierwszym pytaniem o emigrację, które narzuca się samoistnie, jest pytanie o przyczynę. Dlaczego ludzie emigrują, jakie motywy towarzyszą podejmowaniu decyzji o opuszczeniu własnego kraju? Najprostszy i może najbardziej oczywisty podział wyróżnia emigrantów z własnej woli i tych, którzy do emigracji zostali zmuszeni. Podział ten jednak jest nieostry i może wzbudzać wątpliwości. Gdzie usytuować w tym przypadku emigrantów ekonomicznych, jeśli tacy emigranci wyjeżdżają z powodu biedy, ale nie w sytuacji bezpośredniego zagrożenia życia. Poczuciu przymusu mogą towarzyszyć obiektywne przesłanki, ale i subiektywne odczucie konieczności wyjazdu. Z reguły te dwa czynniki się zazębiają. Peter C. Mailander [2001: 10–11] wyróżnia kilka motywów zmuszających do emigracji. Pierwszy z nich to konflikty etniczne, często tak jak w przypadku Hutu i Tutsi w Rwandzie, przybierające formę masowego exodusu. Drugi to wojny domowe i polityczna anarchia (wojna domowa w Liberii w latach 80. i 90. spowodowała

emigracje ponad połowy populacji tego kraju). Trzeci powód to katastrofy naturalne (powodzie, trzęsienia ziemi, erupcje wulkanów, huragany, klęski urodzaju). W połowie ubiegłego stulecia na przykład irlandzka plaga ziemniaczana w połączeniu z brytyjską polityką eksterminacji doprowadziła do emigracji niemal 2 miliony Irlandczyków. Czwarty czynnik inicjujący ruchy emigracyjne to katastrofy spowodowane przez działania ludzi, na przykład wybuch reaktora w Czarnobylu zmusił mieszkających tam ludzi do opuszczenia terenów zanieczyszczonych promienowaniem. Piątym powodem przymusowych emigracji jest handel niewolnikami. Z samej Afryki wywieziono 11 milionów ludzi do obu Ameryk, a kolejne 14 milionów ludzi zmuszono do niewolnictwa na Bliskim Wschodzie i na terenach Afryki Północnej. Przymusowa emigracja może zostać wywołana także przez politykę państwa, stanowiąc tym samym szósty czynnik. Przykładowo w 1492 roku król Hiszpanii wydał nakaz wydalenia z państwa wszystkich Żydów. Podobne działania zmuszające do emigracji całe grupy etniczne i narodowe miały miejsce zarówno przed, jak i po tym wydarzeniu. Stanowią one także ważną kartę w historii Polski, której mieszkańcy wywożeni byli przymusowo przez kolejnych okupantów. Wielkie ruchy migracyjne zaczęły się zaraz po II wojnie światowej. Przesunięcie granic Polski na zachód zmusiło tysiące ludzi do opuszczenia Kresów Wschodnich i zamieszkania na tak zwanych ziemiach odzyskanych, opuszczonych przez zmuszonych do emigracji Niemców. Siódmym powodem emigracji były i są wszelkiego typu i różnej skali prześladowania religijne. Znaczna część wczesnych osadników amerykańskich to angielscy purytanie, poszukujący miejsca, w którym mogliby swobodnie praktykować swoją religię. Ósmy powód emigracji jest konsekwencją ucieczki przed społecznym wykluczeniem i statusem obywatela drugiej kategorii. Na przykład pogromy żydowskie na terenie carskiej Rosji doprowadziły do emigracji do USA 1,5 miliona Żydów w latach 1881–1914. Podobna masowa emigracja Żydów miała miejsce w faszystowskich Niemczech w latach 30. XX wieku. Między innymi z tego powodu podzieloną przez zaborców Polskę opuszczali rzesze jej rdzennych mieszkańców. Kolejnym, dziewiątym powodem wyjazdów są trudne warunki ekonomiczne. Jest to jedna z głównych przyczyn emigracji i dotyczy ona zarówno biednych, jak i bogatych. Ci pierwsi szukają poprawy swojego losu, drudzy uciekają od wysokich podatków w swoich krajach lub szukają lepszych perspektyw inwestycyjnych lub korzystniejszych warunków rozwoju swoich karier i lokowania zgromadzonych fortun (np. podatkwowi uciekinierzy z Niemiec). Ekonomiczne czynniki przyciągania mają łagodniejszy charakter od tych wymienionych uprzednio. W tym przypadku emigrant najczęściej decyzję podejmuje z własnej woli. Oferta pracy, wizja lepszych zarobków, ciekawość świata, lepsze warunki rozwo-

ju kariery dla naukowców, artystów, ludzi wysoce specjalistycznych profesji – wszystko to może przyciągać potencjalnych emigrantów. Wspomnieć trzeba także o czynniku mentalno-kulturowym, wynikającym z ciekawości świata, z chęci poszukiwania miejsca, które wydaje się odpowiedniejsze do życia aniżeli opuszczana ojczyzna. Ostatnim czynnikiem wymienionym przez Mailandera jest obecność bliskich osób już osiedlonych w docelowym kraju emigracji. Rodzina jest szczególnie silnym bodźcem przyciągającym potencjalnego emigranta. Obecność ludzi, którzy mogą stanowić oparcie w nowej rzeczywistości, wywołuje poczucie pewności i stwarza większe szanse na powodzenie w procesie adaptacyjnym. Emigracja łańcuchowa (*chain migration*) jest następstwem procesu *ściągania* kolejnych członków rodziny i przyjaciół. Ten typ migracji wzbudza zainteresowanie nie tylko badaczy, ale i polityków, zaniepokojonych skalą napływu ludności z krajów biednych do bogatych. Niepokoje te wynikają, między innymi, z tego, że imigrant, który otrzymuje obywatelstwo, ma prawo do sprowadzania swojej rodziny, która czasami okazuje się bardzo liczna [Praszałowicz 2000: 295].

Przyjrzyjmy się jeszcze jednej koncepcji podziału ruchów migracyjnych. Wiliam Petersen [1958: 256–266] swoją typologię rozpoczyna od migracji ludów pierwotnych, wywoływanej przez czynniki środowiskowe. Migracje, często na wielkich przestrzeniach, były bezpośrednim skutkiem wyczerpania zapasów pożywienia, zmian klimatycznych albo też reakcją na napór innych grup. Za główny powód wędrówek grup pierwotnych Petersen uważa faktor ekologiczny (*ecological push*), geograficzny oraz w pewnych przypadkach społeczny. Ten ostatni wraz z rozwojem historii stawał się coraz istotniejszy. Drugi typ to migracje wymuszone i przynaglone (wynikające z nakłaniania). W pierwszym przypadku migranci pozbawieni są jakiejkolwiek możliwości wyboru, w drugim posiadają przynajmniej szczątkową siłę decyzyjną co do tego, czy emigrować czy też nie. Petersen podkreśla, że granica między migracją wymuszoną a przynagloną często jest trudna do wskazania, a jedna łagodniejsza forma może błyskawicznie przeobrazić się w bardziej restrykcyjną. Nakłanianie Żydów do opuszczenia Niemiec w latach 30. XX wieku poprzez prowadzenie szeroko zakrojonych działań antysemitycznych przerodziło się w zorganizowany system deportacji, wymuszonej migracji do wyznaczonych gett, a potem do eksterminacji w obozach zagłady. Obok kryterium decyzyjnego, Peterson wskazuje na drugie kryterium funkcji, jaką ma spełnić dany proces migracyjny. Po pierwsze może być to funkcja *oczyszczająca*, polegająca na pozbywaniu się grup i jednostek niepożądanych lub niewygodnych dla danego państwa. Po drugie, migracja może być spowodowana poszukiwaniem przez państwo taniej siły roboczej. Tu mogą pojawić się cztery możliwości migracyjne: dwie charakterystyczne dla migracji przynaglonych i dwie

typowe dla migracji wymuszonych. W pierwszym przypadku będzie to ucieczka przed niebezpieczeństwem, najazdem, inwazją, z powodów politycznych, ekonomicznych, oraz to, co Petersen nazywa *coolie trade*, czyli *quasi-niewolniczy handel kulisami*. Przykłady podane przez Petersena obejmują migracje Azjatów do pracy na plantacjach czy też przemieszczanie się ogromnej rzeszy służących do brytyjskich kolonii lub też odwrotnie – z kolonii do Wielkiej Brytanii. Migranci byli zobowiązani do pracy w czasie określonym przez kontrakt, ale często zmuszano ich do przedłużania zobowiązań na rzecz pracodawcy. Temu rodzajowi ubezwłasnowolnienia doskonale służył system kredytów i długów zaciąganych przez pracowników, ponieważ spłata zobowiązań mogła się przeciągać w nieskończoność. Niemniej jednak w przypadku tego typu przynaglonych (*impelled*) migracji istniała szansa powrotu do ojczyzny po wywiązaniu się z kontraktu. W drugim przypadku migracji wymuszonej Petersen pisze o przesiedleniu (np. krymskich Tatarów, Polaków w głąb Związku Radzieckiego lub przymusowej pracy na rzecz III Rzeszy) oraz o niewolnictwie. Obszarem masowych przesiedleń w wieku XX była sowiecka Rosja, dziś krajem, w którym do migracji zmusza się masy ludzi, są Chiny, jednocześnie do przymusowych masowych migracji dochodziło i wciąż dochodzi także w Afryce. W takich przypadkach Petersen wprowadza pojęcie *migracji masowej*. Docelowym obszarem tychże były Stany Zjednoczone, Australia czy Kanada. Impulsem do rozpoczęcia fali tego typu migracji były zazwyczaj bieda lub prześladowania. Ostatnim rodzajem migracji wyróżnionych przez Petersena jest *migracja swobodna*. Podjęcie decyzji o wyjeździe jest aktem wolnej woli, wynikającym z różnych pobudek, ale nie naznaczonych poczuciem zewnętrznych nacisków. W przypadku omawianych przeze mnie losów polskich artystów migrantów pojawią się różne przyczyny wyjazdów, począwszy od wymuszonych przez państwo, po te wynikające z nakłaniania, aż po swobodne oparte na indywidualnej, wolnej decyzji.

3. Migracja a polityka państw – zamykać czy otwierać granice

The rules are made to keep immigrants out [Guskin, Wilson 2007: 41].

Polityka migracyjna stanowi dziś jeden z poważniejszych problemów, z jakim muszą się uporać projektanci nowej wizji Europy. Aktualnie oczywiste staje się to, że ów jednoczący się kontynent musi coraz szerzej otwierać swoje granice i to nie z powodów ideologicznych, ale z konieczności ekonomicznych. Ulrich Beck i Edgar Grande zwracają uwagę na to, że cała Europa

(poza Albanią) przeżywa spadek liczby urodzeń, który – jeśli utrzyma się na obecnym poziomie – doprowadzi w ciągu stu lat do zmniejszenia populacji o połowę. Starzejąc się, Europa doświadczy problemów z systemem społecznych zabezpieczeń, problemów politycznych i ekonomicznych [Beck, Grande 2009: 272]. Co istotne, nie jest to dylemat poszczególnych państw, członków europejskiej wspólnoty, ale całego kontynentu. Wyjściem z tej sytuacji miałby być postulowany przez tychże autorów projekt Europy kosmopolitycznej. Realizm kosmopolityczny „pozwała państwom członkowskim *realistycznie* pilnować własnych interesów; zarazem oczekuje od nich, że będą również brały pod uwagę interesy Innych oraz Wspólnoty” [ib.: 237]. Problem imigracji jest palący i wymaga szybkich regulacji. W swoich rozważaniach Beck i Grande porównują dwa wielkie *migracyjne eksperymenty* – europejski i północnoamerykański. „Amerykański eksperyment orzeka, w jaki sposób imigranci, a więc grupy zdeterytorializowane, mogą zostać zreterytorializowane, jak mogą zakorzenieć się w »nowym kraju« i stopić w naród. Eksperyment europejski obwieszcza, jak historycznie głęboko zakorzenione terytorialne etniczności i narodowości oraz regionalne i religijne tożsamości (...), mogą tak się wzajemnie na siebie otworzyć i związać ze sobą, że powstaje z nich kosmopolityczne imperium, kosmopolityczna kooperatywa państw” [ib.: 294]. Jeśli w stosunku do USA możemy zastosować metaforę tygla, to w stosunku do Europy autorzy proponują mówić o mozaice państw i społeczeństw. Tak jak USA są multikulturowym krajem zrodzonym z masowej emigracji, tak Europa jest obszarem *imigracji państw*, łączących się w jeden ponadnarodowy system. Oba wielkie systemy: amerykański i europejski, nieustannie borykają się z problemem emigracji, choć specyfika tych problemów jest różna. Oba systemy zdają się przyjmować w stosunku do pozostałych strategię twierdzy, do której co prawda pozostawiono niewielkie wejścia, jednak niełatwo je legalnie przekroczyć. Według Becka i Grandego, „absurdalność europejskiej budowy twierdzy znajduje wyraz w tym, że nowi »barbarzyńcy« od dawna żyją po tej stronie bram” [ib.: 297]. Konieczna jest zatem zmiana polityki państw narodowych, ale i szerzej całej UE. Zacząć zaś trzeba od uznania od dawna istniejącego już w Europie kosmopolityzmu, pomimo że nie istnieje jeszcze kosmopolityczna Europa. Nowy europejski model, zdaniem Becka i Grandego, powinien opierać się na otwarciu na świat i na Innego, na porzuceniu ekonomicznego i politycznego protekcyjizmu. Obecnie jednak nadal problem migracji spoza obszarów Zjednoczonej Europy nie został uregulowany, wręcz przeciwnie – jego znaczenie zdaje się narastać. Debaty dziś tak aktualne na starym kontynencie od dawna toczą się w Ameryce Północnej.

Problem emigracji od początku istnienia amerykańskiej państwowości był jednym z kluczowych dla tego kraju zagadnień. „Granice mają strażników,

a strażnicy mają karabiny” – tak rozpoczyna swój esej Joseph H. Carrens [1987: 251–273], jeden z głównych amerykańskich rzeczników polityki otwartych granic. Dyskusja o charakterze migracyjnej polityki USA trwa od samych początków formowania się amerykańskiej państwowości. Carrens stawia pytanie o to, dlaczego naprzeciw ludzi poszukujących miejsca do bezpiecznego życia stawia się uzbrojonych *rengersów*, którzy z kolei mają rozkaz traktować nielegalnych migrantów jak przestępców. Dla większości ludzi odpowiedź wydaje się oczywista, bowiem prawo do nieprzyjmowania na swoje terytorium obcych jest fundamentem suwerenności każdego społeczeństwa. Nie istnieją żadne obligacje mogące na jakimś państwie – w tym przypadku na USA – wymusić decyzje o przyjmowaniu tudzież nieprzyjmowaniu emigrantów. Zasadniczo można by zakończyć tę część rozważań, jednak dla Carrensa to dopiero punkt wyjścia. Jego podstawowe założenie polega na tym, że każdy człowiek powinien mieć prawo opuszczenia swojego kraju i osiedlenia się w innym. Wykluczenie, rzecz jasna, nie dotyczy wszystkich, a głównymi jego ofiarami są mieszkańcy tak zwanego Trzeciego Świata. W swojej argumentacji Carrens opiera się na trzech koncepcjach: Roberta Nozicka, Johna Rawlsa oraz na teorii utylitarystycznej. Nozick stara się na wstępie podważyć rozróżnienie między obywatelem (danego państwa) a indywidualną jednostką (każdym człowiekiem). Bycie obywatelem danego państwa implikuje posiadanie praw, których nie posiadają obcy – chociażby fundamentalne prawo przebywania na terytorium danego kraju. Zdaniem Nozicka, państwo winno chronić zarówno obywateli, jak i tych, którzy nie posiadają obywatelstwa danego państwa, ponieważ to ono jest jedyną siłą zdolną czynić to skutecznie. Prawo przekraczania granic i przebywania na obcym terenie należne jest każdemu człowiekowi, a nie tylko obywatelom danego państwa. Prawo to powinno działać dopóty, dopóki jednostka nie łamie praw innych jednostek zamieszkujących dany obszar. W tej koncepcji nie chodzi o to, aby aparat państwowy został pozbawiony mocy przeprowadzania ekstradycji, ale o to, by możliwość ta dotyczyła w ten sam sposób zarówno obywateli, jak i obcych. Zasadnicza idea Nozicka opiera się na tym, aby jednostki mogły swobodnie dysponować swoją prywatną własnością i kapitałem. Oznacza to na przykład możliwość odmowy wynajęcia mieszkań, zaferowania danego stanowiska pracy czy sprzedaży żywności obcym. Jeśli jednak obywatele danego państwa będą chcieli uczynić inaczej, to decyzja powinna należeć jedynie do nich i dotyczyć może tak samo emigrantów, jak i innych współobywateli. Każdy powinien mieć prawo samostanowienia w tym zakresie. Projekt ten w praktyce oznaczałby całkowite odrzucenie oficjalnego prawodawstwa na rzecz wolności podejmowania indywidualnych decyzji. Państwo w takim libertariańskim ujęciu problemu nie powinno posiadać żadnej mocy ograni-

czającej migracji. Z kolei John Rawls wychodzi z założenia, które obliguje do traktowania każdego człowieka jako osobę równą nam moralnie. To, czy dany człowiek żyje w społeczeństwie dostatku czy też nie, oraz to, czy jest obywatelem danego państwa czy też jedynie pragnie nim być, jest dziełem przypadku i nie powinno czynić ludzi nierównymi. Uczciwa procedura wyboru *reguł sprawiedliwości* powinna całkowicie pomijać powyższe okoliczności, a państwowość nie powinna mieć żadnego wpływu na możliwość swobodnego przemieszczania się. Myślenie w kategorii bycia uprzywilejowanym z powodu miejsca zamieszkania (ale i płci, wieku, przekonań, religii, rasy itd.) Rawls określa chowaniem się za zasłoną ignorancji. Bezwarunkowa zgoda na to, że wszyscy jesteśmy równi, stanowi konieczny warunek społecznej sprawiedliwości, która w zachodnich społeczeństwach często bywa jedynie postulatem. Pomimo tego, że przytoczone teorie mogą wydawać się utopijne (tym bardziej że ukazane tutaj w bardzo okrojonej, niepełnej formie), warto było, jak sądzę, je przytoczyć. Nawet jeśli postulowane sugestie względem polityki migracyjnej dziś wydają się nierealne, nie oznacza to, że aktualnie dominujący porządek jest jedynym możliwym. Istnieje nadzieja, że tak jak Unia Europejska wypracowała politykę swobodnego przemieszczania się swoich mieszkańców po zjednoczonym obszarze, tak w przyszłości polityka taka okaże się możliwa w skali globalnej. Biorąc pod uwagę narastającą skalę ruchów migracyjnych, prawdopodobnie zmiany okażą się wkrótce konieczne. Carrens konkluduje, że swobodna migracja w globalnej skali nie stanie się możliwa natychmiast, ale powinna stanowić cel, kierunek, do którego należy dążyć. Polityka uszczelniania granic nie może zostać usprawiedliwiona, podobnie jak dawne feudalne bariery chroniące niesprawiedliwe przywileje jednych kosztem drugih¹.

Otwarcie granic danego państwa dla emigrantów może mieć także podłoże polityczne. W czasie zimnej wojny Stany Zjednoczone Ameryki przyjmowały emigrantów ze Związku Radzieckiego oraz z innych państw bloku komunistycznego, podczas stanu wojennego w Polsce wiele państw udzielało politycznych azylów emigrującym Polakom (Szwecja, Wielka Brytania, RFN,

¹ Problem otwierania i zamykania granic podejmuje w swojej książce Paul Scheffer [2010]. Jego zdaniem, biorąc pod uwagę etykę ruchliwości, należy postawić pytanie o to, czy państwa mogą odmówić prawa wstępu obywatelom innych państw, którzy chcą emigrować [*ib.*: 167]. Schaeffer przytacza argumenty za otwieraniem granic, ale i te przemawiające za prawem państw do kontrolowania liczby napływających migrantów. W obu przypadkach pojawia się szereg etycznych problemów i wątpliwości, z jednej strony dotyczących osób napływających, z drugiej tych, którzy mieszkają w swoich państwach. Konflikt moralny, przed jakim staje rząd każdego państwa, które jest celem wzmożonej migracji, wynika z dylematu, czy zapewniać bezpieczeństwo i dobrobyt własnym obywatelom, czy też zgodnie z bardziej uniwersalną moralnością ogólnoludzką troszczyć się także o tych, którzy pragną się w kraju tym osiedlić.

Francja), podobnie Niemcy Zachodnie chętnie przyjmowały obywateli NRD, którym udało się przekroczyć granice. Inną przyczyną otwarcia na emigrację mogą być czynniki etniczne i religijne. Niemcy tradycyjnie oferowali obywatelstwo wszystkim osobom zamieszkującym dawne tereny niemieckiego imperium. Podobnie Izrael przyjmuje wszystkich, którzy mogą udowodnić swoje żydowskie pochodzenie. Jednak z reguły państwa nie zawsze tak otwarcie przyjmują nowych przybyszy, ujawniając przy tym cały zestaw powodów owej niechęci. Jednym z nich jest rasizm, inny często przywoływany argument to zabieranie przez imigrantów pracy rdzennym obywatelom, jeszcze inny wynika z niechęci do płacenia podatków, które zostaną przeznaczone na wspieranie emigrantów. Wątki rasistowskie wynikają z niechęci do nowo przybyłych, traktowanych często jako ludzie niższej kategorii, niewykształceni i potencjalnie niebezpieczni. Za przykład może tu posłużyć imigracyjna polityka Australii, otwarta dla białych i bardzo ograniczona dla ludzi o innych kolorach skóry, określana polityką *Białej Australii*. Znaczący wpływ na politykę emigracyjną wielu państw miała doskonale rozwijająca się na przełomie XIX i XX wieku doktryna eugeniczna. Ta pseudonauka mająca na celu „wydźwignięcie narodów na wyższy poziom cywilizacyjny poprzez świadomą, sztuczną selekcję społeczeństwa” na początku wieku XX stała się bardzo popularna w krajach anglosaskich [Gawin 2003: 7]. Teorie eugeniczne znacząco zmodyfikowały amerykańską politykę przyjmowania nowych obywateli, dobrze rozwijały się także na Wyspach Brytyjskich, nie wspominając o faszystowskich Niemczech.

Anthony Giddens zwraca uwagę na cztery dominujące po II wojnie światowej modele migracji. Pierwszy z nich – *klasyczny model migracji* – dotyczy krajów takich jak USA czy Kanada, traktowanych jako *kraje emigranckie*. Kolejny model określono jako *kolonialny*, co oznacza, że kraje takie jak Wielka Brytania czy Francja stworzyły dogodne warunki osiedlania się dla imigrantów z obszarów swoich byłych kolonii. Trzeci model – *gastarbeiterów* – stosowany przez Niemcy, Belgię, Szwajcarię polega na przyjmowaniu imigrantów na pewien czas (np. trwaniu kontraktu o pracę), ale nieprzyznawanie obywatelstwa. I ostatni model to *imigracja nielegalna*, która wskutek zaostrzania polityki przepisów imigracyjnych staje się zjawiskiem coraz bardziej powszechnym [Giddens 2006: 282]. Jak widać, punktem odniesienia dla wyodrębnienia tych czterech modeli jest polityka migracyjna poszczególnych państw. Dlatego też należy chociaż w minimalnym stopniu przyrzeć się temu, jak kształtowała się strategia przyjmowania obcych i jakim interesom miała ona służyć. W historii emigracji zdarzały się przypadki intensywnego poszukiwania nowych rezydentów w krajach potrzebujących siły roboczej. Tak było w przypadku Brazylii, która pod koniec XIX wieku poszukiwała chętnych do pracy

na plantacjach kawy po zniesieniu niewolnictwa. Rząd brazylijski pokrywał koszty podróży wszystkim gotowym do wyjazdu, z czego skorzystało także wielu Polaków. Program ten spowodował, że w latach 1889–1900 tylko do samego São Paulo przybyło 878 tysięcy ludzi. Podobną politykę zastosowała Francja w latach 1880–1930, kiedy to wraz z gwałtownym rozwojem industrialnym wzrosło zapotrzebowanie na siłę roboczą. Sprowadzono wówczas do Francji olbrzymią liczbę robotników z Polski oraz Włoch. Podobne otwarcie na emigrantów miało miejsce w historii USA, Australii, Nowej Zelandii, Kanady czy Argentyny. Burzliwa debata dotycząca polityki państw względem przyjmowania nowych rezydentów od długiego czasu toczy się w Stanach Zjednoczonych. Podłożem tego otwarcia na emigrantów była przede wszystkim ekonomia. Jeden z amerykańskich entuzjastów otwierania rynków pracy dla nowo przybyłych, Julian Simon, mówi wprost, że emigracja jest dobra dla amerykańskiej ekonomii [Mailander 2001: 22]. Nawet jeśli emigranci nie osiedlają się na stałe, a pozostają jedynie przez jakiś okres na terenie USA, to i tak mają oni korzystny wpływ na gospodarkę. Ten sam autor przytacza także inne głosy z wielkiej amerykańskiej debaty o emigracji. Roy Beck zajmuje stanowisko dokładnie przeciwne w stosunku do Simona. Jego zdaniem, emigranci zabierają pracę obywatelom USA, a ich pierwszymi ofiarami są zazwyczaj czarni, bo to oni stanowią pierwszą grupę wypieraną przez emigrantów. Emigranci powodują obniżenie płac, godząc się na niższe stawki, co uderza także w obywateli Stanów Zjednoczonych i ich zarobki. Beck podkreśla także, że nie ma zawodów, których Amerykanie nie chcą wykonywać, a jedynie zostały one opanowane przez emigrantów. Podobnie Ameryka nie potrzebuje specjalistów, ponieważ i tak ma nadmiar swoich. Jego konkluzje ograniczają się do propozycji drastycznego ograniczenia masy emigracyjnej i umożliwiania przybywania jedynie tym, którzy mogą być przydatni dla Ameryki. Takie postawienie problemu emigracji jasno zmierza do konkluzji, że musi ona służyć amerykańskiemu interesowi narodowemu. Tymczasem zaś powoduje ona obniżanie poziomu publicznej edukacji, zwiększenie zanieczyszczenia środowiska (bo np. ludzie muszą więcej podróżować w poszukiwaniu pracy lub dalej do niej dojeżdżać), zmniejszenie poczucia bezpieczeństwa i osłabienie porządku publicznego oraz rozbicie jedności społeczeństwa, doprowadzając do powstawania licznych zamkniętych grup. Wszystko to powoduje, że Amerykanie są zmuszeni do zmiany stylu życia i to do zmiany na gorsze. Zwolennicy obniżenia liczby emigrantów chcą obalić mit Ameryki jako kraju emigrantów. Beck i pozostali zwolennicy tej koncepcji argumentują, że Ameryka jest krajem z własną tożsamością, a nie konglomeratem lub wypadkową wielu narodowych tożsamości przybyłych do niej nacji.

Argumentem wysuwany za ograniczeniem emigracji do USA, zwłaszcza zaś emigracji z krajów hiszpańskojęzycznych, jest obawa przed żądaniem wprowadzenia drugiego oficjalnego języka. „Taka transformacja dałaby ogromne korzyści osobom hiszpańskojęzycznym w sferze publicznej, jednak dla Anglo-Saksonów byłoby to niekorzystne. Dwujęzyczność lub wielojęzyczność nakłada koszty na ekonomiczne transakcje. Polityczne koszty są nawet wyższe. Nie chcemy, aby Stany Zjednoczone stały się krajem dwujęzycznym jak Kanada czy Belgia, które cierpią z powodu podziałów wywoływanych za sprawą języka” [Duignan, Gann 1997: 280]. Dalej, zdaniem autorów, należałoby podnieść wymagany przed naturalizacją migrantów poziom znajomości języka angielskiego. Ostateczna konkluzja zaś jest następująca: malejące zapotrzebowanie na pracowników niewykwalifikowanych zmniejsza zapotrzebowanie Ameryki na niewykształconych emigrantów, podczas gdy wzrasta zapotrzebowanie na imigrantów wykształconych [ib.: 284]. Siła i kierunek debaty nad migracją w Stanach Zjednoczonych zmieniły się radykalnie po zamachach z 11 września 2001 roku. W amerykańskich dyskusjach na temat imigracji częściej zaczęto wytaczać argumenty nie tyle przeciwko imigrantom jako takim, ale przeciw imigrantom przybywającym na terenie USA nielegalnie lub próbującym nielegalnie przekroczyć granice tego państwa. *Nielegalność* stała się w tym przypadku słowem kluczem dla prawnej penalizacji emigracji. Od roku 2007 przekroczenie granicy Stanów Zjednoczonych bez zgody przedstawicieli rządu federalnego traktowane jest jako przestępstwo, za które można skazać na 6-miesięczne osadzenie w areszcie i oczywiście na deportację. Ponowne nielegalne przekroczenie granicy definiowane jest jako poważne przestępstwo kryminalne [Guskin, Wilson 2007: 41]. Program walki z nielegalnymi migrantami uniemożliwia od 2001 roku zdobycie legalnego statusu poprzez zawarcie związku małżeńskiego z obywatelem USA. Liczba sposobów osiągnięcia zgodnego z amerykańskim prawem statusu rezydenta została mocno ograniczona, wymagania stawiane imigrantom stały się trudne do spełnienia, sprawiając, że praktycznie niewiele osób jest w stanie im sprostać. Utrudnieniom procesów legalizacyjnych towarzyszy uszczelnienie granicy z Meksykiem i zwielokrotnienie nakładów państwa przeznaczonych na działania straży granicznej. W roku 2006 liczba agentów ochraniających granicę osiągnęła liczbę 12 tysięcy ludzi, podczas gdy na początku lat 80. pracę tę wykonywało 2,5 tysiąca osób [ib.: 97].

Podsumowując, polityczne czynniki migracji nie powinny zniknąć z horyzontu zainteresowań badaczy społecznych. Wokół nich ogniskuje się kilka kluczowych zagadnień i pytań, które porządkuje Jacek Knopek [2009]. I tak z zakresu teorii i praktyki politycznej kluczowe zagadanie dotyczy przyczyn migracji politycznych i polityki migracyjnej państw. W zakresie systemów

politycznych należy badać status migranta i możliwości jego politycznego funkcjonowania w kraju pobytu (np. możliwość tworzenia organizacji politycznych). W kwestii polityki społecznej istotne staje się to, jakim zmianom podlegają grupy migracyjne, jaka jest ich pozycja społeczna i struktura zawodowa, oraz to, jak na zachowania migrantów reaguje polityka kraju osiedlenia w swym społecznym wymiarze. Ostatni obszar badań winien dotyczyć kształtowania polityki międzynarodowej, w tym między innymi tego, w jakich relacjach pozostają migranci z krajem swojego pochodzenia, jaką rolę odgrywają w kształtowaniu współczesnych stosunków międzynarodowych [ib.: 29].

4. Migracje w perspektywie badań socjologicznych i psychologicznych

Pierwszą próbę sformułowania praw rządzących migracją podjął pod koniec XIX wieku Ernest Ravenstein. Sformułowane przez niego prawa znacząco wpłynęły na kierunek badań nad migracją i sposób myślenia o tym zjawisku, zyskując grono naśladowców, ale i krytyków. Zasadnicze tezy Ravensteina [1889: 241–305] można streścić w siedmiu punktach:

1. Wielkość migracji jest odwrotnie proporcjonalna w stosunku do odległości. Migracje na krótsze dystanse są częstsze niż na dalsze, jeśli jednak odległość jest duża, wtedy wybierane są duże centra (miejskie, handlowe, przemysłowe, kulturalne).

2. Migracja przebiega etapowo; z obszarów wiejskich do miejskich, i dalej z mniejszych miast do większych, aż do opuszczenia kraju.

3. Każdy odpływ ludności wywołuje przepływ powrotny.

4. Mieszkańcy miast mają mniejszą skłonność do migracji niż mieszkańcy wsi.

5. Migracja na krótkie dystanse zdominowana jest przez kobiety.

6. Rozwój technologiczny również w znaczny sposób sprzyja emigracji. Czynniki modernizacji wzmacniają przepływ ludności zamieszkującej słabiej rozwinięte obszary do obszarów lepiej rozwiniętych (tradycyjne kierunki: południe – północ, wschód – zachód).

7. Głównym motorem ruchów migracyjnych jest chęć poprawy własnego losu pod względem materialnym. Nie ulega wątpliwości, że od samego początku historii (oraz prehistorii) ruchów migracyjnych, niezależnie, czy rozpatrujemy je z perspektywy jednostek czy przemieszczających się grup, dominowała jedna zasadnicza motywacja – chęć poprawienia losu.

Przytoczone prawa dotyczą migracji wewnętrznej, nie można ich zatem automatycznie odnosić do migracji międzynarodowej. Trudno byłoby także dziś zgodzić się z niektórymi stwierdzeniami, szczególnie zaś

z prawem 3 i 5. Nie zmienia to faktu, że Ravenstein dostrzegł jako pierwszy to, że o zjawisku migracji decydują okoliczności dające sformułować się jako prawa. W tym za najważniejsze czynniki uznać należy modernizację oraz to, że przyczyną większości aktów migracyjnych jest motywacja zarobkowa. Magdalena Łukasiuk [2008: 26], komentując pozytywistyczną propozycję Ravensteina, zauważa, że sformułowane przez niego prawa okazały się znaczące dla późniejszych rozważań teoretycznych dotyczących migracji. Autorka dokonuje także bardzo interesującego przeglądu klasycznych dyskursów teorii migracyjnych. Pierwszy z nich to dyskurs przyczyny, stawiający pytanie o powody mobilności i koncentrujący się na ich analizowaniu, przyjmujący przy tym paradygmatyczne założenie o ekonomicznych przyczynach migracji. Zdaniem autorki, najistotniejszym dokonaniem tego nurtu dyskursywnego jest koncepcja migracji zarobkowej, skonstruowana właśnie w duchu ekonomicznym. Jednak, co podkreśla Łukasik, wielokrotnie dostarcza ona jedynie pozornego wytłumaczenia przyczyn migracji. Odnosząc powyższą uwagę do dokonanych w tej książce analiz, zdecydowanie można potwierdzić słuszność krytyki. Czynniki ekonomiczne w narracjach artystów był tylko jednym z wielu wymienianych, nigdy zaś nie stał się główną przyczyną emigracji. Przykładem innej koncepcji jest teoria czynników przyciągających i wypychających. Teoria *push and pull*, sformułowana w latach 60. XX wieku przez Everett S. Lee [1966], stała się jedną z bardziej popularnych socjologicznych koncepcji wyjaśniających zjawisko migracji. Pierwszy z czynników (*push*) ma działanie wypychające z własnego kraju, drugi (*pull*) przyciągające do innego kraju lub obszaru osiedlenia. Bardzo często oba te czynniki działają równocześnie i jeden z nich może wzmacniać drugi. W kompleksie przyczyn może pojawić się jeden decydujący faktor oraz wiele innych towarzyszących i wzmacniających decyzje o emigracji. Do czynników *push* Lee zalicza między innymi: brak pracy, głód, słabą opiekę medyczną, katastrofy naturalne, zanieczyszczenie środowiska, złe warunki mieszkaniowe, prześladowania polityczne, brak wolności słowa i wyznania, dyskryminację, ograniczone szanse na znalezienie życiowego partnera i założenie rodziny, brak poczucia bezpieczeństwa. Wśród czynników *pull* znajdują się natomiast: szansa uzyskania zatrudnienia, lepsze warunki życia, wolność polityczna i religijna, lepsza opieka medyczna, bezpieczeństwo, uprzemysłowienie, edukacja, powiązania rodzinne (migracja łańcuchowa). Kolejnymi elementami tego modelu są przeszkody pośrednie oraz czynniki osobiste. Przeszkody pośrednie mogą uniemożliwić emigrację, podobnie jak kompleks czynników osobistych, który może wzmacniać lub osłabiać możliwości i wolę opuszczenia miejsca zamieszkania. Wedle tej koncepcji, decyzja o migracji podejmowana jest w oparciu o porównanie cech miejsca

pochodzenia i docelowej lokalizacji [Kaczmarczyk 2005: 29]. Zbiór czynników ma charakter subiektywny i, co istotne, występuje w nim duża różnica pomiędzy oceną cech miejsca pochodzenia i cech miejsca ewentualnego wyjazdu. Pierwsze z nich są jednostce doskonale znane, podczas gdy drugie mogą być zbiorem projekcji, mitów i wyobrażeń. Kluczowym założeniem koncepcji Lee, co podkreśla Kaczmarczyk, jest teza o konieczności istnienia dostatecznie silnego bodźca do ruchu, który przewyższy naturalną ociążalność. Lee wychodzi z założenia, że człowiek ma naturalny opór do przemieszczania się. Dziś jednak, w czasach silnego imperatywu przemieszczania się, trudno nadal założenie to traktować poważnie. Nie zmienia to faktu, że teoria *push and pull* wciąż może być przydatna w analizie emigranckich losów. W każdym analizowanym w książce przypadku pojawiają się czynniki wypychające z jednego kraju i przyciągające do drugiego, czynniki osobiste oraz przeszkody pośrednie². Drugi dyskurs skupia się na zagadnieniu adaptacji, czyli na procesach przystosowawczych. Pytanie o adaptację lub asymilację nie może uniknąć konotacji ideologicznej i politycznej, zwłaszcza w odniesieniu do tak zwanych państw imigracyjnych. Dyskurs ten opisano już w poprzednim podrozdziale w kontekście polityki emigracyjnej poszczególnych państw. Obok rozmaitych asymilacyjnych ideologii, drugim wątkiem podejmowanym w tym obszarze są postawy migrantów wobec procesów adaptacyjnych. Te z kolei zostaną opisane na przykładzie koncepcji Johna Berry'ego nieco dalej. Kwestia form i przebiegu adaptacji podejmowana była przez socjologów amerykańskich z Chicago. Za przykład może tu posłużyć opublikowane w roku 1922 przez Roberta Parka obszernie studium poświęcone prasie imigracyjnej. Amerykański badacz wyszedł z założenia, że jest to materiał świetnie odzwierciedlający charakter redagujących i czytających je grup.

Zawartości poszczególnych gazet stanowi indeks problemów, katalog ambicji i aspiracji oraz przegląd społecznych zachowań czytelników, reprezentujących rozmaite grupy imigracyjne. Park proponuje zatem kolejną ścieżkę w badaniach nad emigracją, jaką jest badanie rozwoju i zmian prasy imigracyjnej, która ukazuje pośrednio także stopień kulturowej adaptacji twórców i czytelników gazet. Nie jest moim celem streszczenie tego ponad pięciusetstronicowego dzieła, a jedynie zwrócenie uwagi na kilka interesujących wątków. W roku 1919 na terenie Stanów Zjednoczonych Ameryki imigranci posługiwali się około 44 językami lub dialektami [Park 1922: 3]. Większość spośród przedstawicieli tych grup językowych wydawała własne periodyki. Zdaniem Parka to język i tradycja, a nie polityczna lojalność

² Zmodyfikowany model czynników wypychających/przyciągających zostanie wykorzystany podczas analizy zebranego materiału empirycznego.

powoduje, że ludzie chcą żyć razem [ib.: 4]. Swoje gazety miała także Polonia. W czasie studiów Parka były to, między innymi, pisma wydawane przez towarzystwo Sokół, „Polski Farmer”, „Harmonia”, „Zgoda”. Periodyki redagowane w oryginalnych językach migrantów spełniały bardzo ważną funkcję. Pozwalały podtrzymywać migrantom grupową identyfikację, dostarczały informacji o nowym środowisku w zrozumiałym języku, pozwalały czerpać satysfakcję z kontaktu z własną kulturą, pomagały radzić sobie z tęsknotą, melancholią – *chorobą emigrantów*. Wreszcie wiele grup w Stanach Zjednoczonych miało szansę na wydanie tytułów, których z różnych powodów nie mogło publikować tam, skąd pochodzili (cenzura, okupacja, bieda, brak możliwości technicznych, analfabetyzm). Dla wszystkich narodowych i etnicznych mniejszości prasa stała się fundamentalnym organem, dzięki któremu grupy te mogły przemówić. Ogromną siłę w walce o zachowanie własnej identyfikacji narodowej dostrzega Park w religii. Pisząc między innymi o Polakach, Słowakach i Litwinach, podkreślał religijny sentyment, z jakimi przybywali oni do USA. „W swoich kościołach czują się oni jak w domu. Kościół jest małym kawałkiem odległej ojczyzny. Tak więc w Ameryce religia stała się najpotężniejszym źródłem oporu przeciw amerykanizacji (asymilacji)” [ib.: 53]. Niezwykle interesujący w książce Parka jest fragment analiz dotyczący relacji między spolonizowanymi Litwinami a Polakami. Bardzo często w litewskich kościołach w Ameryce msze prowadzono w języku polskim, zgodnie z przedemigracyjną litewską tradycją. Amerykański socjolog zauważa także, że Polacy przejawiają tendencję to włączania angielskich słów do macierzystego języka, stosując przy tym polskie przedrostki i sposoby odmiany. Tym samym powstaje coś specyficznie lokalnego, co nie jest ani polskie, ani amerykańskie [ib.: 84]. Zjawisko to dokładnie opisał także Znaniecki, którego prywatny list w tej sprawie cytuje Park. Reasumując rozważania na temat dyskursu adaptacyjnego, Łukasiuk [2008: 33] zwraca uwagę na konieczność poddania redefinicji pojęcia *adaptacji*, na przykład poprzez stosowanie pojęcia *zainstalowania się*, czyli nabrania praktycznej wiedzy i umiejętności niezbędnych do życia w nowych okolicznościach. Trzeci dyskurs, wyróżniony przez Łukasiuk, to dyskurs awansu społecznego. Jest on silnie reprezentowany w socjologii polskiej, chociażby przez klasyczne dzieła Floriana Znanieckiego i Williama Thomasa [1976] oraz Józefa Chałasińskiego [1979]. Wprowadzona przez tego ostatniego formuła awansu służy do opisywania ruchu jednostki w górę drabiny społecznej. Można ją stosować zarówno w analizach migracji wewnętrznych, jak i zewnętrznych. Należy jednak, co sugeruje autorka, zwrócić uwagę na to, by posługując się tą kategorią analityczną, nie skupiać się na jej materialnych manifestacjach, takich jak posiadanie określonego wyposaże-

nia mającego wskazywać na poziom adaptacji do nowej rzeczywistości. I faktycznie w dzisiejszych warunkach posiadanie lub nieposiadanie sprzętu RTV czy wyposażenia ADG nie wydaje się adekwatnym wyznacznikiem społecznego awansu. Ostatni wyróżniony w tym przeglądzie dyskurs skupia się na historii i przynależy bardziej do obszaru refleksji historiozoficznej niżli socjologicznej. Dotyczy on próby wskazania „formacji migracyjnych właściwych kolejnym epokom”, stanowi próbę „uporządkowania zasad czy typów migracji właściwych swoim czasom” [Łukasiuk 2008: 35]. Dyskurs ten cechuje wysoki poziom abstrakcji i, pomimo że nie pozwala na wyprowadzenie kategorii analitycznych i jest niesprawdzalny empirycznie, to jednak dostarcza cennych teoretycznych wskazówek. W refleksji o charakterze historiozoficznym problem migracji ukazywany jest jako zjawisko dynamiczne i nieuchronnie zmienne w czasie. Zmusza zatem do nieustannego weryfikowania kategorii służących interpretowaniu procesów migracyjnych, budowania nowych narzędzi analitycznych oraz do formułowania nowych teorii adekwatnych do czasów współczesnych. Pisząc o współczesnych tendencjach w badaniach nad migracją, Łukasiuk szczególną uwagę zwraca na analizy, które w centrum swoich zainteresowań stawiają pojęcie migracyjnej sieci. Pozwalają one na wielostronne badanie powiązań pomiędzy migrantami, stawiając w centrum uwagi zagadnienie kontaktów społecznych. „Wewnątrz sieci społecznej możemy wyodrębnić dwa węższe terminy ściśle z nią związane. Są to: łańcuch migracyjny (*migration chain*) i migracja łańcuchowa (*chain migration*). Łańcuch migracyjny to wzór, według którego odbywa się migracja poszczególnych osób, z którego najważniejsze jest pierwsze ogniwo – migrant, który wyjeżdża jako pierwszy i przeciera szlak kolejnym osobom (...). Migracje łańcuchowe zbudowane są z osób, które łańcuchowo zasilają rodzinne bądź koleżeńskie szeregi migracyjne” [Danielewicz, Dziekońska 2009: 106]. Pionier przecierający migracyjny szlak i inicjujący łańcuch zawsze ponosi największe ryzyko i najwyższe koszty emigracji. Dlatego ważnym aspektem istnienia sieci jest obniżenie kosztów migracji związanych z przemieszczaniem się jednostek pomiędzy państwami i zmniejszenie ryzyka dla kolejnych osób tworzących dalsze ogniwa łańcucha. Migracja w takim ujęciu oznacza złożoną sieć relacji między samymi migrantami, między osobami pozostającymi poza krajem a tymi, którzy przebywają w kraju, między migrantami a przedstawicielami społeczeństw przyjmujących. Idąc dalej, autorka proponuje połączenie sieciowego badania migracji z koncepcją kapitałów Pierre’a Bourdieu. Społeczny kapitał, którym dysponują migranci, realizuje się właśnie w warunkach sieci, czyli w złożonych, wieloaspektowych powiązaniach między innymi z kapitałem ekonomicznym i kulturowym [Łukasiuk 2008: 39]. Anthony Giddens,

powołując się na badania Stephena Castelsa i Marka Millera, wyróżnia cztery cechy dzisiejszej migracji. Pierwszą z nich jest nasilenie, co oznacza, że migracja będzie silniejsza niż kiedykolwiek wcześniej, coraz więcej ludzi z odmiennych klas, grup etnicznych, będzie się przemieszczać w wielu kierunkach. Druga to zróżnicowanie, czyli zmiana charakteru migracji, dywersyfikacja przyczyn i kategorii migrujących ludzi. Dawniej dominowały konkretne formy migracji, takie jak migracja zarobkowa czy uchodźstwo. Trzecia cecha współczesnej migracji to globalizacja, sieć migracyjnych szlaków pokrywa już cały glob, coraz więcej państw staje się celem, ale i źródłem napływu migrantów. I czwarta cecha: feminizacja – współcześnie w coraz większym stopniu migracja jest domeną kobiet. Wiąże się to ze zmianami na rynku pracy, z demokratyzacją zawodów do tej pory zdominowanych przez mężczyzn, ale także z handlem kobietami czy turystyką seksualną [Giddens 2006: 283]. Emigracja oznacza zawsze wielką egzystencjalną zmianę. Na jej powodzenie składa się szereg czynników, z których wielu emigrant nie zna, nie jest w stanie ich przewidzieć, a w rezultacie nie może ich kontrolować. Pojawia się wówczas doświadczenie trajektoryjne, oznaczające utratę kontroli nad własnym życiem, którego istotnym elementem jest odczuwanie cierpienia. Proces adaptacyjny można podzielić na kilka okresów. Pierwszy z nich, stosunkowo krótki, łączy się często z zachłystnięciem nowymi realiami. W pewnych okolicznościach, gdy początkowe warunki emigracji nie są zbyt ciężkie, mówi się o „miodowym miesiącu emigranta” [Malewska-Peyre 1992: 17]. Jednak dalej, co podkreśla autorka, następuje drugi okres oznaczający konieczność pokonania rozmaitych trudności natury materialnej, psychicznej, społecznej, administracyjnej itd. Wszystko to wymaga ogromnego nakładu energii, często łączy się ze stresem i dlatego trzeci okres emigracji może okazać się czasem wyczerpania, zarówno fizycznego, jak i psychicznego. Kolejny etap rozpoczyna się włączeniem w nową społeczność oraz budowaniem nowej tożsamości. Zbudowanie nowej tożsamości jest kluczowe w procesie udanej adaptacji. Stały wyjazd i osiedlenie się za granicą oznacza przerwanie ciągłości tożsamości osobistej, na skutek przerwania kontaktu z własną kulturą tego, co Otregay i Gasset określał *własnymi okolicznościami*. „Przybysz konfrontowany jest z oczekiwaniami odmiennymi kulturowo. Niespełnione pozostają też liczne jego oczekiwania wobec nowego otoczenia. Imigrant działa zgodnie z własnym kodem kulturowym, a to wywołuje brak zrozumienia lub niechętnie postawy” [Malewska-Peyre 1992: 23]. Taka sytuacja może doprowadzić do kryzysu tożsamości, powodującego niemożność zachowania jej spójności. Ten etap migracji często prowadzi do podjęcia decyzji o powrocie do ojczyzny. W kolejnych fazach przybysz coraz bardziej wrasta w nowy kraj, często

decyduje się na założenie rodziny, wreszcie przechodzi proces naturalizacji. Jest to istotny moment w biografii każdego migranta. Bez wątpienia przyjęcie obywatelstwa innego kraju ma znaczenie pragmatyczne, zwiększa poczucie bezpieczeństwa i zakorzenienia. W przypadku pierwszego pokolenia emigrantów wciąż jednak pozostaje istotna kwestia narodowej tożsamości, którą emigrant niekoniecznie chce lub też której nie może porzucić. Najlepszym rozwiązaniem, o które stara się wielu pierwszopokoleniowych emigrantów, jest uzyskanie podwójnego obywatelstwa, co pozwala na zachowanie przynajmniej fragmentarycznego poczucia ciągłości własnej tożsamości. Kwestia adaptacji nie dotyczy jedynie pierwszego, ale także – w nieco inny sposób – drugiego pokolenia emigrantów. Co prawda drugie pokolenie nie musi przechodzić już etapów adaptacji, które stały się doświadczeniem ich rodziców, może jednak przeżywać kulturowy konflikt, wynikający na przykład z napięcia pomiędzy wartościami wyniesionymi z rodzinnego domu a wartościami i obyczajowością otoczenia. „Wartości kraju rodzinnego, często słabo znane, są mniej atrakcyjne od żywej wszechobecnej kultury kraju, w którym się żyje” [*ib.*: 18]. Drugie pokolenie musi zatem przejść proces akulturacji, oznaczający pełną integrację z nową kulturą. Wszystkich tych problemów z reguły nie doświadcza już trzecie pokolenie. Badając kształtowanie się tożsamości polskiego migranta w USA, Paweł Boski [1992: 161] wykazał, co wydaje się zgodne z logiką procesów asymilacyjnych, że w pierwszym pokoleniu przeważa identyfikacja – jestem Polakiem, natomiast w drugim i trzecim – jestem Amerykaninem.

Problem wielokulturowości znajduje się również w polu zainteresowań międzykulturowej psychologii. Celem tejże jest prowadzenie badań nad podobieństwami i różnicami psychicznego funkcjonowania jednostek w rozmaitych kulturowych i etnokulturowych grupach, nad relacjami między psychologicznymi a socjokulturowymi, ekologicznymi i biologicznymi różnicami oraz nad nieustającymi zmianami tych relacji [Berry, Poortinga, Segall, Dasen 2003: 3]. Z szerokiego obszaru zainteresowań badawczych międzykulturowej psychologii najbardziej interesująca jest kwestia strategii akulturacji i rozmaitych sposobów radzenia sobie z wielokulturowością, opracowana przez Berry’ego [2005]. Akulturacja, w rozumieniu kanadyjskiego badacza, oznacza obustronne kulturowe i psychologiczne zmiany zachodzące w rezultacie kontaktu między dwiema lub więcej grupami kulturowymi i ich indywidualnymi członkami [*ib.*: 4–5]. Proces ten ma długotrwały charakter, a jego skutkiem może być osiągnięcie stanu względnej międzykulturowej harmonii, ale też z drugiej strony prowadzić może do rozmaitych form konfliktu. Proces

akulturacji można rozpatrywać z perspektywy całych formacji społecznych lub przechodzących ten proces jednostek, przyjmujących lub będących zmuszonymi do przyjęcia określonych strategii akulturacyjnych. Na stosowane strategie składają się dwa powiązane ze sobą komponenty. Pierwszy to postawy i indywidualne preferencje dotyczące sposobów akulturowania, drugi z kolei to działania podejmowane w codziennej konfrontacji z odmienną kulturą. Berry zaznacza, że jednostka nie zawsze może postępować zgodnie z własnymi preferencjami, chociażby ze względu na wpływ innych jednostek, grup czy nawet całych środowisk. Na sposób akulturacji jednostki wpływają zatem dwa czynniki i dwa związane z nimi pytania. Pierwsze, czy wchodzić i rozszerzać kontakty z nową kulturą, starając się uczestniczyć w życiu zastanej społeczności gospodarzy? Drugie, jak i w jakim stopniu podtrzymywać tradycje własnej kultury i *przedmigracyjnej* identyfikacji? Od odpowiedzi na te pytania uzależniona jest strategia akulturacji jednostek i grup społecznych. Berry wyróżnia cztery rodzaje przebiegu tego procesu [ib.: 9, Boski 1992: 76]. Pierwszy z nich to integracja, oznaczająca pozytywne połączenie i akceptację własnej, oryginalnej kultury z kulturą nowo przyjętą. Integrystów cechuje brak kompleksów, duma z własnej narodowej kultury, świadomość własnej odrębności, przy jednoczesnej umiejętności włączenia się w życie nowej społeczności i czerpania z niej kulturowych i psychicznych korzyści. „Osoby takie są dwu lub wielojęzyczne oraz charakteryzują się dwu lub wielokulturową tożsamością. Osoby te mają zapas wiedzy i umiejętności pozwalających dawać sobie radę w kontekstach obu (wszystkich) tych kultur” [Boski 1992: 184]. Druga strategia to asymilacja, która dla Berry’ego jest formą zanegowania i odrzucenia własnej kultury na rzecz nowej kultury. Jest wynikiem kompleksów i niskiej oceny kultury kraju pochodzenia. W praktyce może oznaczać to dążenie do jak najszybszej naturalizacji i odcięcie się od przeszłości. Trzecia strategia polega na separacji. Imigrant w tym przypadku dąży do utrzymania własnej kulturowej i tożsamościowej odrębności. Ogranicza kontakty z nową kulturą do niezbędnego minimum, uznając wyższość kultury własnej. Ostatni typ akulturacji to marginalizacja, która w zasadzie oznacza życie poza obiema kulturami, zarówno własną, jak i nową. Osoby takie nie kultywują własnych tradycji, ale nie przyjmują także nowych wzorów. W rezultacie sytuują się poza możliwością pełnego funkcjonowania, zarówno w jednym, jak i w drugim systemie kulturowym. Przykładem mogą być tu imigranci, którzy przybywając do nowego kraju, tracą zdolność swobodnego porozumiewania się językiem ojczystym, przy jednoczesnym braku opanowania języka kraju gospodarzy.

5. Asymilacja – teoria i ideologia

Jedną z kluczowych kwestii w rozważaniach nad procesami migracji wydaje się zagadnienie asymilacji. Asymilacja oznacza proces zmiany społecznej wynikający z trwałego istnienia zbiorowości migracyjnych w obrębie innych państw, społeczności, kultur czy narodów. Pojęcie to służy do opisu zjawisk będących wynikiem spotkania (zderzenia) dwu lub kilku obcych sobie kulturowo społeczności. Procesy asymilacyjne zachodzą w trzech zasadniczych płaszczyznach: strukturalnej, kulturowej i osobowościowej [Kubiak 1980, 2005a]. Asymilacja strukturalna polega na stopniowym chodzeniu imigrantów w asymilującą społeczność, oznacza zanikanie wzajemnych uprzedzeń i poczucia obcości. Jej końcowym efektem w skali mikro- i makrospołecznej jest integracja asymilowanych ze strukturą społeczną przyjmującego kraju. Na płaszczyźnie kulturowej asymilacja jest procesem przyjmowania przez imigrantów wzorów kulturowych społeczeństwa gospodarzy. Zmiana zachodzi zarówno w społecznej sferze funkcjonowania jednostki, jak i w jej osobowości. Asymilacja przejawia się, między innymi, przejściem nowych wzorów i ideałów osobowościowych. Zmianie ulegają także pozostałe elementy społecznie konstruowanej osobowości: role społeczne, jaźń subiektywna (włącznie z identyfikacją narodową) oraz jaźń odzwierciedlona, co jest zrozumiałe, bo wyobrażenia na temat własnej osoby konstruowane są na emigracji w oparciu o zupełnie inne dane niż we własnym kraju. Trzy sfery asymilacji przenikają się wzajemnie, ale nie muszą przebiegać jednocześnie i z tą samą siłą. Procesy strukturalne zazwyczaj zachodzą najszybciej, ponieważ są one fundamentalnym warunkiem normalnego funkcjonowania w nowych warunkach osadzania się w mikrostrukturach asymilującego społeczeństwa. Zmiany strukturalne mogą zakończyć się już w pierwszym imigracyjnym pokoleniu. Trudniej przebiega proces asymilacji kulturowej i osobowościowej. Ten pierwszy, polegający na zinternalizowaniu nowej kultury, wymaga wysiłku dwu lub więcej pokoleń. Najwięcej czasu zajmuje asymilacja w sferze osobowości i zdaniem Hieronima Kubiaka, pełny cykl takich zmian wymaga minimum trzech pokoleń. Istotnym czynnikiem asymilacji są regulacje prawne i instytucje działające w przyjmującym kraju, takie jak szkoła, administracja, media, banki, a nawet armia [Kubiak 2005a: 33]. Mają one zasadniczy wpływ na przebieg wszystkich trzech stref asymilacji. Francja, Wielka Brytania i Stany Zjednoczone stworzyły odmienne modele imigracyjnej polityki integracyjnej. W Republice Francuskiej istotna jest zarówno akceptacja kulturowo-historycznych zwyczajów i uwarunkowań

poszczególnych grup etnicznych, jak i konieczność dostosowania się „obcych” do francuskich prawnych oraz kulturowych norm³. W praktyce oznacza to między innymi uznanie przestrzeni publicznej za wolną od wszelkich religijnych manifestacji. Model brytyjski bardziej akceptuje kulturową, rasową i religijną różnorodność jako niezbędny wymiar uczestnictwa w społeczeństwie, aniżeli jako etap pośredni prowadzący do pełniejszego osiągnięcia statusu państwowego. Jednocześnie proces ten wymaga obywatelskiej zgody co do wartości kulturowo-politycznych. Multikulturowy amerykański model implikuje liberalną kulturę obywatelską mającą chronić różnorodność [Schain 2010: 222].

Kubiak [1980: 21–22, 2005a: 35] wyróżnił trzy typy ideologii asymilacyjnych, których – co podkreśla – nie należy mylić z teoriami asymilacji. Pierwsza z nich to ideologie asymilujących narodów, na przykład koncepcja tygła lub kulturowego pluralizmu stworzona w Stanach Zjednoczonych, która w pewnych momentach przybiera formę *łagodnej* eugeniki. Opiera się ona na kilku dogmatycznych założeniach. Po pierwsze, jej zwolennicy apriorycznie przyjmują założenie o wyższości własnej kultury i organizacji politycznej nad kulturą przybyszów. Ta ideologia anglokonformizmu zapewnia dominację określonych grup społecznych. W przypadku USA są to głównie tak zwani WASP (*white anglo-saxon protestant*). Po drugie, ideologia ta wyraża przekonanie o zdolnościach asymilacyjnych własnego narodu i państwa. Po trzecie, określa warunki, jakie muszą spełnić imigranci, jeśli chcą stać się pełnoprawnymi członkami państwa. Wreszcie, po czwarte, mówi ona o cechach biologicznych, społecznych i kulturowych, jakie powinni posiadać emigranci, by byli w stanie sprostać stawianym im przez nowe państwo oczekiwaniom (i tu właśnie niebezpiecznie zbliża się do teorii eugenicznych). Celem takiej ideologii jest całkowite wchłonięcie imigrantów, tak by minimalizować wpływ ich obecności na istniejące *status quo*. Emigrant ma stać się obywatelem w pełni zintegrowanym z porządkiem społecznym ustalonym przez dominujące grupy, takie jak na przykład amerykańscy WASP. Drugi typ ideologii charakterystyczny jest dla krajów wielokulturowych (Kanada, Szwajcaria), w których od emigrantów nie oczekuje się pełnej integracji z kulturą dominującą. Wynika to z faktu współistnienia więcej niż jed-

³ Podczas spisu powszechnego cała populacja administracyjnie została sklasyfikowana w trzech kategoriach: Francuzi z urodzenia, Francuzi poprzez naturalizację oraz obcokrajowcy. Oznacza to, że dzieci osób naturalizowanych, urodzone na francuskiej ziemi, stają się automatycznie obywatelami Francji. Spis powszechny przeprowadzony w USA na początku lat 80. kładł nacisk na ustalenie rodowodu etnicznego, podczas gdy we Francji narodowe i etniczne korzenie nie pojawiają się w oficjalnych dokumentach i nie mają ważności statystycznej [Kastoryano 2010: 86].

nego akceptowanego wzoru kulturowego w ramach jednego państwa. W imię takiej ideologii wymaga się natomiast od nowych przybyszów opanowania urzędowego języka, postępowania zgodnego z obowiązującymi normami aksjologicznymi oraz obywatelskiej lojalności. Akceptuje się jednak utrzymywanie kulturowej odrębności w imię zasady asymilacji partnerskiej, to jest ideologii opierającej się na wielokulturowości. Trzeci rodzaj ideologii reprezentuje nadzieje i oczekiwania asymilujących się mniejszości. Jej przykładową manifestacją jest idea tygla (*melting-pot*), oznaczająca wiarę w to, że poprzez amalgamację odmiennych grup społecznych powstanie nowa, lepsza jakość. „Była to (...) werbalizacja romantycznej wiary w egalitaryzm, likwidację dystansów społecznych, uprzedzeń etnicznych i działań dyskryminacyjnych, całkowicie nielicząca się z realiami. Wiara, która nie mogła się spełnić” [Kubiak 2005a: 35]. Różne ideologie asymilacji realizowane są poprzez liberalną lub restryktywną politykę poszczególnych państw [Kubiak 1980: 23–24]. Polityka restryktywna polega na asymilacji wymuszonej, deprecjonującej kulturowe wzory rdzennych mieszkańców lub przybywających migrantów. Opiera się na indoktrynacji, kulturowym wydziedziczeniu, oczekiwaniu lojalności oraz podporządkowania. W historii ten model asymilacji realizowany był między innymi poprzez wymuszoną rusyfikację, germanizację, amerykańizację, stosowany przez państwa posiadające kolonie oraz państwa kolonizujące, jak Australia, Brazylia czy Nowa Zelandia. Z kolei polityka liberalna jest wynikiem wiary w możliwości asymilacyjne własnego narodu, przekonania o sile państwa, której często towarzyszy przekonanie o posłannictwie cywilizacyjnym [Kubiak 2005a: 35]. Zdaniem Zygmunta Baumana, liberalnemu programowi asymilacji towarzyszy wewnętrzna sprzeczność. Na czym polega owa sprzeczność i z czego wynika? Jest to sprzeczność, która będzie nieuchronnie towarzyszyć wszystkim państwom narodowym borykającym się z zadaniem kulturowego ujednolicenia obszaru, nad którym panują [Bauman 1995: 102]. Program asymilacji, dający nadzieję na osiągnięcie wszelkich najbardziej pożądanых wartości, jednocześnie nieustannie dowodzi wyższości i dobrej woli panujących. To oni narzucają reguły gry, które nakazują brać los we własne ręce. W rezultacie każde niepowodzenie asymilowanych dowodzi jedynie ich słabości. „Najważniejszą z funkcji nadziei, jaką program liberalny rozbudza, jest możliwość obciążenia upośledzonych winą za los, z jakiego wydobyć się nie umieją: jeśli nie umiesz podnieść się z dna, możesz się skarżyć tylko na siebie” [*ib.*: 102]. W takim rozumieniu liberalna koncepcja asymilacji staje się doskonałym narzędziem władzy nad Obcymi. Daje im nadzieję i jednocześnie zmusza aspirantów

do wysiłku, w praktyce zaś utwierdza zwierzchnictwo grupy formułującej ten właśnie program. Jego nieprzyjęcie lub – co wielce prawdopodobne – niesprostanie mu będzie dowodzić jedynie złej woli jednostek i społecznych grup chcących się asymilować. „Gorliwi wyznawcy asymilacyjnego programu wychodzą z siebie, żeby zmyć i zdusić w sobie wszystko, co ich różni od prawowitych członków wspólnoty, do której aspirują. Żywią przy tym nadzieje, że starannie a uczciwie imitując zastane obyczaje krajowe przestaną być dla gospodarzy odróżnialni, co już samo przez się zapewni im z kolei prawo do identycznego z gospodarzami traktowania” [ib.: 103]. Bauman nie pozostawia jednak złudzeń, reguły asymilacyjnej gry mogą ulec zmianie w najmniej oczekiwanym momencie, ponieważ ich celem nie jest głoszona idea stworzenia równych szans, lecz zachowanie hegemonii.

6. Problemy w badaniach nad procesami migracyjnymi

Jak już zaznaczono na wstępie, badaniom nad zjawiskiem migracji towarzyszą liczne problemy metodologiczne. Collin G. Pooley i Ian D. Whyte [1991: 4–5] wskazują na główne słabe punkty tego typu badań. Według nich, emigracja zawsze stanowiła i nadal stanowi skomplikowany kompleks przyczyn, motywów i skutków. Dlatego badacze ci podejmują wiele prób klasyfikacji typów emigracji i ich przyczyn, jak chociażby teorię czynników *push and pull*. Te koncepcje są oczywiście użyteczne, należy jednak pamiętać, że posiadają one swoje konceptualne ograniczenia. Warto przyjrzeć się zatem sformułowanym przez brytyjskich naukowców uwagom.

1. Rozwój zaawansowanych metod statystycznych, analiz komputerowych i stosowanie twardych jakościowych metod, posługujących się ogromnymi bazami danych, doprowadza do stworzenia zdepersonalizowanego i zdehumanizowanego obrazu migracji, w którym grupowe i masowe tendencje zastępują losy jednostek. W ogromie danych nie zyskuje się głębokiej wiedzy o motywach emigracji i losach migrantów. Makroanalizy migracji niewiele mówią o procesach przemieszczania się, o powodach i skutkach migracji. Tego typu badania dostarczają jednak cennych informacji o kierunkach migracyjnych przepływów w skali regionalnej, międzynarodowej i międzykontynentalnej.

2. Zbyt wiele statystycznych analiz emigracji ma charakter statyczny, dostarczający jedynie przekroju skali zjawiska w czasie, a nie dynamicznego obrazu, który podlega stałym przekształceniom. Korzystanie jedynie ze statystycznych danych w celu opisanie migracji nie dostarcza świadectwa wystarczającego do tego, aby celnie opisać doświadczenie migracji. Daty

i dane statystyczne nie ukazują przebiegu życia jednostek, jego kolejnych sekwencji i zazwyczaj nie rekonstruuje procesów decyzyjnych podejmowanych przez migrantów.

3. Dokładne studia nad migracją wymagają wykorzystania wielu źródeł informacji, przy jednoczesnym analizowaniu losów wielu indywidualów. Tego typu studia mają tendencję do ogniskowania się na małych społecznościach. Dlatego najlepiej udokumentowany i zbadany został fenomen emigracji w poszczególnych wioskach i małych miastach. Znacznie mniej wiemy o migracji do i z wielkich miast, i wciąż stosunkowo niewiele studiów poświęcono temu zagadnieniu. „Dogłębne humanistyczne studia prowadzone na bardzo małą skalę, bazujące na pamiętnikach, korespondencji migrantów lub na przeprowadzonych z nimi wywiadach, mogą dostarczyć nam szczegółowych informacji o doświadczeniach jednostek lub małych grup, ale nie pozwalają nam na powiązanie ich w szerszy kontekst” [ib.: 5].

4. Z kolei tam, gdzie pojawiają się informacje o motywach i skutkach emigracji, chodzą zazwyczaj o zbiór anegdot, który może okazać się niereprezentatywny dla szerszej społeczności. Pamiętniki lub indywidualne historie mogą zawierać istotne informacje o migracji, wymaga to jednak zgromadzenia dużej ilości tego typu materiału tak, aby mógł stać się on reprezentatywny dla większej społeczności. Świadectwa ustne indywidualnych emigrantów muszą być zestawione z szerszym kontekstem społeczno-polityczno-ekonomicznym, w którym dochodzi do poszczególnych aktów emigracji. Zarejestrowane wypowiedzi muszą zostać osadzone w kontekście innych dostępnych źródeł.

5. Ostatnia trudność w prowadzeniu badań nad migracją, jak stwierdzają Pooley i Whyte, polega na tym, że w odniesieniu do pewnych okresów historycznych jest pełniejszy dostęp do materiałów źródłowych niż w stosunku do innych. Poza tym niektóre kraje i regiony mają lepiej udokumentowaną historię swojej emigracji i imigracji niż inne.

Zapewne nie są to wszystkie bolączki badań nad migracją. Zasadniczy problem zdaje się tkwić w braku adekwatnego odnoszenia do siebie perspektywy makro- i mikrosocjologicznej. Zdaniem omawianych autorów, należałoby poszukiwać takiego sposobu badania migracji, dzięki któremu udało by się obie te perspektywy połączyć. Chodzi o to, aby uniknąć zarówno odpersonalizowanych zestawień statystycznych, w których znika człowiek, jak i nie ograniczać się do gromadzenia anegdot i historii, które nawet jeśli są pasjonujące, to nie pozwalają na formułowanie socjologicznych praw. Podobnie o nowych tendencjach w badaniu migracji pisze Giddens, podkreślając, że model *push and pull* uznano za zbyt uproszczenie skomplikowanych procesów. Aktualnie migracja postrzegana jest jako złożenie zjawisk na poziome mikro i makro. „Poziom makro obejmuje czynniki działające

uniwersalnie na danym obszarze, jak prawa, przepisy imigracyjne i emigracyjne albo światowe zmiany gospodarcze. Natomiast do czynników na poziomie mikro należą zasoby, poziom wiedzy i rozumienie sytuacji przez samych migrantów” [Giddens 2006: 283]. Zapewne zbiór elementów mikro i makro można by jeszcze rozbudować o szereg czynników kulturalnych, politycznych i społecznych, niemniej kierunek współczesnych badań nad migracją zmierza do uchwycenia fenomenu migracji globalnej.

Badacze zajmujący się problematyką migracji korzystają także z różnorodnych metod wizualnych. Steven J. Gold [2007] opisuje różne możliwości wykorzystania fotografii w etnograficznych badaniach nad zjawiskiem emigracji. Zdaniem autora, dane wizualne dostarczają cennych informacji na temat zachowań i procesów adaptacyjnych migrantów [*ib.*: 144]. Pierwszym celem wykorzystania fotografii jest przeprowadzenie tego, co John i Malcolm Collier [1986] nazywają fotograficznym rekonesansem. Pozwala to na uzyskanie wstępnej orientacji w interesującym nas badawczo obszarze (przykładowo ukazuje to znacznie mniejszą publiczną aktywność kobiet niż mężczyzn wśród wietnamskich migrantów). Fotografowanie zmusza do nawiązania kontaktu z miejscami i ludźmi. „W ten sposób, fotografowanie dopingowało mnie, aby stawać w obliczu jednostek oraz tych aspektów świata społecznego, które w innym przypadku mogłyby pozostać w oddaleniu” [Gold 2007: 145]. Robienie zdjęć w takim ujęciu nie służy jedynie gromadzeniu danych, ale jest także procesem eksplorowania społecznej rzeczywistości. Drugim sposobem zastosowania technik wizualnych w badaniach nad migracją jest prowadzenie wywiadów z wykorzystaniem fotografii. Metoda fotograficznej stymulacji została dokładnie opisana przez Douglasa Harpera [1989]. Stosujący ją Gold zauważył, że prezentowanie migrantom zdjęć ukazujących życie ich wspólnoty wywołuje fale interesujących spontanicznych komentarzy. Poza pokazywaniem zdjęć w czasie wywiadu można także pozostawić respondentom zestaw fotografii i wrócić do ich interpretacji podczas kolejnego spotkania. Reakcje nie będą wówczas już tak spontaniczne, ale zabieg ten pozwala im wypracować i przedyskutować między sobą wspólne stanowisko. Porównanie pierwszej spontanicznej reakcji z tą już przepracowaną, może dać interesujące rezultaty. Kolejne możliwości badawcze są następstwem pojawienia się fotografii cyfrowej. Jedną z zalet tej technologii jest wykorzystana przez Golda możliwość błyskawicznego rozesłania zdjęć na adresy mailowe zebrane od sfotografowanych osób. Dzięki temu udało mu się uzyskać komentarze do wykonanych przez siebie fotografii i nawiązać dalszą korespondencyjną współpracę z kilkoma osobami. Konkludując, Gold podkreśla, że fotografia jest tylko jedną z wykorzystywanych przez niego

technik badawczych. Pozwoliła mu jednak dostrzec niuanse trudne do odkrycia w inny sposób, zmuszając jednocześnie do skupienia się na pracy terenowej i bliskiego poznawania społeczności migrantów. „Fotografia pozwoliła mi zilustrować różnorodność wzorów zachowań, które istnieją wewnątrz grup i społecznych kategorii, dostarczając ogólnej charakterystyki grup” [Gold 2007: 163]. Co ważne, fotografia pozwala angażować w proces analityczny zarówno innych badaczy, jak i członków badanej społeczności.

W badaniach nad zjawiskiem migracji pojawiają się zatem problemy, które wydają się na stałe towarzyszyć socjologii. Czy przeprowadzać duże badania ilościowe, pozwalające uchwycić fenomen w jego masowości, czy też pogłębiać wyrywkowe eksploracje jakościowe? Czy odwoływać się do statystyki, czy raczej prowadzić studia indywidualnych przypadków? Obie badawcze perspektywy wynikają z odmiennych założeń epistemologicznych i metodologicznych. Realizacji badania, które zostanie przedstawione w tej książce, towarzyszyło przekonanie o istotności indywidualnego losu, do którego badacz dociera i który poznaje poprzez metodę wywiadu narracyjnego. W każdej indywidualnej biografii realizuje się zarówno to, co jednostkowe i niepowtarzalne, jak i to, co staje się udziałem grup doświadczających w zbliżonym czasie i okolicznościach zbliżonych sekwencji biograficznych.

Sports
Ground

A20
LONGLANDS

Rozdział II

Uwagi metodologiczne, organizacja i przebieg badania

W wywiad biograficzny posiada już w naszym kraju bogatą literaturę oraz licznych specjalistów. W tradycji socjologicznych badań możemy wyodrębnić podejście klasyczne traktujące metodę biograficzną jako jedną z możliwych lub też pojawiające się coraz częściej traktowanie biografii jako fenomenu, zjawiska społecznego i elementarnego składnika rzeczywistości społecznej [Rokuszevska-Pawełek 2002: 28]. Biografia może być zatem środkiem badań lub jego głównym tematem. W pierwszym przypadku prowadzenie badań biograficznych służy przede wszystkim poszukiwaniu informacji po to, by opisać interesujące badacza zjawiska i procesy społeczne oraz dokonać ewentualnej weryfikacji hipotez. W drugiej tradycji, która pojawiła się wraz z etnometodologią, fenomenologią oraz interakcjonizmem symbolicznym ujawniły się trzy kwestie badawcze. Pierwsza dotyczy instytucjonalizacji, standaryzacji i sekwencjalizacji kolejnych etapów biografii, które są ustrukturuwane, poddane wzorcom i manifestują się w koncepcji normalnej biografii zgodnej ze społecznymi wymogami. Druga kwestia związana jest z napięciem pojawiającym się pomiędzy jednostką a społeczeństwem, wynikającym z instytucjonalizacji i standaryzacji życia ludzkiego konfrontowanego z indywidualnymi dążeniami jednostki i pragnieniem samodzielnego kontrolowania swojej egzystencji. Jest to zatem napięcie pomiędzy nieustannym wpływem społeczeństwa a potrzebą indywidualizacji. Kwestia trzecia zaś odnosi się do biografii jako rekonstrukcji leżących u jej podstaw reguł. Celem badania jest w tym przypadku poznanie zasad budowania narracji o życiu, sposobów konceptualizowania biografii przez narratora, osadzania przebiegu życia w kontekście społeczno-kulturowym [*ib.*: 29].

Zdaniem Hellinga K. Ingeborga [1990: 15], wywiad biograficzny jest metodą minimalizującą ingerencję badacza w toku przeprowadzonego wywiadu i stwarzającą szansę na maksimum swobodnej ekspresji narratora. Dlatego też wydał się on najwłaściwszy do zrealizowania postawionego celu badawczego – rekonstrukcji społecznych światów artystów emigrantów. Stanowi on specyficzną formę wywiadu swobodnego, którego kluczowym momentem jest improwizowana opowieść autobiograficzna

[Schütze 2005: 289; Prawda 1989: 88]. W tym typie wywiadu nie stosuje się listy mniej lub bardziej szczegółowych pytań na rzecz swobodnej ekspresji narratora. Następuje tu istotna zmiana, znanego z różnych form socjologicznych wywiadów, respondentą – człowieka odpowiadającego na zadawane mu pytania na narratora, który jest autorem opowieści o swoim życiu. Elementarnym założeniem teoretycznym metody biograficznej jest uznanie istnienia homologii pomiędzy kolejnymi fazami biografii a strukturą narracji. Podczas narracji następuje rekonstruowanie przebiegu życia, w której kolejne sekwencje są ze sobą powiązane, odtwarzając ciągłość biograficznego doświadczenia [Kaźmierska 1996: 38]. Koncepcję wywiadu biograficznego, zastosowanego w tym badaniu, rozwinął Fritz Schütze, który opracował także szczegółowe wytyczne analizy uzyskanych materiałów. Przeprowadzając wywiad narracyjny, należy ściśle oddzielić od siebie studium swobodnej, niezakłóconej przez badacza narracji autobiograficznej od studium rozmowy, podczas której następuje wyjaśnienie nieścisłości, zadawanie pytań dotyczących zagadnień istotnych z punktu widzenia projektu badawczego [Piotrowski 1996: 7]. Kaja Kaźmierska podkreśla, że wielką zaletą tej metody jest możliwość modyfikowania jej lub częściowe wykorzystywanie, ograniczone na przykład jedynie do posługiwania się samą techniką wywiadu narracyjnego w czasie zbierania materiału. Tak też stało się w przypadku tego badania. Wywiad składa się z kilku następujących po sobie faz [Kaźmierska 1996, 2004; Rokuszewska-Pawełek 2002, Prawda 1989]. Faza pierwsza – rozpoczęcie, polega na stworzeniu atmosfery sprzyjającej przeprowadzeniu wywiadu. Oznacza to konieczność zbudowania wzajemnego zaufania. Postulat ten, pozostając jak najbardziej słuszny, nie zawsze możliwy jest do zrealizowania. Narrator zazwyczaj spotyka się z badaczem po raz pierwszy w życiu, gdy ten prosi go o opowiedzenie swoich losów, niejednokrotnie bardzo trudnych, czasami traumatycznych. Takie „zwierzanie się” nie zawsze jest możliwe i nie zawsze narrator ma ochotę na tego typu rozmowę. Na tym etapie badacz oswaja także narratora z dyktafonem, na którym musi zostać zarejestrowana cała rozmowa. Fakt rejestrowania wywiadu może być peszący, niemniej jednak jest on konieczny. Pomimo że rola badacza wydaje się bierna przez znaczącą część wywiadu, nie oznacza to, że może on pozwolić sobie na brak skupienia. Postulowana bierność oznacza jedynie powstrzymywanie się badacza od zadawania pytań podczas narracji i uważne jej wysłuchanie. Doświadczenie uzyskane w czasie gromadzenia materiału jasno wskazuje, że w pewnych sytuacjach wywiad wywołuje duże napięcie emocjonalne i łączy się ze sporym wysiłkiem intelektualnym. Z tego powodu starałem się nie wykonywać więcej niż jednego wywiadu dziennie i tylko w sytuacjach, kiedy stawało się to koniecznością, decydowałem się na przeprowadzenie dwóch

wywiadów podczas jednego dnia¹. W przypadku rozmówców, którzy brali udział w tym badaniu, wywiady poprzedzała faza przygotowawcza polegająca na zbieraniu, na tyle na ile było to możliwe, informacji o narratorach, o ich życiu i twórczości. Faza druga – stymulacja do opowiadania, polega na dokładnym wyjaśnieniu, na jakim rodzaju wypowiedzi zależy badaczowi. W tym momencie niezwykle ważne staje się podkreślenie tego, że interesują nas losy narratora, jego życiowe doświadczenia. Jest to istotne, gdyż w innym wypadku wywiad biograficzny może przekształcić się w wywiad etnograficzny, w którym respondent jest reprezentantem określonej grupy, lub w wywiad ekspercki, kiedy respondent staje się źródłem informacji na interesujący nas temat. Niewątpliwie jest to bardzo ważna faza wywiadu, od której w dużej mierze zależy jakość uzyskanego materiału. To także czas na wyjaśnienie celu badania, sposobu wykorzystania zebranego materiału i form jego publikacji. Osoby, z którymi przeprowadzałem wywiady, wielokrotnie zadawały właśnie takie pytanie. W zaleceniach pojawia się także konieczność zapewnienia o anonimowości wypowiedzi. Faza trzecia wywiadu stanowi jego zasadniczą, główną część. Narracja nie powinna być zakłócana uwagami lub pytaniami badacza. Nie jest to zadanie łatwe, ponieważ sytuacja odbiega od standardowego wywiadu lub rozmowy, której trwanie gwarantuje zwrotność obu stron. Badacz powinien powstrzymać się od pytań, które w oczywisty sposób nasuwają się podczas wysłuchiwania narracji. Poza tym narrator oczekuje zadawania pytań, zawiesza narrację, czasami milczy – wszystkie te momenty badacz powinien „przeczekać”, nie interweniując werbalnie. Nie zawsze jest to możliwe do zrealizowania. Sytuacja wywiadu narracyjnego jest specyficzna i może okazać się trudna nie tylko dla narratora, ale i dla badacza. W tej fazie osoba przeprowadzająca wywiad musi cały czas analizować tok narracji po to, aby na kolejnym etapie badania móc uściślić pojawiające się w niej niejasności. Należy pamiętać, że opowiadanie o własnym życiu często staje się trudne lub kłopotliwe. Tego rodzaju problemy sygnalizowano w kilku opowieściach, na przykład w narracji artysty fotografa: „To nie jest łatwe, skondensować, opowiedzieć prawie 20 lat”.

Etap narracji zazwyczaj zakończony jest kodą – czyli podsumowaniem, w którym narrator dokonuje oceny życiowej sytuacji, przeprowadza bilans swoich dokonań oraz łączy aktualną sytuację z wydarzeniami z przeszłości².

¹ W kilku sytuacjach artyści proponowali terminy spotkań, które wypadły tego samego dnia. Ponieważ wywiady (poza jednym przypadkiem) odbywały się za granicą, co łączyło się z ograniczonym czasem na przeprowadzenie badania, zdecydowałem się w trzech przypadkach na przeprowadzenie dwóch wywiadów w ciągu jednego dnia.

² Koda nie zawsze pojawia się na końcu opowieści, może ujawnić się w czasie jej trwania w różnych momentach narracji (czasami nawet kilkakrotnie). W dalszych rozdziałach zwrócono uwagę na takie przypadki.

Faza czwarta to etap pytań, który może rozpocząć się dopiero wówczas, gdy opowiadający zakończy narrację. Jest to czas na zadawanie pytań uściślających usłyszaną opowieść, wyjaśnianie kwestii niejasnych, powracanie do przerwanych wątków. Etap ten jest ważny, ponieważ właśnie wtedy badacz zyskuje informacje o przyczynach przemilczeń i niedopowiedzeń w narracji, co stanowi istotny element późniejszej analizy, pozwalający interpretować strukturę biograficznej narracji. W dalszej części omawianego etapu, już po uściśleniu interesujących nas fragmentów narracji, badacz może zadawać pytania teoretyczne, po to by poznać opinie narratora na tematy ważne z badawczego punktu widzenia. Ostatnia, piąta faza wywiadu jest powrotem do „normalnej” sytuacji. Oznacza zakończenie nagrywania, prowadzenie swobodnej rozmowy, wymianę opinii. Jest to także czas na ewentualne podjęcie dyskusji na tematy sporne. W tym przypadku jednak trzeba zachować rozwagę. Pomimo że nie pozostaje po tej fazie wywiadu żaden materialny ślad, jest ona ważna, ponieważ może jeszcze służyć uzupełnieniu informacji, ale także dlatego, że stwarza ona szanse na „zrewanżowanie” się narratorowi rozmową, przywraca symetrię sytuacji komunikacyjnej. Przeprowadzając wywiady zaobserwowałem, że często następuje na tym etapie rozluźnienie, spowodowane chociażby wyłączeniem magnetofonu, ale także zakończeniem trudnego nieraz procesu opowiadania o swoim życiu.

Teoretyczne przesłanki wywiadu autobiograficznego opierają się na czterech założeniach [Prawda 1989: 89; Schütze 2005: 301–303]. Po pierwsze, Schütze przyjął założenie, że najlepszym sposobem rekonstruowania przebiegu życia człowieka jest jego własna na ten temat narracja. Po drugie, opowiadaniu własnej historii biograficznej towarzyszą stałe struktury, które nadają narracji sens. Oznacza to, że taka opowieść zawiera podmiot biografii, podmiot zdarzeń, które nie zawsze muszą być tożsame, pewien łańcuch zdarzeń i doświadczeń oraz społeczne tło, czyli kontekst sytuacyjno-społeczny. Po trzecie, rekonstrukcja zdarzeń wymaga zastosowania przez narratora dwóch zabiegów: uszczegółowiona opowieści oraz skondensowana do zdarzeń najważniejszych dla opowiadającego. Przymus wchodzenia w szczegóły wynika z tego, że narrator musi swoją opowieść uporządkować i uwiarygodnić, dokładniej ukazując pewne kluczowe zdarzenia i postacie. Przymus kondensacji wynika z ograniczonego czasu trwania wywiadu, ale głównie z tego, że narrator nie wszystko uznaje za ważne i stosowne do opowiedzenia. Opowiadający dokonuje selekcji zdarzeń i wybiera to, co uznaje za najistotniejsze. Zagęszcza zatem swoją opowieść, tak aby była ona zrozumiała dla odbiorcy. Wreszcie pojawia się także przymus zamykania form narracyjnych, który oznacza znaną z codziennych sytuacji komunikacyjnych zasadę kończenia opowieści, domykania wątku, zanim nastąpi przejście

do następnego. Innymi słowy, narrator jest zobligowany do kontynuacji i zakończenia rozpoczętych tematów [Rokuszevska-Pawełek 2002: 55]. Po czwarte, procesom komunikacyjnym towarzyszą pewne reguły opowiadania tekstów. Oznacza to, że chronologicznemu przebiegowi zdarzeń odpowiada chronologiczny porządek przedstawienia, oczywiście pomijając powroty, dygresje itp. Dopóki działają wewnętrzne reguły narracyjne, dopóty można przyjmować, że prawdziwy przebieg wydarzeń znajduje swoje odzwierciedlenie w narracji. Odnajdujemy tutaj kluczową dla koncepcji wywiadu narracyjnego, proponowanej przez Schützego [2005: 289], prawidłowość polegającą na tym, że narrator odtwarzający bieg zdarzeń i własnych doświadczeń, odtwarza analogicznie historię własnych przeżyć, które są z nimi związane. Dzięki temu otrzymujemy pewien obraz sekwencji zdarzeń oraz towarzyszącą mu sekwencję doświadczeń. Przed rozpoczęciem zapisywania wywiadów należy podjąć decyzję co do sposobu transkrypcji. Jeśli poszukujemy przede wszystkim odpowiedzi na pytanie „co” – czyli wtedy, gdy zależy nam na rekonstrukcji zdarzeń, wystarczający będzie standardowy zapis, który zastosowano w tym przypadku. Jeśli jednak interesuje nas odpowiedź na pytania „jak”, wówczas konieczne będzie zastosowanie specjalnego systemu transkrypcji, uwzględniającego przerwy, milczenie, podnoszenie głosu itd.

O niedoskonałościach i niebezpieczeństwach, jakie niesie ze sobą uprawianie metody biograficznej, pisze Antonina Kłoskowska. Przytacza ona listę zarzutów, które wydają się w tym miejscu istotne. Sprawa pierwsza dotyczy subiektywności, która może przeobrazić się w subiektywizm. Dalej Kłoskowska zwraca uwagę na niemożliwość do wyeliminowania ingerencji badacza. Wreszcie w procesie opracowywania wywiadu istnieje duże prawdopodobieństwo pewnej dowolności oraz redukcji wielkiej obfitości i szczegółowości uzyskanych materiałów [Kłoskowska 1990: 179]. Ponadto autorka podkreśla, że trudno jest do wywiadu przekonać znane osobistości, polityków, wybitnych twórców. Jest to uwaga słuszna, jednak zapewne bardziej adekwatna w odniesieniu do ludzi polityki niż sztuki. W grupie twórców, którzy zdecydowali się na udział w badaniu, znaleźli się także ci, którzy odnieśli sukces i są dość powszechnie znani. Kłoskowska zaleca także stosowanie triangulacji, czyli sprawdzania i uzupełniania danych uzyskanych podczas wywiadu. W czasie opracowywania materiału odwoływano się do tego zalecania, korzystając z innych wywiadów udzielonych przez artystów, z napisanych przez nich tekstów, z artykułów krytycznych im poświęconych, czasami także ze świadectw innych informatorów.

Zebrane wywiady poddane zostały sekwencyjnej analizie, której celem „jest rekonstrukcja formy i struktury relacjonowanej opowieści życia, czyli jej czasowego i tematycznego rozwijania podczas wywiadu” [Rosenthal

1990: 100]. Analiza ta miała służyć wyodrębnieniu czterech podstawowych struktur procesowych biografii wyróżnionych przez Schütze [2005: 306], na które składają się: biograficzne plany działania, trajektorie, wzory instytucjonalne oraz metamorfozy biograficzne. Proponowana przez Schütze metoda oraz terminologia stały się w tym przypadku inspirujące, a koncepcja struktur procesowych znalazła swoje odzwierciedlenie w przeprowadzonych analizach. Analizując narracje, skupiono się bardziej na tym „co”, a nie „jak” jest opowiadane. Warto zaznaczyć, że wiele z zebranych narracji posiadało cechy wywiadów eksperckich lub rozległe fragmenty o takim charakterze. Poddając opracowaniu zgromadzone opowieści, starano się zrekonstruować przebieg życia artysty migranta, wskazać najważniejsze, przełomowe momenty, ukazać, w jaki sposób realizuje on swoje biograficzne plany, jak radzi sobie z instytucjonalnymi wymogami, jak przełamuje sytuacje trajektoryjne. Artysty biorący udział w badaniu proszeni byli o rozpoczęcie narracji od momentu podjęcia decyzji o opuszczeniu rodzinnego kraju. Wywiady odbywały się zazwyczaj w miejscu zamieszkania lub w pracowniach artystów. Czas trwania wywiadów wahał się od 50 minut do 3 godzin. Dobór artystów dokonywał się poprzez system poleceń, jak również w toku własnych poszukiwań i prób bezpośredniego docierania do respondentów. Istotne jest to, że poszukiwano artystów czynnie działających w polu sztuki, choć reprezentujących rozmaite typy karier.

W czasie trwania badania zebranych zostało 61 wywiadów narracyjnych. W Paryżu przeprowadzono 16 wywiadów, w Londynie – 15, w Nowym Jorku – 21, w Berlinie – 9. Pierwsze materiały zgromadzone zostały podczas dwóch wizyt w Paryżu, latem 2006 i 2007 roku. Kolejne wywiady zrealizowano w roku 2007 w Londynie i Berlinie oraz na przełomie roku 2007 i 2008 w Nowym Jorku. Jeden z wywiadów został przeprowadzony w Krakowie w czasie pobytu artysty w Polsce. Opowieści zarejestrowano na cyfrowym dyktafonie i spisano. Artystów poszukiwano, stosując metodę „kuli śniegowej”. Początkowo w każdym z miast poszukiwano osoby lub grupy osób, dzięki którym możliwe będzie zainicjowanie badania. Kolejne osoby udzielające wywiadów rekrutowano poprzez wspomniany system poleceń. O zaletach i wadach tej metody poszukiwania respondentów kilka uwag pojawia się w części podsumowującej pracę.

Wszystkie wywiady zostały samodzielnie przeprowadzone przez autora książki, jednak przy nieocenionej pomocy szeregu osób wspomagających proces badawczy. W Paryżu pomoc otrzymałem od Bogdana Konopki, podobne wsparcie w Londynie zostało udzielone mi przez Joannę i Pawła Wąsków, w Berlinie zaś przez Ewę Marię Śląską. Gdyby nie stypendium otrzymane od tygodnika „Polityka”, nie dotarłbym do Nowego Jorku i nie przeprowadził tam

wywiadów. Nie udałooby mi się także ukończyć pracy bez pierwszych czytelników – profesora Kazimierza Kowalewicza z Uniwersytetu Łódzkiego oraz profesora Krzysztofa Olechnickiego z Uniwersytetu im. Mikołaja Kopernika. Za pierwszą wnikliwą korektę dziękuję Ilonie Wiśniewskiej. Lista tych, którzy wpłynęli na ostateczne ukończenie książki, mogłaby być jeszcze bardzo długa. Wspomnę zatem jedynie osobę, która towarzyszyła mi przez cały czas trwania pracy oraz wspomagała proces gromadzenia dokumentacji fotograficznej, moją żonę – Aleksandrę Makowską-Ferenc. Wszystkim dziękuję z nadzieją, że zaufanie, które otrzymałem na kredyt, nie okazało się bez pokrycia.

9

2

10

3

11

4

Rozdział III

Procesy asymilacyjne i strategie artystyczne polskich twórców w Paryżu

Ale jak 22 lata temu wylądowałem na Orly – poczułem coś takiego w powietrzu, zanim jeszcze zobaczyłem to miasto. Taki przedziwny zapach w metrze. Mieszanina magnezu, kociej szczyny, Bóg wie co. Żadne bogactwo, żaden przepych, absolutnie nie. Coś irracjonalnego, co przechodzi przez całe ciało, przez wszystkie zmysły, przede wszystkim przez węch: że tu jest moje miejsce. I chyba tu naprawdę jest moje miejsce [wywiad 2. Pisarz].

Paryż jest jednym z najbardziej zmitologizowanych europejskich miast. W światowej historii kultury i sztuki zajmuje miejsce wyjątkowe i niepowtarzalne. Od stuleci przyciąga kolejne pokolenia artystów, szukających natchnienia, sukcesu, przygody, nowych doświadczeń i inspiracji. I chociaż pojawiły się inne ośrodki skupiające artystów z całego świata, to wciąż działa magnetyczna, legendarna wręcz, siła tej metropolii. W historii polskiej migracji artystycznej jest to miejsce wyjątkowe, do którego przybywali liczni artyści, w tym także ci najwybitniejsi. Paryska karta polskiej sztuki jest niezwykle interesująca i bogata. Zapewne trudno byłoby dziś wyobrazić sobie naszą kulturę bez potężnego wpływu twórców, których migracyjne losy doprowadziły do miasta nad Sekwaną. Zapisywanie tej karty trwa nadal. Podróż artystyczne Polaków do Paryża zaczęły się już za panowania Stanisława Augusta Poniatowskiego, jednak polska diaspora we Francji powstała dopiero na skutek przybywania kolejnych fal politycznych uchodźców. Pierwsza z nich pojawiła się po upadku insurekcji kościuszkowskiej, druga – znacznie liczniejsza – po klęsce Napoleona, a trzecia najśłynniejsza, zwana Wielką Emigracją, wywołana została klęską powstania listopadowego w 1831 roku. Kolejne etapy historii polskiej migracji na tereny Francji wyznaczały wydarzenia takie, jak upadek Wiosny Ludów, klęska powstania styczniowego oraz skutki rewolucji 1905 roku, związane z nasilającą się falą

policyjnego terroru w zaborze rosyjskim. Wśród uchodźców polistopadowych znaleźli się wybitni polscy artyści i intelektualiści, wśród nich: Adam Mickiewicz, Juliusz Słowacki, Zygmunt Krasiński, Kamil Cyprian Norwid, Maurycy Mochnacki, Joachim Lelewel, Fryderyk Chopin, Seweryn Goszczyński. Autor *Ksiąg pielgrzymstwa polskiego* pisał: „Duszą narodu polskiego jest pielgrzymstwo polskie. A każdy Polak w pielgrzymstwie nie nazywa się tułaczem, bo tułacz jest człowiek błądzący bez celu; Ani wygnańcem, bo wygnańcem jest człowiek wygnany wyrokiem urzędu, a Polaka nie wygnał urząd jego” [Mickiewicz 1979: 224]. Poeta dokonał swoistej apoteozy polskiej emigracji, która cierpi, ale dzięki wysiłkom której naród zmartwychwstanie. Artyści romantyczni stworzyli bezprecedensowy w historii polskiej emigracji etos, oddziałujący przez dziesiątki lat na kolejne pokolenia Polaków. Polski Paryż XIX wieku to nie tylko historia narodowych wieszczów, politycznych wygnańców i tygiel myśli niepodległościowej. Obok tych, którzy migrowali przymusowo, do Paryża ciągnęli także ci, którzy pragnęli być w ówczesnym centrum europejskiej kultury. „Pragnienie sukcesu i uznania nie było jedynym czynnikiem skłaniającym Polaków do podróży nad Sekwanę. Można nawet zaryzykować hipotezę, że fascynowała ich raczej ożywiona i ożywcza atmosfera intelektualna i artystyczna tego niezwykłego miasta, zanim się jeszcze w nim znaleźli” [Bobrowska-Jakubowska 2004: 43]. W Paryżu wypadało być, spędzić tu jakiś czas, w miarę możliwości także wystawić swoje prace. Robili tak Jan Matejko, Józef Chełmoński, Wojciech Kossak czy Jan Styka. Na przełomie wieku XIX i XX Paryż był istotnym polskim ośrodkiem intelektualnym oraz kolonią artystyczną. Ewa Bobrowska-Jakubowska precyzyjnie zrekonstruowała świat polskich twórców mieszkających w Paryżu w latach 1890–1918. Autorka zwraca uwagę na podejmowane przez nich działania wspólnotowe i organizacyjne, mające na celu wzmocnienie polskiego środowiska oraz umożliwienie zaprezentowania się jako oddzielna grupa narodowościowa, co w czasie trwania zaborów było szczególnie ważne. W tym celu do życia zostało powołane w 1897 roku Koło Polskie Artystyczno-Literackie. „Celem nowej organizacji miała być reprezentacja polskiej literatury i sztuki za granicą oraz popieranie pracy artystów i literatów polskich w Paryżu, innymi słowy stworzenie polskiego ogniska intelektualnego i artystycznego” [*ib.*: 65]. Do stowarzyszenia należeli: Olga Boznańska, Jan Chełmiński, Ignacy Jan Paderewski oraz wielu innych znanych twórców i intelektualistów. Elity emigracji doprowadziły do powstania kolejnych organizacji zajmujących się propagowaniem polskiej kultury. Trudno w tak krótkim wprowadzeniu wymienić wszystkich wybitnych polskich artystów związanych z Paryżem, dość powiedzieć, że w pierwszej dekadzie XX wieku byli tam, między innymi: Xawery Dunikowski, Tadeusz Ma-

kowski, Józef Pankiewicz, Bolesław Biegas czy Roman Kramsztyk. Po II wojnie światowej rozpoczął się kolejny etap historii polskiej artystycznej imigracji osiedlającej się we Francji. Miejscem niezwykle ważnym stało się Maisons-Laffitte – siedziba Instytutu Literackiego założonego i kierowanego przez Jerzego Giedroycia. Znaczenie paryskiej „Kultury”, w której publikowali swoje teksty pisarze emigracyjni, między innymi Czesław Miłosz, Witold Gombrowicz, Gustaw Herling-Grudziński, Melchior Wańkowicz, Stanisław Mackiewicz, Andrzej Bobkowski, Henryk Grynberg oraz ci, którzy w Polsce nie mogli publikować, jak Zbigniew Herbert czy Marek Hłasko, jest wyjątkowe. Giedroyc przez cały czas prowadzenia swojej działalności starał się, aby „Kultura” docierała także do Polski. „Wysyłaliśmy (...) książki pod fałszywymi okładkami i teksty drukowane na biblijnym papierze na różne adresy brane z książek telefonicznych, starając się często je zmieniać, by nikogo nie narażać i zapewnić jak najszerzy rozrzut” [Giedroyc 1996: 153]. Utrzymywanie kontaktów z krajem było jednym z priorytetów działań Instytutu Literackiego. Nie ulega wątpliwości, że „Kultura” była najważniejszym polskim pismem emigracyjnym, zaś samo Maisons-Laffitte przez całe dekady stanowiło jedno z najważniejszych centrów dyskusji nad polską i europejską kulturą. Sam Giedroyc zachowywał jednak ograniczony optymizm w sprawie wpływu pisma i Instytutu. „*Kultura* przenikała do Polski. Ale przenikanie i wpływ – to dwie różne sprawy” [ib.: 224]. Zgodnie z wolą redaktora naczelnego „Kultura” przestała ukazywać się po jego śmierci w roku 2000. Z pismem współpracował także Sławomir Mrożek, który osiedlił się w Paryżu w roku 1968 i mieszkał tam aż do roku 1989, kiedy to przeprowadził się do Meksyku. W roku 1959 malarz Jan Lebenstein [1991] otrzymał nagrodę Biennale Młodych w Paryżu. Sukces ten pozwolił mu na osiedlenie się w stolicy Francji. „Wolę być na marginesie w Paryżu niż na marginesie w Warszawie” – mówił, uzasadniając decyzję o emigracji. Twórca miał jednak świadomość odniesionego przez siebie sukcesu nie tylko artystycznego. „Jestem jednym z kilkuset malarzy w Paryżu, którzy żyją wyłącznie z malarstwa. To tutaj rzadkie” [ib.: 82]. Na opuszczenie Polski i emigrację do Francji zdecydowała się także Alina Szapocznikow jedna z najciekawszych i najbardziej uznanych na świecie polskich rzeźbiarek. Po wojnie artystka studiowała rzeźbę w Pradze, a potem w Paryżu. W roku 1951 wróciła do Polski i zamieszkała w Warszawie. Jednak w roku 1963 ponownie osiedliła się w Paryżu, gdzie została aż do śmierci w 1973 roku. W 1977 roku do tego emigracyjnego grona dołączył zapewne najbardziej znany dziś, polski malarz współczesny Roman Opałka, a pięć lat później w Paryżu zamieszkała malarka, performerka i autorka filmów Teresa Tyszkiewicz. Spośród polskich fotografów emigrantów należy wymienić przede wszystkim

Zbigniewa Dłubaka, który od 1982 roku mieszkał w Maudon pod Paryżem. Artysta zajmował się nie tylko fotografią, ale i malarstwem, a o swojej emigracji mówił: „Jestem przekonany, że mój pobyt we Francji, który trwa już ponad dwadzieścia lat, dał mi bardzo dużo. Tam zetknąłem się z innymi możliwościami technicznymi. Poza tym odseparowałem się od codzienności, w którą byłem uwikłany w kraju. Tam byłem sam w mojej pracowni i tego właśnie potrzebowałem” [Giza 2005: 47]. Do grupy wybitnych polskich fotografów związanych z Paryżem zaliczyć należy: Eustachego Kossakowskiego, Krzysztofa Pruszkowskiego, Mariusza Hermanowicza (w Paryżu mieszkał krótko, we Francji związany z Orleanem) oraz Bogdana Konopkę. Artyści ci często podejmowali w swojej pracy twórczej tematy związane z tym miastem. Konopka w latach 1994–1995 zrealizował serię fotografii pt. *Szary Paryż*, natomiast na początku lat 70. XX wieku Kossakowski zadebiutował na emigracji słynnym cyklem *6 metrów od Paryża*. Artysta, opisując ten projekt, wspomina także o biograficznych konsekwencjach wykonania tych fotografii:

Chodziliśmy z Anką wokół Paryża i na granicy miasta fotografowałem z odległości 6 metrów wszystkie tablice sygnalizacyjne z napisem PARIS. To, co znajdowało się wokół, było sprawą przypadku. Tak powstał ten cykl zdjęć, będący jednocześnie reportażem o Paryżu. (...) W pewnym momencie miałem trudności z przedłużeniem pobytu we Francji i poszedłem do pana Gasiot-Talabot, prezesa stowarzyszenia krytyków francuskich, z prośbą żeby mi napisał list do policji francuskiej, że ja zajmuję się pracą nad tym projektem w Paryżu i muszę tu zostać. Pokazałem mu kilka zdjęć i on napisał mi to pismo na policję, co mi dało przedłużenie pobytu na rok, a jednocześnie zadzwonił do dyrektora Musee Decoratifs de Musee du Louvre, żeby mnie przyjął z tymi pracami. Ja mu pokazałem te zdjęcia, a oni powiedzieli mi, że robią mi wystawę. Skończyłem robić te 159 zdjęć – to trwało – oni udostępnili mi olbrzymie laboratorium, dali mi papier, wydrukowali afisze i na jesieni miałem wystawę. (...) Po czym zaproponowano mi posadę fotografa w Luwrze. Tam byłem kilka lat za fotografa, a potem przenieśli mnie do Centre Pompidou, gdzie byłem cały czas już do końca [Kossakowski 2000].

Przytoczeniem fragmentu wywiadu z Kossakowskim kończę krótki i siłą rzeczy wybiórczy opis historii polskiej emigracji artystycznej we Francji. Opowieść polskiego fotografa przenosi nas w obszar narracji biograficznych, które staną się materiałem analizowanym w tym i w kolejnych rozdziałach. Moim celem jest przyjrzenie się w socjologicznej perspektywie losom polskich artystów żyjących i tworzących w Paryżu na przełomie wieku XX i XXI. W oparciu o 16 wywiadów narracyjnych podjęto próbę rekonstrukcji doświadczeń imigracyjnych polskich artystów. Punktem wyjścia wszystkich zebranych przeze mnie narracji biograficznych był opis sytuacji życiowej artysty przed wyjazdem z kraju. Wtedy też zazwyczaj wyjaśniane

były przyczyny emigracji, motywacje i towarzyszące im okoliczności. Tym, co łączy wszystkich moich rozmówców mieszkających we Francji, poza jednym wyjątkiem, jest fakt, że opuszczali oni kraj niedemokratyczny, monopartyjny, socjalistyczny i znajdujący się w stanie gospodarczej zapaści. Polska była w owym czasie krajem czynnie działającej cenzury, inwigilacji, ograniczonych swobód obywatelskich, którego najjaskrawszą manifestacją było wprowadzenie w 1981 roku stanu wojennego. Ale ówczesna Polska była także państwem, w którym coraz silniej objawiały swoją aktywność różne grupy opozycyjne, na czele z Niezależnym Samorządnym Związkiem Zawodowym „Solidarność”. Niektórzy z moich rozmówców zaangażowani byli w działania opozycji, a ich wyjazdy z kraju łączyły się lub były tego następstwem. Przed zmianą systemu politycznego wyjazd z Polski, zwłaszcza na Zachód, nastroczał wiele trudności. Podjęciu decyzji o emigracji towarzyszył zupełnie inny ciężar egzystencjalny aniżeli obecnie. Organizacja wyjazdu wymagała niewspółmiernie większego nakładu energii, czasu, determinacji oraz cierpliwości. Była to decyzja poważna, determinująca na całe przyszłe życie. Pewne ekstremum stanowiły sytuacje, w których przekroczenie granicy kraju oznaczało praktycznie brak możliwości powrotu. Opuszczenie własnego kraju i rozpoczęcie życia za granicą zawsze posiada pewne cechy doświadczenia trajektoryjnego. Składa się na nie kilka wspólnych elementów ujawnionych w narracjach, takich jak: komplikacje przedwyjazdowe oraz nierzadko dramatyczne okoliczności samego wyjazdu, problem nieznamości języka, konieczność poddania się administracyjnym procedurom, niepewność co do przyszłości, doświadczanie społecznej i kulturowej obcości. Kolejne sekwencje narracji odkrywały biograficzne etapy migracyjnego biegu życia: procesy adaptacyjno-asymilacyjne w nowym środowisku, legalizowanie pobytu za granicą, podejmowanie działań mających zapewnić podstawę normalnego funkcjonowania oraz próby budowania zazwyczaj od nowa artystycznej kariery. Sekwencje te znajdują swoje odzwierciedlenie w życiowych i artystycznych strategiach realizowanych przez twórców. W pewnych przypadkach istotną stawała się także interwencja osoby trzeciej, modulującej biografię jednostki, która w dalszej części tekstu określana będzie jako Znaczący Inny. Można zatem, przynajmniej w pewnym stopniu, mówić o kolektywnym imigranckim losie, szczególnie wówczas, gdy dotyczy to grupy opuszczającej kraj, mniej więcej w tym samym okresie jego historii i posiadających wspólny biograficzny plan podjęcia próby zrealizowania się w zawodzie artysty. Tak właśnie stało się w przypadku zbioru paryskich opowieści biograficznych.

1. Przyczyny wyjazdów z Polski

Zazwyczaj niemożliwe jest wyodrębnienie jednego czynnika determinującego podjęcie decyzji o emigracji. Można jednak wyróżnić kilka dominujących powodów, które zaprezentowane zostały w kolejnych narracjach. Wyjazdowi zazwyczaj towarzyszył splot kilku innych, bardziej lub mniej istotnych powodów oraz rozmaite racjonalizacje ujawniane w toku opowieści. W narracji artysty malarza zostaje zwrócona uwaga na wieloczynnikowość przyczyn wyjazdów i złożoność sytuacji przedwyjazdowej:

(...) na to złożyło się parę elementów. Jednym podstawowym elementem w moim wypadku była chęć oderwania się od pewnych kontaktów, prac, które wykonywałem tutaj, tosiętyczyteżmalarstwa,alewykonywałemteżokładki doksiążek,scenografię,itorozdwojenie powodowało, że nie mogłem się skoncentrować na tym, na czym chciałem, czyli na malarstwie. Postanowiłem, że zrywam ze wszystkimi tymi towarzyszącymi *zachodami*, że się tak wyrażę, i poświęcę się malarstwu, i tak będzie najlepiej, jeśli wyjadę do Paryża. Był to koniec lat 70. A tu nałożyła się też, oczywiście, sytuacja polityczna w kraju. Zbliżało się wszystko do totalnej degrengolady. Ja, który czułem się trochę spóźniony, jeśli chodzi o moje poszukiwania malarzkie, postanowiłem wszystko poświęcić tylko malarstwu. Moje wyobrażenie Francji, Paryża było skonstruowane na literaturze i znajomości historii sztuki. Nie znałem języka, znałem tylko angielski i to bardzo słabo. Oczywiście, doskonale pan wie, jak w tamtych czasach przebiegały wyjazdy zagraniczne, po prostu nie istniały. Właściwie te dwa elementy były bardzo istotne, przy czym były też inne sprawy, które wydają mi się w tej chwili mniej istotne, ale to były główne powody, dla których opuściłem kraj [wywiad 15. Malarz]¹.

W poszczególnych przypadkach akcentowano z różnym natężeniem wpływ okoliczności historycznych, politycznych, społecznych i psychologicznych. W klasycznych teoriach emigracji podkreśla się jako dominujący czynnik ekonomiczny, jednak w analizowanych wywiadach albo nie pojawia się on wcale, albo był marginalizowany. Nie oznacza to całkowitego pomijania tego wymiaru emigracji w opowieściach, nie znalazł się on jednak pośród głównych motywów uzasadniania wyjazdu z Polski. Wielu moich rozmówców opuściło Polskę w wyniku wprowadzenia stanu wojennego. Jednak wyjaśnianiu tej decyzji towarzyszą odmienne uzasadnienia. Jedną z wielu przyczyn była niemożliwość realizowania w Polsce artystycznych planów oraz kontynuowania dalszego samorozwoju:

¹ Etykiety przy cytatach stanowią oczywiste uproszczenie i redukcję zwłaszcza w stosunku do twórców zajmujących się różnymi dziedzinami sztuki. Emblematy te mają jedynie funkcję porządkującą, pozwalającą skojarzyć artystę z określonym polem działalności twórczej.

W 1980 roku, kiedy wszystko wydawało się możliwe i wiele rzeczy można było zrealizować, i ani wcześniej ani potem się tego tak nie czuło, no to widziałem moją aktywność tylko w Polsce, natomiast stan wojenny wszystko przekreślił. I nie brałem tego pod uwagę, że będę tutaj na stałe, no ale jeśli człowiek mieszka gdzieś, w jakimś mieście, to tam zapuszcza korzenie [wywiad 3. Performer].

Podobnie sytuacja wyglądała w przypadku innego artysty: malarza, grafika, plakacisty. W PRL istotnym elementem systemu represjonowania była polityka paszportowa². Nie każdy otrzymywał ten dokument, a nawet jeśli już go otrzymał, to mógł być to specyficzny rodzaj paszportu, pozwalający jedynie na jednorazowy wyjazd lub też umożliwiający podróż tylko do wskazanych krajów. Opisy politycznego represjonowania, za jakie należy uznać odmowę wydania paszportu, pojawiały się w wielu narracjach, nie tylko paryskich:

I to jest ważny kontekst – Polska, w której wszystko było beznadziejne, w związku z tym studiowałem się dla sztuki. Po dyplomie próbowałem pracować w Polsce. Nie było to łatwe, to były tak zwane ręczne robótki, wszystko przechodziło przez rodzaj cenzury artystycznej i normalnej politycznej, tak więc nie było łatwo zrobić plakat, nie było zamówień bezpośrednich, słowem: już od lat postanowiłem wyjechać i to był moment na wyjazd. Po dyplomie, po śmierci mojej matki zostałem sam w Polsce, mój brat był w Stanach, siostra w Paryżu. W związku z tym postanowiłem wyjechać, starałem się o paszport przez kilka lat i jako bratu dysydenta politycznego nie chciano mi go dać przez siedem lat i potem postanowiono mi dać paszport, na który mogłem tylko wyjechać; chcieli mnie po prostu wyrzucić z Polski, co mi było na rękę (...). Wyjazd był makabryczny w tym sensie, że cała moja historia została rozdana, sprzedana, oprócz kilku zeszytów, kilku pamiątek po rodzicach. Wyjechałem w małym fiaciku, który kupiłem sobie na wyjazd, i tak wyjechałem do Paryża [wywiad 4. Malarz, grafik, plakacista].

Artysta wspomina, jak polityka paszportowa wykorzystywana była przez władze w celu pozbywania się z kraju osób niepożądanych. Technika manipulacji polegała między innymi na tym, że najpierw przez pewien okres (nawet kilkuletni) odmawiano prawa do wyjazdu, aby w końcu zezwolić na jednorazowe przekroczenie granicy. W praktyce oznaczało to wydalenie z kraju. W istocie wyjazd niektórych osób w świetle interesów komunistycznej władzy był bardzo wygodny, oznaczał eliminację problemu, a przynajmniej jego oddalenie. Nie była to praktyka stosowana jedynie w latach 80., ale także w latach wcześniejszych. W powyższym fragmencie artysta opisuje także dramatyczną konieczność całkowitego i definitywnego zakończenia swojego życia w Polsce. Narrator zgodnie z biograficznym planem działania chciał opuścić kraj, jednak sposób, w jaki wyemigrował z Polski, nie był wynikiem jego własnej decyzji, ale skut-

² Zagadnienie to zostało dokładnie opracowane przez Dariusza Stołę [2010].

kiem restrykcji władz, specyficznych zasad wydalania niepożądanych osób. Podobne biograficzne wątki pojawiają się także w narracjach zebranych w innych miastach. Tego rodzaju *eksmisja* w praktyce bardzo często oznaczała długoletnie przerwanie kontaktów z krajem. Oto fragment innej narracji dotyczący podobnej do pewnego stopnia sytuacji, chociaż tu *banicja* nie była skutkiem uwikłania narratorki w działalność opozycyjną, wręcz przeciwnie, narratorka nie była zaangażowana w działalność polityczną i nigdy nie chciała opuszczać kraju. Jej przymusowy wyjazd był wynikiem zbytniej, jak na owe czasy, artystycznej niezależności i swego rodzaju innowacyjności. W obu przypadkach artystom zezwolono na jednorazowe przekroczenie granicy. Okoliczności wyjazdów wyglądały podobnie i oznaczały konieczność całkowitej likwidacji wszystkiego, co wiązało się z dotychczasowym życiem w Polsce. W obu przypadkach artyści mieli świadomość, że powrót do kraju zostaje im odcięty. W drugim przypadku emigracja rozpoczęła się w 1968 roku i została opisana w następujący sposób:

Właściwie nie ja podjęłam tę decyzję, tylko byłam do niej zmuszona. Pracowałam wtedy po skończeniu szkoły baletowej kilka lat w operze jako łabędź, to znaczy jako tancerka klasyczna. Znudziło mi się to jednak, więc złożyłam wymówienie, odeszłam z tej opery i pracowałam jako wolny strzelec. Założyłam zespół tańca współczesnego. Wtedy w Polsce to nie istniało, był tylko taniec klasyczny, szkoła tańca klasycznego. Mój zespół był współczesny, jazzowy, była to jakaś rozrywka, no i młodzi tancerze z opery, między innymi W., który był moim partnerem, byli zachwyceni. Robiło się coś innego, nie było to nudne, było to fajne, a w dodatku zaczęli zarabiać trzy razy tyle co soliści w operze. Wszystko byłoby dobrze, gdyby nie to, że właśnie poszło za dobrze. Wysłano nas kiedyś do Pragi na Międzynarodowy Festiwal Jazzowy, który był połączony z festiwalem baletów jazzowych i ku naszemu wielkiemu zdziwieniu dostaliśmy pierwsze miejsce. Po tym naszym spektaklu mieliśmy siedemnaście propozycji występów: na festiwalu w Knebworth, na objazd po Włoszech, telewizja w Brukseli itd., itd. (...) Wróciliśmy więc do Polski i następnego dnia poszłam do dyrektora Pagartu, to był jedyny państwowy impresariat, który istniał wtedy, no i ten dyrektor mówi: *No dobrze, wszyscy muszą natychmiast złożyć wymówienia w operze i my wam wszystkim zrealizujemy te kontrakty*. Następnego dnia moi tancerze poszli, każdy z wymówieniem oczywiście, na co dyrekcja: *Co to jest, jakaś prywatna, co to w ogóle znaczy?*. No i zaczęli podkładać nam kłody. Pierwszą taką kłodą było to, że odebrano nam w przeddzień wyjazdu do francuskiej Olimpii paszporty i bilety, które już nam wcześniej przyznano jakby. Powiedziano: *Nie, zespół jest za młody, więc nie możemyjechać się sprawdzić*. Mieliśmy natomiast się sprawdzić przed robotnikiem i chłopem przez trzy lata; to był 1967 rok. Zrobiłam więc zebranie i mówię: *Niestety nie będzie nic z tych wszystkich wyjazdów, możecie tu ze mną tańczyć przed tym robotnikiem i chłopem albo możecie wrócić do opery*, a oni mówią: *Wiesz, tak fajnie się z tobą tańczy, bo takie inne rzeczy, jakieś poszukiwania, my wolimy z tobą*. No i tańczyliśmy przed tym robotnikiem i chłopem. Wysyłano nas na siano, na żniwa, gdzie na ciężarówkach, bo nie było sceny, ja ze swoim magnetofonczykiem niewiele większym niż ten dyktafon, gdzieś tam jakieś przedłużacze do stodoły. No i w fabryce samochodów osobowych poodsuwano maszyny i tańczyłyśmy na Żeraniu, a ci robotnicy

i chłopcy byli bardzo zadowoleni. Panienki z miasta przyjechały, nawet nie wiedzieli jaki to taniec, czy to jazzowy czy klasyczny, ale coś się działo. No i mieliśmy też dużo poważnych zamówień: jeden reżyser filmowy, drugi, trzeci; jedna audycja telewizyjna, druga, trzecia; jakaś impreza prestiżowa w Sali Kongresowej. Także mieliśmy masę tego, co się tam nazywało chałturą, a na Zachodzie nazywało się koncertem (...). Jeden z moich tancerzy kupił sobie samochód, drugi mieszkanie spółdzielcze, co wtedy w latach 60. tylko synowie ministrów mieli samochody z przydziału. To się dalej szalenie nie podobało. Odbywały się jakieś zebrania partyjne, a tu raczej żadnej wpadki nie było, więc nie byłam na tych zebraniach. Przekazywano mi jednak, że właśnie ta sprawa, że trzeba z tym skończyć. Zaczęto mnie kokietować, że może bym gdzieś wyjechała. Proponowali Nowy Jork, może Londyn, mówiłam, że nie, że ja dziękuję, że nikogo tam nie znam, języków też nie, a poza tym miałam wtedy w Polsce, jak na te lata, uprzywilejowaną sytuację. Piękne mieszkanie w Warszawie na Starówce ze strychu zrobione, samochód na podwórku, wolność artystyczną, forsy jak lodu, jak na tamte czasy. Równocześnie robiłam choreografię, pracowałam z wieloma wspaniałymi reżyserami, takimi jak Wajda, Kawalerowicz, Hanuszkiewicz, wszyscy. Powiedziałam więc: *Mowy nie ma, ja Polski nie opuszczę*. To było absurdalne, bo wszyscy chcieli wyjechać, a nie mogli, mnie wypychano, a ja nie chciałam. Niestety po kilku miesiącach znaleźli na mnie haczyk. Wezwano mnie do Ministerstwa Kultury i powiedziano: *Pani głową muru nie przebije*. Następnego dnia moi tancerze dostali powołanie do odbycia służby wojskowej. W. i jego koledzy poszli na ósmą, o dziewiątej już mieli głowy ogolone, mundur i dwa lata: żabka, padnij, powstań itd. Więc oni w płacz. *Pani może sobie tańczyć, ale oni przez dwa lata już nie*, czyli śmierć dla tancerza. Wtedy wezwał mnie taki pan generał i powiedział: *Jeżeli opuści pani granice tego kraju, to ja ich natychmiast zwolnię z wojska*. Zrobiłam wtedy przyjęcie u siebie, zaprosiłam wszystkich (...), no i mówię: *Słuchajcie, oddaję wam wolność, ja wyjeżdżam. Nie wiem gdzie, wszystko jedno; Nowy Jork, Londyn, Paryż, nie wiem*. Ponieważ nie mogę całego życia, bo już mi się zdawało, że jestem u schyłku życia wtedy, zabrać ze sobą, wzięłam w walizce pięć kilo bagażu, dziecko za rączkę i po zaproponowaniu mi Paryża dostałam bilet w jedną stronę, bezpowrotny i miałam prawo wywieźć pięć dolarów. Do tej walizki wzięłam parę listów miłosnych i pierścioneł po mamusi, i właściwie nic. Resztę rozdałam moim przyjaciółom i tancerzom. Jeden wyszedł z telewizorem, drugi z fotelem skórzanym na głowie, trzeci wziął kieliszki kryształowe (...). Zostawiłam resztę i przyjechałam w ciemno. Ponieważ jednak miałam to dziecko, które chciało jeść, nie miałam żadnego punktu zaczepienia, nikogo tu nie znałam, język tak po łebkach jak to w szkole baletowej uczą, więc musiałam mieć trochę forsy. W związku z tym sprzedawałam ten samochód, tę lodówkę, pralkę i przewiózł mi to w walizie dyplomatycznie pan ambasador. Bardzo uprzejmie, nawet się zdziwiłam, że robi taki ładny gest. Przyniósł mi tutaj później pieniądze szofera pana ambasadora, ale mówiąc, że za usługę należy się 20 procent. Tym się wtedy właśnie zajmowała nasza służba dyplomatyczna. Dostałam jakieś tam pieniądze i wydawałam po grosiku codziennie [wywiad 5. Tancerka].

Opuszczenie kraju nie zawsze łączyło się z tak traumatycznymi przeżyciami. Jednym z tego typu wyjątków były wyjazdy służbowe. Na uzyskanie swobodnej możliwości przekroczenia granicy wpływał wykonywany zawód, a niektóre profesje stwarzały uprzywilejowaną pozycję. Obrazuje to fragment jednej z zarejestrowanych narracji. Jej autorka, pisarka, swoją działalność artystyczną rozpoczęła już po zakończeniu kariery zawodowej:

Jestem we Francji na stałe od 1978 roku. Przedtem byłam tu dwukrotnie, po roku, może w 1972 czy 1974, czy 1975 i potem 1976 roku. Ja jestem fizyczką, mój mąż był fizykiem. W owych czasach fizycy byli jednym z niewielu zawodów, które pozwalały na jazdy po świecie. Fizyka miała specjalną pozycję; wiadomo było, że fizyka musi istnieć, że jest apolityczna. O ile ludzie z nauk humanistycznych musieli spełniać wiele warunków, by doczekać się pozwolenia na wyjazd, o tyle fizycy, matematycy nikogo tak bardzo nie obchodzili. Także myśmy stosunkowo łatwo jeździli. Ja byłam tu dwukrotnie, mój mąż miał tu stypendium w wojskowym laboratorium i mogliśmy przyjechać razem. Ja zaczęłam tu sama pracować, a potem wróciłam do mojego laboratorium. Zostałam, nie wiedziałam, że nie wrócę [wywiad 6. Pisarka].

Warto podkreślić ostatnie zdanie przytoczonej opowieści. Podobnie jak w kilku innych narracjach zasygnalizowano brak pewności co do tego, że pobyt za granicą przerodzi się w trwałą emigrację. Jest to proces długo-trwałego dochodzenia do decyzji, która i tak nie zawsze ma charakter ostateczny. Dobrze ilustruje to fragment jednego z wywiadów:

Nigdy nie byłem przekonany, że tu zostanę. Na początku, jak zostałem pierwszy, drugi rok, to powiedziałem sobie, że może jeszcze trzeci rok, może czwarty, a potem zobaczymy, potem może do Polski wrócę. Potem była kwestia, że może pojadę do Ameryki, ale okazało się, że to nie to, że Paryż mimo wszystko nie jest taki zły. Poznałem tu przyjaciół i wiesz, tu ten korzeń się zapuszcza [wywiad 9. Fotograf].

Jak już zaznaczono, decyzja o opuszczeniu kraju jest zazwyczaj następstwem wielu czynników. Czynniki środowiskowe, określane jako *milieu* narratora, czynniki historyczne, czyli sytuacja panująca w kraju, oraz czynniki osobiste spłótły się w kolejnej narracji³. W autoopowieści fotografa pojawia się taki oto opis postrzegania swojej pozycji w kontekście racji z władzą:

Ja nie byłem dla systemu jakimś tam wrzodem, który trzeba usunąć, ale osobą, której dobrze byłoby się pozbyć, bo miesza [wywiad 1. Fotograf].

Tym samym artysta nie definiuje swojego przypadku w kategoriach politycznego wychodźstwa. Stwierdza jednak, że kilka razy proponowano mu paszport po to, żeby wyjechał. Pomysł na emigrację nie był wynikiem zewnętrznych nacisków ani też następstwem politycznych prześladowań, ale skutkiem osobistych, emocjonalnych doświadczeń: związania się z poznaną

³ Marek Czyżewski, pisząc o wektorach biograficznych, proponuje dwubiegunowy diagram: zakorzenienie w historii – zakorzenienie w *milieu*. Zakorzenienie w historii polega na sytuowaniu własnych procesów biograficznych w perspektywie makrohistorycznej i makrospołecznej, i cechuje elity. Zakorzenienie w *milieu* charakteryzuje umieszczenie procesów biograficznych w planie mikrolokalnym. Czyżewski [1996: 46] podkreśla, że w wyższych warstwach społecznych zakorzenienie w historii i w *milieu* może się zająć.

w Polsce Francuzką. Warto dodać, że artysta ten opuszczał kraj mając 36 lat, co na tle innych biografii migracyjnych powoduje, że można określić go *późnym emigrantem*. W grupie *paryskich* artystów, z którymi rozmawiałem, późna emigracja jest częstym przypadkiem. Zupełnie inną sytuację odnajdujemy w dzisiejszym Londynie czy Berlinie – miastach *młodej* polskiej migracji artystycznej. Wiek, w którym rozpoczyna się imigracyjny etap życia, ma ogromne znaczenie w procesie asymilacyjnym. Znacznie determinuje on możliwy do osiągnięcia poziom asymilacji strukturalnej i kulturowej. W tej narracji przyczyna wyjazdu tkwi przede wszystkim w emocjonalnym zaangażowaniu w związek. Trzeba tu jednak nadmienić, że nie jest to jedyny taki przypadek opisywany przez narratorów w wywiadach. Artysta fotograf wyjaśnia to w swojej narracji:

Więc tu jest kontekst już kompletnie nie polityczny, bo ja nie jestem emigrantem ani zarobkowym, ani intelektualnym, ani politycznym, jestem jakimś przypadkiem kosmicznym. Zwykle przyjeżdżało się do Polski, żeby babę stamtąd zabrać, żeby mieć kochankę w domu. Ale facet, który wyjeżdża za jakąś babą i to jeszcze Francuzką, nie znając francuskiego, nie myśli o emigrowaniu, bo nie była to emigracja, to był wyjazd z nią [wywiad 1. Fotograf].

Zaangażowanie w związek z obcokrajowcem będący bezpośrednią przyczyną wyjazdu pojawiał się w zebranych narracjach czterokrotnie, co jak na 16 przeprowadzonych wywiadów stanowi ilość znaczącą. W jednej z kolejnych biograficznych opowieści ponownie znajdujemy opis tego typu okoliczności wyjazdu. Jest to ciekawa narracja, ponieważ *emigracyjny skok* w tym przypadku zakończył się daleko poza Europą:

To się zdarzyło zaraz po studiach w Akademii Sztuk Pięknych, za przyczyną kogoś, osoby z zagranicy, Wenezuelczyka, który też studiował na ASP, artysty. Wywiązała się sytuacja osobista, która przez rok czy dwa doprowadziła do decyzji definitywnej. Akt, który zaważył na całym życiu. Trudno powiedzieć, by człowiek był świadomy, do jakiego stopnia podejmuje poważną decyzję, po prostu ją podejmuje i nie wie, jakie są konsekwencje, co się stanie. Ale z perspektywy trzydziestu lat trzeba zdać sobie sprawę, że to jest akt decydujący. W moim przypadku był to jeszcze wyjazd na drugą półkulę, prosto z mojego małego zaściankowego Krakowa do Wenezueli, bez pośrednich przystanków, krajów, adaptacji. Więc to była decyzja dziwna. Po drugiej stronie półkuli zdałam sobie sprawę, że świat się dla mnie zmienił, że nigdy już nie będzie taki, jaki był, bo zmieniałam perspektywę. Miałam możliwość połącznia go jakimś takim panoramicznym wzrokiem, co nie jest możliwe z perspektywy wyjazdów europejskich. To się wydarzyło, gdy byłam bardzo młoda, zaraz po studiach, tak że to było takie ostre wrażenie [wywiad 13. Artystka plastyczka].

Narratorka spędziła osiem lat w Wenezueli, pracując czynnie jako artystka. Po tym okresie zdecydowała się na powrót do Europy, ale na docelowe miejsce zamieszkania wybrała tym razem Paryż. Kolejne argumenty

uzasadniające wyjazd, tym razem odnoszące się do *milieu* narratora, a przy okazji ukazujące sferę odczuć i opinii artysty w stosunku do ówczesnej sytuacji w kraju, można odnaleźć w cytowanej już opowieści fotografa:

Już nie miałem tam nic do roboty, po tym całym programie Fotografii Elementarnej miałem tych wszystkich kumpli dosyć, karierowiczowskich zagrywek, podchodów [wywiad 1. Fotograf].

Przyjeżdżam do Francji i nie mam żadnych argumentów na zostanie, nawet nie mogłem się z nią ożenić, bo musiała się najpierw rozwieść, a tam (w Polsce – T. F.) pęka, zaczyna się walka o stołki. Życie oszczędziło mi tego, nie musiałem się w tym gównie paprać. Ja bym w ogóle nie wyjechał, powinienem był odebrać profity z tej mojej jakiejś pseudoopozycyjnej działalności i wmieszać się w to gówno, i walczyć, żeby z tego tortu kawałek dostać. To jest wciąż ta sama paranoja; wrywają sobie stołki. Więc ani wtedy, ani wtedy nie było mi po drodze. Chyba życie oszczędziło mi katorgi. Natomiast dostałem inną katorgę – emigracyjną. Teraz już nie ma emigrantów politycznych (...). Etos się skończył [wywiad 1. Fotograf].

Przytoczone fragmenty wywiadu ukazują nie tylko okoliczności wyjazdu, ale zawierają także komentarz dotyczący sytuacji w Polsce, postrzeganej jako skrajnie nieprzyjazna czy wręcz odpychająca. Mamy tu świadectwo zarówno zakorzenienia w historii, jak i w *milieu*. Oto zaczyna się związane z upadaniem dawnego reżimu przetasowanie, określone przez narratora jako *walka o stołki*. Wyjazd do Francji staje się w biograficznym planie działania wybawieniem, gestem odrzucenia, wobec którego alternatywą mogła być próba sytuowania się w nowej polskiej rzeczywistości. Jednocześnie odnajdujemy tu także racjonalizowanie przyczyn wyjazdu: już nie tylko emocjonalne zaangażowanie w stosunku do drugiej osoby jest powodem emigracji, ale pojawia się społeczno-polityczny czynnik *push*, wypychający narratora z kraju. Innym jeszcze uzasadnieniem racjonalizującym wyjazd była chęć ucieczki od środowisk artystycznych, w których życiu uczestniczył narrator. Artysta w toku opowiadania powraca do sytuacji w kraju na kilka lat przed swoim wyjazdem. W poniższym fragmencie opowieści autor wyjaśnia przyczyny swojego rozzarowania rozpoczynającym się procesem przekształceń w Polsce:

Wrócę do takiego momentu, gdy mnie wysłali z Politechniki Wrocławskiej na Zjazd Solidarności w 1981 roku. Myśmy wydawali wtedy takie pismo na Politechnice „Informator NSZZ Solidarność”, mogę ci pokazać, mam parę egzemplarzy. Przyjeżdżam z akredytacją, z delegacją Politechniki Wrocławskiej z biura prasowego (...). Pan Onyszkiewicz sobie „baraszkuje” z kumplami, kładę to na stół, a oni mówią: 500 złotych. Już nie pamiętam, czy taka suma, ale była jakaś straszna za to, by mieć akredytację. Ja mówię: Zaraz, ja z Politechniki, z Solidarności. A oni: Nie, proszę pana. 500 złotych. To moi kumple, znaliśmy się z Wrocławia, ze „Słowa Polskiego”, z „Wieczoru Wrocławia”. I każdy zapłacił te 500 zł. Bo redakcja im dała. I fotografował sobie, co chciał, stał sobie przy Wałęsie, jak miał ochotę, cały dzień i całą noc.

A ja, wysłany przez Solidarność, nie mogłem, bo Solidarność politechniczna nie dała mi 500 złotych [wywiad 1. Fotograf].

Narrator w roku 1981 znalazł się w pozycji obserwatora znaczącego wydarzenia w historii współczesnej Polski. Jednocześnie doświadczył rozczarowania i, jak wyjaśnia w dalszym toku opowiadania, od samego początku nie miał złudzeń. W biografii artysty pojawia się zatem cały splot czynników *push*: kłopoty z legalizowaniem pobytu jego partnerki w Polsce, zamknięcie prowadzonej przez niego galerii Post Scriptum, psychiczne zmęczenie otaczającą go rzeczywistością, w tym istotny czynnik rozczarowania. Nie towarzyszą im jednak silnie przyciągające działania czynników *pull*. Artysta, opuszczając kraj, był rozpoznawalną postacią rodzimej fotografii, twórcą dobrze zakotwiczonym w lokalnym świecie sztuki. Decyzja o wyjeździe oznaczała konieczność budowania artystycznej kariery od początku. Zanim jednak tak się stało, narrator musiał pokonać to, co w teorii *push and pull* określa się przeszkodami pośrednimi, między innymi: uzyskać paszport, przeprowadzić procedurę wymeldowania, zdobyć wizę pozwalającą na pobyt we Francji. Obiektywnym i poważnym utrudnieniem była nieznajomość języka francuskiego. Narrator dotarł do Francji wówczas, gdy minęła już wspomniana w kilku narracjach *moda na Polaków* na fali prosolidarnościowej sympatii. Po roku 1989 wyjeżdżający do Francji Polacy nie byli już uciekinierami z komunistycznego państwa, a kolejnymi potencjalnie nielegalnymi imigrantami. Zmianę nastawienia do przybyszów z Polski po opadnięciu prosolidarnościowej euforii opisano także w innych narracjach:

Stan wojenny wywołał taki jakiś okres olbrzymiej sympatii do Polski, może dlatego, że tam się kształtowała jakaś nowa jakość (...) był to okres sympatii, kiedy miałem te kłopoty administracyjne, to one znikwały; Polakom udawały się rzeczy niespotykane ani wcześniej, ani później, na przykład otrzymanie stanowiska na wyższych uczelniach. Wtedy takie propozycje dostawało się prawie że z dnia na dzień. Wiele osób dostawało się do TV, do różnych takich miejsc [wywiad 3. Performer].

Podobnej sytuacji doświadczył kolejny artysta, który w tym okresie przebywał we Francji i starał się zalegalizować swój pobyt:

(...) to były te czasy, gdzie – można tak złośliwie powiedzieć – we Francji była moda na Polaków, (...) i było zawsze modne pokazać, że ma się młodego artystę Polaka podopiecznego, w tych dużych, ważnych kręgach było to zawsze dobrze widziane. Do 1986 moda była na Polaków [wywiad 11. Fotograf].

Wiele osób rozpoczynających swoją emigrację w połowie lat 80. zetknęło się we Francji z różnymi przejawami życzliwości i zainteresowania

polskimi sprawami. Wątek ten pojawiał się w jeszcze jednej narracji artystki, która właśnie w tym okresie rozpoczynała swój pobyt w Paryżu. Tym razem jednak, jak podkreśla narratorka, był to już końcowy okres propolskich sympatii i zaczęły się pojawiać rozmaite problemy administracyjne:

Gdy tylko przyjechałam, to był rok 1985, to była Solidarność, Wałęsa, słynny papież i taki entuzjazm. Ja przyjechałam na końcówkę entuzjazmu dla Solidarności [wywiad 14. Rzeźbiarka].

Wspecyficznej sytuacji znalazł się inny artysta – fotograf, który w momencie wprowadzenia stanu wojennego przebywał poza Polską. Artysta wyjechał z planem rozpoznania możliwości emigracyjnych. Zaskoczenie dramatyczną zmianą sytuacji w kraju skłoniło go do powrotu, ale jednocześnie utwierdziło w przekonaniu o konieczności opuszczenia Polski:

Potem, to była może noc przed stanem wojennym, złapałem gdzieś radio rosyjskie i tam pieprzyli jakieś głupoty, że w Polsce odkryli gdzieś arsenały broni, to wszystko wydawało mi się strasznie dziwne, potem (...) francuskie media piszą o wprowadzeniu stanu wojennego (...). Pytanie: co robić? Czy wracać do Polski, czy nie wracać i ściągnąć rodzinę? Uznaliśmy jednak, że trzeba do Polski wrócić i potem starać się z Polski wydostać [wywiad 8. Fotograf].

Artysta postanowił zatem wrócić do kraju, ale planował ponowny wyjazd. W czasach stanu wojennego nie była to łatwa decyzja i jej realizacja wymagała uprzedniego przygotowania. Zabezpieczeniem artysty stało się zamówienie na film, finansowane przez jedną z holenderskich stacji telewizyjnych, którego miał stać się współtwórcą. W rezultacie udało mu się po kilku miesiącach opuścić kraj, jednak bez żony, która nie otrzymała paszportu.

Emigracja wynikała zatem z rozmaitych powodów, a jej organizacja przebiegała na wiele sposobów i wymagała pokonania wielu trudności. Często ceną, jaką trzeba było płacić za wyjazd, była rozłąka z najbliższymi:

Moja żona (wyjechała – T. F) jeszcze później – miała kłopoty z dostaniem paszportu, przez znajomości załatwiła (...). W każdym razie spotkaliśmy się z moją A. w Strassburgu, no i taki był początek tej emigracji [wywiad 8. Fotograf].

W podobnej sytuacji znalazł się kolejny narrator, który w momencie ogłoszenia stanu wojennego znajdował się już w Paryżu, gdzie został zaproszony na trzy miesiące w celu prowadzenia wykładów. Wtedy też doświadczył on zjawiska, które w innych narracjach zostanie przywołane jeszcze wielokrotnie, a które w tym przypadku łączy się z procesem ułatwionej i przyspieszonej legalizacji pobytu we Francji. Zjawiskiem tym jest swoista eks-

plozja solidarności i sympatii Francuzów w stosunku do Polaków po tym, jak ogłoszono stan wojenny:

No i 13 grudnia ja dopiero pierwsze seminarium odbyłem, ogłoszono stan wojenny. I Francuzi zachowywali się wtedy niesłychanie życzliwie dla Polaków. Jak przyszedłem na to seminarium, to mi powiedzieli, że oczywiście przedłużają mi ten kontrakt, że przecież nie będę wracał w takiej sytuacji [wywiad 16. Naukowiec, felietonista].

Nie tylko administracja sprzyjała rozluźnieniu procedur legalizujących pobyt we Francji. Autor zacytowanej powyżej narracji zetknął się także z wyrazami sympatii ze strony osób prywatnych poruszonych sytuacją Polaków. W swojej opowieści zaznacza, że w pewnym stopniu sam był sprawcą owego poruszenia:

Zaproszono mnie do telewizji i zapytano, co się dzieje w Polsce. I odpowiedziałem, że można coś zrobić dla Polaków, którzy na święta wybierali się do Polski, a oni oczywiście wydali wszystkie pieniądze na prezenty, to trzeba im coś dać, przechować ich do czasu, kiedy będą mogli wrócić do Polski. I następnego dnia zgłosił się do mnie jakiś facet i powiedział, że słyszał mnie w TV i że chciałby mi zostawić dom pod Paryżem, żebym tam przygarnął Polaków. Że mnie poznał z TV i dzwonił tam, gdzie pracowałem. I w ten sposób znalazłem się pod Paryżem, w bardzo bogatej miejscowości niedaleko Wersalu. Dom był za darmo na czas nieokreślony, nasi sąsiedzi przyjeżdżali raz na miesiąc, ale nie po to, by nas kontrolować, tylko by nam przywieźć ostrygi. I ten dom zaczął się bardzo szybko zapełniać. Tam były trzy pokoje na górze, dwa na dole, ogromny salon, który był bawialnią, telewizornią. Pięć pokoi, w których mieszkało przynajmniej pięciu Polaków. Jeden pokój zająłem ja, jeden Agnieszka Holland, w jednym owa dziewczyna, do której przyjechał jej chłopak Jacek Gąsiorowski, taki reżyser filmowy. Nowy chłopak. W jednym pokoju Jacek Karczmarski i w jednym taki malarz – Marek Szczesny. Jak już tam mieszkaliśmy, to przyjeżdżały tam tabuny Polaków [wywiad 16. Naukowiec, felietonista].

Nie wszystkie wyjazdy wynikały z niezgody na sytuację polityczną w kraju, z przynębiającego braku poczucia wolności, z niemożności artystycznej samorealizacji czy z powodu różnych form represji ze strony władzy. Opisywane do tej pory przypadki w znacznej mierze dotyczyły *późnych* emigrantów, osób już w jakimś stopniu artystycznie ukształtowanych i zakotwiczonych w Polsce. Autor kolejnej narracji na opuszczenie kraju zdecydował się na wcześniejszym etapie życia – przerywając na trzecim roku studia medyczne. Czynnikiem sprawczym w tym przypadku była ciekawość świata, chęć nowych doznań, sprawdzenia się w nowych warunkach:

Zawsze mnie to pasjonowało: podróże i relacje z podróży, i zazdrościłem tym, którzy te podróże robili. I powiedziałem sobie, że też chciałbym kiedyś po świecie pojeździć. I mimo że to było dość skomplikowane, myślałem, że kończąc medycynę, da mi to szansę na

jeżdżenie po świecie. Ale w międzyczasie zmieniła się troszeczkę sytuacja w mojej głowie, troszeczkę też w mojej rodzinie: mama zmarła, rodzina się rozpadła, znalazłem się sam. Finansowo nie było źle, politycznie nie byłem przez nikogo prześladowany, nikt mi nie zadawał żadnych cierpień, nie stwarzał problemów, na medycynie nie byłem zbyt spolitykowany ani zbyt zaangażowany w jakiegokolwiek historie [wywiad 9. Fotograf].

Splot tych kilku wymienionych przez artystę okoliczności doprowadził do rozpoczęcia realizacji biograficznego planu, którego zarys zaczął się kształtować bardzo wcześnie: „Taki był mój pierwszy pomysł od zarania, jak byłem mały, zawsze mnie korciło, by jeździć po świecie” [wywiad 9. Fotograf]. Narrator postanowił studiować medycynę tropikalną, by móc swobodnie przemieszczać się po egzotycznych krajach. Plany te załamały się i zostały zmienione w wyniku rodzinnych komplikacji. W rezultacie artysta przez Szwecję, w której pracował półtora roku, dotarł do Francji, gdzie rozpoczął studia na Sorbonie. Istotna różnica w stosunku do innych przytoczonych fragmentów narracji opisujących przyczyny wyjazdu polega na tym, że większość artystów udawała się świadomie na emigrację lub w jakiś sposób była do niej zmuszana, podczas gdy w tym przypadku chodziło o podróż, o zmianę, o poznanie świata. Czynniki polityczny lub społeczny, zaznaczany wielokrotnie w innych opowieściach, tu nie pojawił się wcale:

(...) powiedziałem sobie, że byłoby dobrze wyjechać, chociaż na rok, na dwa. I dobrze by było, bym w moim życiorysie zarejestrował takie miejsca, jak Paryż, Ameryka, Azja, gdzieś tam korciło mnie, by przez rok lub dwa objechać świat. I nie było takie proste, by zorganizować to w Polsce. Z jednej strony ze względów finansowych, a z drugiej, że ojciec by nie zaakceptował dorzucenia jakichkolwiek złotych. Musiałem się zawieźć sam, niezależnie. I w tych układach, jakie istniały w Polsce w latach 1974–1976, stosunkowo łatwym systemem było pojechanie do Szwecji, gdzie nie było potrzeby posiadania wizy i przez trzy miesiące w ciągu lata każdy polski turysta miał prawo do pracy, czyli stosunkowo łatwo można było znaleźć robotę. I na ten wariant poszedłem [wywiad 9. Fotograf].

Pragnienie podróży jako czynnik decydujący o wyjeździe z Polski ujawnia się także w innych narracjach. Początkowo, w wielu przypadkach, nie towarzyszyła mu intencja opuszczania kraju na stałe. W biograficznym schemacie działania artystki mieszkającej w Paryżu to właśnie podróże, a nie emigracja stanowiły zasadniczy cel życiowy. Ślub z cudzoziemcem ostatecznie przyspieszył i ułatwił realizację biograficznego planu:

(...) chęć podróży dla artysty jest absolutnie podstawowa, żeby zobaczyć obrazy w oryginale, żeby dowiedzieć się czegoś więcej, to jest naturalne. Więc po skończeniu studiów chciałam jakiś czas spędzić we Francji, w Szwajcarii, spędzić kilka lat za granicą i do Polski wrócić, a potem znów wyjechać. Zaczął się dla mnie okres, może nie tułaczki, tylko zaczęłam być pomału obywatelem świata, to znaczy wiedziałam, że zawsze mogłam wró-

cić do Polski, mogłam mieszkać w Monachium albo w Lozannie. I każdy ten okres był cudny, od razu dostałam najwyższe prawo pobytu, to jest prawo C, i dano mi stypendium, więc nie zaczynałam od jakiejś brudnej pracy nielegalnej i postanowiłam część swojego życia poświęcić na studia [wywiad 12. Artystka plastyczka].

Potrzeba bezpośredniego skonfrontowania się z europejskim dorobkiem kultury towarzyszyła wielu artystom. W wielu przypadkach, co już zaznaczono, pragnienie takie nie łączyło się z chęcią stałego osiedlenia się poza Polską. Biograficzny projekt ogniskował się na podróżowaniu i doświadczeniu, migracja zaś stawiała się jego konsekwencją. Dokładnie oddaje to poniższy fragment narracji:

Ciągle jeszcze jak pytają: *Wyjechałaś?*, to ja mówię, że nie wyjechałam, a pojechałam. Zobaczyć i skonfrontować z tym, co w świecie [wywiad 14. Rzeźbiarka].

Jednym z decydujących czynników kształtujących psychikę przyszłego emigranta mogą być doświadczenia z dzieciństwa, podczas których rozbudza się jego ciekawość świata, kształtuje osobowość z predyspozycjami do przyjęcia postawy kosmopolitycznej. Te wczesne przeżycia, związane na przykład z podróżą odbytą w dzieciństwie, stają się istotnym punktem biograficznych wspomnień:

Mnie brakowało Zachodu. Wiesz, mój ojciec był kapitanem żeglugi towarowej. Ja jestem z Gdańska. Miałem to szczęście, że na przykład w roku 1970 odbyłem piękną podróż: cała Afryka Zachodnia statkiem, dojechałem do równika, praktycznie zaliczyłem wszystkie porty, które są do zaliczenia od Maroka do Kamerunu, Wyspy Kanaryjskie po drodze, była też Francja, Niemcy, Paryż. To mi dało taki szpunk do podróży; nagle stwierdziłem, że fajnie jest się dogadać w jakimś języku, mój ojciec władał chyba sześcioma językami. Więc wiesz, to jakoś ustawia cię psychologicznie. Ja się zawsze czułem obywatelem świata. Nigdy nie czułem się obywatelem Polski, który za granicą musi się wstydić, że jest Polakiem [wywiad 10. Fotograf].

Jednak i w tym przypadku odnajdujemy w toku opowieści kolejne istotne przyczyny emigracji: wprowadzenie stanu wojennego, brak pracy po ukończonych studiach, katastrofalna sytuacja gospodarcza i polityczna w kraju. Decyzja o emigracji jest na tyle biograficznie przełomowym przedsięwzięciem, iż rzadko kiedy wynika tylko z jednego powodu. Przyczyny wyjazdów są rozmaicie racjonalizowane przez narratorów, a to, co staramy się zrekonstruować, opiera się na subiektywnych wspomnieniach. Należy pamiętać, że fragmenty opowieści dotyczące przyczyn wyjazdów stanowią punkty odległe w życiorysie narratorów nieraz o ponad dwadzieścia, trzydzieści lat. Są to zatem historie *przepracowane*, ugruntowane w biografii narratora. Warto tu odwołać się do koncepcji pracy biograficznej

Anselma Straussa [1993: 99], oznaczającej wysiłek interpretacji własnych doświadczeń biograficznych, tak aby jednostka mogła uzyskać poczucie ciągłości tożsamości, pomimo pojawiających się pęknięć i dysonansów. Praca ta trwa całe życie i jest tym intensywniejsza, im trudniejszym przeżyciom zostaje poddana jednostka. Musi ona objąć zarówno przeszłość, jak i teraźniejszość życia jednostki. Pomimo tego, że może być bolesna, jest konieczna wówczas, gdy jednostka pragnie zrozumieć i nadać znaczenie swojemu życiu. Zadanie to wymaga przede wszystkim emocjonalnego powrotu do przeszłości [Kaźmierska 2008: 29–30]. Wysiłek ten jest także intensywnie podejmowany podczas trwania wywiadu biograficznego. Nieco inaczej sytuacja wygląda w przypadku *młodych* emigrantów, dopiero rozpoczynających swój pobyt na obczyźnie, z którymi wywiady przeprowadzono w Londynie i Berlinie. Ich bagaż doświadczeń jest mniejszy, a okolicznościom ich wyjazdu nie towarzyszyło poczucie nieodwracalności. Nie oznacza to jednak, że i te biografie nie są poddawane nieustannej pracy interpretacyjnej. Reasumując, decyzje o wyjeździe z kraju są z reguły wynikiem splotu wielu okoliczności. Zazwyczaj istnieje możliwość wskazania powodu dominującego, który może mieć charakter zewnętrzny (naciśki władz) lub wewnętrzny (pragnienie podróży), oraz szeregu powodów towarzyszących. Decyzje te nie zawsze wynikają z jasno sprecyzowanego biograficznego planu jednostki, mającego prowadzić do emigracji, lecz wyłaniają się w toku biograficznych doświadczeń. Istotnym czynnikiem wspomagającym stałe opuszczenie kraju są indywidualne predyspozycje oraz wczesne doświadczenia biograficzne.

2. Legalizowanie pobytu – pierwsze doświadczenia imigracyjne

Ważnym etapem realizowania biograficznego planu migracyjnego jest przejście procesu legalizowania pobytu. Dziś na obszarze Unii Europejskiej nie stanowi to już problemu, jednak do roku 2004 obywatele naszego kraju musieli poddawać się instytucjonalnym wymogom, nierzadko długotrwałym i skomplikowanym administracyjnym procedurom, które legalizowały ich obecność na terenie nowego państwa osiedlenia. Można wyodrębnić kilka dróg prowadzących do osiągnięcia tego celu oraz wskazać na związane z nimi komplikacje o różnym stopniu natężenia. Procedura zdobywania wiz pobytowych była we Francji sztywno określona, długotrwała oraz uciążliwa. Po okresie względnego rozluźnienia ze strony administracji francuskiej w stosunku do polskich emigrantów, po roku 1986 legalizacja pobytu stała się ponownie coraz bardziej skomplikowana. Wizy pobytowe, które

i tak trudno było uzyskać, rozwiązały problem jedynie połowicznie i nie dawały pełnej swobody oraz obywatelskich praw. Wciąż otwarta pozostawała kwestia ich przedłużania oraz zabiegania o wizy wyjazdowe, konieczne do tego, aby móc opuścić Francję i jednocześnie zachować prawo do powrotu. Przytoczony dalej fragment narracji pokazuje, jak uciążliwe było zorganizowanie wyjazdu do Polski oraz uzyskanie wiz pobytowych. Jednostka musiała całkowicie poddać się procedurom, a jedynie uzyskanie francuskiego obywatelstwa lub statusu rezydenta pozwalało na normalizację życia w tym kraju, pod względem administracyjnym:

Kiedys, żeby pojechać stąd do Polski, trzeba było stać w kolejce od świtu, by uzyskać wizę wyjazdową. By dostać tylko wstępne *rendez-vous* na prefekturze, potem otrzymywało się następną datę na kolejne spotkanie, już oficjalne, tak że to było potwornie uciążliwe i komplikowało całe życie. Trzeba było się zwalniać z pracy, co nie było mile widziane przez pracodawcę, koszmar. (...) Więc to wszystko utrudniało, jedynym wyjściem było po pięciu latach wystąpienie o naturalizację. Wtedy wizyty na prefekturze co trzy miesiące nagle się kończą. Nie trzeba przedłużać paszportu polskiego, by można się poruszać swobodnie na francuskim itd. To atrakcyjne posiadać dwa paszporty, to tak, jakby człowiek miał dwie różne historie [wywiad 3. Performer].

Ostatnie zdanie interesująco komentuje status podwójnego obywatelstwa, ponieważ autor wykracza poza życiową pragmatykę i mówi o zysku zupełnie innego typu. Za dwoma paszportami – stoją dwie historie – dwie możliwe identyfikacje, dwie biograficzne ścieżki. Wątek ten przenosi nas w obszar rozważań dotyczących tożsamości imigranta, analizowany w dalszej części tekstu. Historia legalizowania pobytu zajmuje także sporo miejsca w narracji artysty fotografa. Warunkiem podstawowym – instytucjonalnym wymogiem – było zdobycie pieniędzy, koniecznych, aby uzyskać kartę pobytu. Było to o tyle trudne, że brak wizy uniemożliwiał podjęcie legalnej pracy. Brak pracy oznaczał finansowe kłopoty z wykupieniem wizy. W biograficznej opowieści fotografa znajdujemy opis pierwszej pracy we Francji i związanych z nią doświadczeń:

A tutaj było tak, że szukaliśmy jakichś możliwości. Aż w końcu znaleźliśmy w Orleanie człowieka, który zaproponował, że zbliża się święto Joanny D'Arc, taka wielka feta, *to może pan K. robić jakieś zdjęcia z tej ceremonii, to mu damy kartę pobytu na rok*. Tylko że ja, dureń, zrobiłem to, co należało zrobić, zrobiłem po prostu zdjęcia, nie myśląc, że winien im jestem jakąś wdzięczność. Gdy wywołałem fotografie i przyniosłem, położyłem na stół, to oni zdębieli. *Gdzie pan te zdjęcia robił, w Polsce, czy jak?* Oczywiście, żadnej wystawy nie było, zostałem z wynagrodzeniem, które dostałem i z kartą pobytu na rok. Po prostu oceniali całość, nawet lepiej niż to w Polsce robią. Kto fotografuje jakieś poboczne uliczki? Trzeba fotografować sztandary, jak wszędzie. Dostałem chyba najważniejszą lekcję, że wyidealizowałem jakieś rzeczy, a to nie tędy droga. Dostałem kartę pobytu, dostałem pieniądze,

należy robić to, za co dostałeś, a nie bawić się w artystę, zwłaszcza z merostwem. Tak że zostałem w tych samych rozprutych spodniach, dziurawych skarpetkach. No, ale miałem rok [wywiad 1. Fotograf].

Opis ten zawiera dwa interesujące wątki. Pierwszy dotyczy mechanizmu legalizowania życia we Francji, czyli procedury zdobywania karty pobytu, drugi ukazuje proces nabywania wiedzy o nieuchronnej konieczności podporządkowania się instytucjonalnym wzorom. To, co artysta nazywa *lekcją*, oznaczało konieczność rozeznania nowych warunków oraz oczekiwań swoich zleceńodawców. Wyjątkowość artystycznego gestu, spojrzenia czy wizji nie ma żadnego znaczenia dla urzędników zamawiających dokumentację narodowego święta. Wyobrażenia narratora względem oczekiwanych od niego fotografii okazały się zatem całkowicie błędne, co było prostym następstwem nieznamomości kulturowych kodów. Pomimo to udało mu się uzyskać rok na dalsze starania o legalizację pobytu. Narrator nie mógł podjąć pracy, ale jednocześnie musiał udowodnić posiadanie na koncie odpowiedniej sumy. Był to warunek przedłużenia uzyskanej już wizy na kolejne trzy miesiące. Wspomniane czynniki zmusiły artystę do przyjęcia postawy *innowacyjnej*, pozwalającej, mimo obiektywnych trudności, na legalne przebywanie na terenie Francji:

No i potem znalazłem takiego faceta, wydawcę, który chciał, bym mu zrobił taką książkę turystyczną w kolorze. Proszę bardzo, dlaczego nie? Uzgodniliśmy, że ja nie pracuję, no to on nie płać za to, że robiłem książkę, tylko zapłacił za prawa autorskie do moich zdjęć. To J. wymyśliła, że jest taka furтка. Sprzedałem prawa autorskie do moich fotografii. Koleś zapłacił sumę i ja z tym kwitem z banku poszedłem na prefekturę i kładę koleśowi przed nosem. On zdębiał, zzieleniał. No, bo wykiwałem go: przywiozłem mu kwit, że nie pracuję, a mam pieniądze. Tak to trwało trzy miesiące, wracałem na tę prefekturę z banku. Przynosiłem, komuś znów prawa autorskie sprzedałem i tak dalej, taka zabawa w ciuciubabkę. W Polsce z kolei musiałem pracować, nie mogłem nie pracować, a jednak od 1985 roku nie pracowałem, a miałem pieniądze; po prostu powtórka z rozrywki, tylko inaczej – ja to nazywam *w białych rękawiczkach* [wywiad 1. Fotograf].

Sytuacja artysty unormowała się po zawarciu małżeństwa z obywatelką Francji, choć nie zakończyła się wejściem w posiadanie paszportu tego państwa, a to dlatego, że ów odrzucił złożoną mu propozycję przyjęcia obywatelstwa. Ten symboliczny gest, na swój sposób heroiczny (ale z pewnością życiowo niepraktyczny), wydaje się znaczący, mimo że narrator po pewnym czasie żałował podjętej wówczas decyzji, a po dziesięciu latach od zawarcia ślubu sam wystąpił o francuski paszport. Gest nieprzyjęcia obywatelstwa mógł być manifestacją własnej niezależności („uniosłem się...” – fragment wywiadu), jednak miał on także konkretne negatywne następstwa. Można tu doszuki-

wać się chęci zmanifestowania oporu czy może przekory emigranta ścierającego się z systemem biurokratycznym. W toku narracji artysta ujawnia, że wystąpienie po wielu latach o francuski paszport miało głównie charakter pragmatyczny:

Po obywatelstwo wystąpiłem dziesięć lat po ślubie. I też nie z takiej przyczyny, że chciało mi się być Francuzem, tylko wyobraż sobie, że jedziemy na Białoruś z przesiadką w Wiedniu. W Wiedniu ona (żona – T. F.) przechodzi (przez przejście – T. F.) Europa, a ja – reszta świata, z Koreańczykami, Bułgarami, Chińczykami. Po prostu rozdzielono nas. Już nie było wyjścia [wywiad 1. Fotograf].

Mimo że wystąpienie o obywatelstwo francuskie wynikało przede wszystkim z życiowej pragmatyki, wskazać można także inny, istotny biograficznie cel. Artysta przez cały ten czas doświadczał psychicznych niedogodności wynikających z *życia na dwa kraje*, co zresztą bywa udziałem wielu osób żyjących poza miejscem swojego pochodzenia. Przyjęcie obywatelstwa może tę niedogodność przynajmniej w pewnym stopniu rozwiązać, stać się kolejnym etapem procesu asymilacyjnego.

Zawarcie związku małżeńskiego z obywatelem państwa, w którym przebywa emigrant, w oczywisty sposób przyspiesza proces legalizacyjny i wpływa korzystnie na asymilację. Dla określenia tego zjawiska wprowadzono pojęcie asymilacji amalgamacyjnej, oznaczającej egzogamię [Kubiak 2005a: 31]. Artysta plastyk podkreśla korzystny wpływ związku z osobą pochodzącą z nowego kraju osiedlenia. W opowieści zdaje relację nie tylko z własnej sytuacji, ale przedstawia ją na tle doświadczeń innych Polaków starających się zalegalizować swój pobyt we Francji. Opis sytuacji przeciętnego emigranta staje się kontrapunktem dla uprzywilejowanej pozycji narratora:

Wziąłem ślub z Francuzką, więc nie musiałem żyć na czarno, bać się wyjść z metra albo wejść do metra. Po trzech miesiącach już pracowałem i to oficjalnie. Nie było to dla mnie trudne. Po kilku miesiącach miałem stałą kartę pobytu na dziesięć lat, z prawami, ubezpieczeniem, czego nie ma większość Polaków, którzy tu mieszkali. Mieszkali bez ubezpieczenia, u kogoś, pod jakimś innym nazwiskiem. Ale było to oczywiście trudne, by te papiery zdobyć, wtedy prezydentem był Mitterrand, strasznie było: kolejki przed prefekturą; o 6 rano było z 800 osób. A przyjmowano ze 100. To były straszne czasy, teraz cudzoziemcy wchodzą bez problemu. Kiedyś był straszny pogrom na cudzoziemców. Było ciężko mieć papiery, wizy na pobyt, administracja była naprawdę surowa. Ja mogłem sobie zapłacić Alliance, bo pracowałem; 1000 franków miesięcznie to była ogromna suma, coś jak dziś 1000 euro. Na lekcje chodziłem po pracy, od 20.00 do 22.00. A ludzie, którzy nie mają papierów, nie mogą pracować, są skazani na środowiska polskie, które czasem wykorzystują ludzi, jest dużo aktów przemocy, ludzie są wciągani w jakieś machlojki i nie potrafią z tego wyjść, bo nie mówią po francusku, nie mają żadnych praw, bo nie mają żadnych dowodów na to, że ktoś ich oszukał. Tak naprawdę ich nie ma. Mnie to wszystko na szczęście ominęło [wywiad 4. Malarz, grafik, plakacista].

Problem obywatelstwa, legalizacji pobytu, uzyskiwania tymczasowych wiz staje się uniwersalnym doświadczeniem każdego imigranta. Jak ukazuje powyższy cytat, istniały okoliczności ułatwiające formalno-administracyjny proces legalizowania pobytu. Nie oznaczało to jednak automatycznego rozwiązania wszelkich niedogodności w życiu emigranta, choć zdecydowanie je ułatwiło. Jak się okazuje, problemy miały nawet te osoby, które pracowały legalnie, a mimo to ich starania o całkowitą normalizację sytuacji prawnej były żmudne i skomplikowane. Za przykład niech posłuży fragment narracji osoby pracującej wówczas jako fizyk:

Laboratorium bardzo mi pomogło, ale nie załatwiło sprawy. Ja byłam tu z paszportem ważnym na rok, chciałam go przedłużyć, to było w 1978 roku i mi go nie przedłużono. Odwoływałam się i ta sytuacja trwała przez trzy lata, kiedy nie miałam ważnego paszportu, mimo że miałam pracę bardzo solidną, to Francuzi nie wiedzieli, co robić, nie miałam karty pobytu, nie byłam też uchodźcą politycznym, wobec czego byłam poza statusem. Teoretycznie miałam wszystkie prawa do pobytu we Francji, ale nie miałam paszportu, więc nie mieli mi gdzie wstemplować, nie wiem czego, i w związku z tym byłam na statusie nielegalnym. Praca była legalna, bo to była inna administracja, z punktu widzenia prefektury byłam tu nielegalnie. Już była „Solidarność”, nowa Polska, a ja ciągle nie dostawałam paszportu. Przez kilka lat miałam ten problem, bardzo nieprzyjemny. Bardzo niemiłe uczucie: nie mieć prawa istnienia. O obywatelstwo francuskie nie mogłam się jeszcze starać, bo to trzeba przeżyć pięć lat we Francji. Dostałam jakieś takie tymczasowe papiery ze strony francuskiej. Znałam „problem” papierów od strony polskiej. Jak dostałam po sześciu latach obywatelstwo francuskie, to poszłam do polskiego konsulatu, by zrezygnować z polskiego. Byłam wściekła i chciałam zrezygnować z niego, by móc w końcu pojechać do Polski i zobaczyć się z ludźmi [wywiad 6. Pisarka].

W większości *paryskich* narracji opisano różne drogi legalizowania pobytu, zwieńczone zazwyczaj uzyskaniem francuskiego paszportu. Jest to moment zakończenia oficjalnego, zinstytucjonalizowanego procesu, który nierzadko bywał uciążliwy. Na tle historii zakończonych przyjęciem obywatelstwa wyróżnia się narracja artystki, która nigdy nie wystąpiła o przyznanie francuskiego paszportu, poprzestając na uzyskaniu statusu rezydenta:

Ja mam ciągle paszport polski. Nigdy nie zmieniłam obywatelstwa. Nie zrobiłam tego z lenistwa. Teraz, gdy wszystko jest legalne, załatwianie paszportu byłoby symboliczne. Był okres, kiedy byłoby mi się to przydało, byłoby mi łatwiej wtedy funkcjonować, zwłaszcza na początku. Ale to też było związane z kupą starań, tak że poprzestałam na posiadaniu karty pobytu [wywiad 12. Artystka plastyczka].

Proces legalizacji jest nieuniknionym etapem życia migranta, wówczas gdy chce on od strony formalnej znormalizować swój pobyt w nowym kraju zamieszkania. Jest to moment silnego działania mechanizmów instytucjonalnych, podporządkowujących i dyscyplinujących procedur biurokra-

tycznych, które w istotny sposób wpływają na życie migranta. W pewnych okolicznościach jednostka może czuć się zmuszona do podjęcia działań *innowacyjnych*, jednak nawet wówczas pozostaje ona uzależniona od administracyjnych procedur. Formalnie proces ten kończyło uzyskanie statusu rezydenta lub otrzymanie obywatelstwa. Na jego przebieg wpływały rozmaite czynniki, poczynając od prywatnych (np. małżeństwo), poprzez środowiskowe i zawodowe, aż po szeroko rozumianą sytuację geopolityczną (wprowadzenie stanu wojennego w Polsce, polityka imigracyjna nowego państwa osiedlenia). Wypadkowa tych czynników za każdym razem tworzyła rozmaite warianty przebiegów procesów legalizacyjnych.

3. Relacje z Polonią, Polską i Polakami

Siatka powiązań migrantów z różnymi aspektami polskości jest wielowymiarowa i złożona. Przecinają się na niej odległe i teraźniejsze doświadczenia, wspomnienia z kraju, relacje z innymi polskimi migrantami, dawne i aktualne związki z Polską, kontakty z polskimi instytucjami, zarówno tymi w kraju, jak i z placówkami zagranicznymi (np.: ambasadami, konsulatami, instytutami kultury, czasami także polskimi kościołami). Jest to sfera realnie doświadczanych kontaktów i relacji, sfera pamięci, wyobrażeń, wspomnień, ale jednocześnie obszar, w którym kumulują się różnego rodzaju urazy i żale. Sprawy związane z krajem zazwyczaj pozostają istotne dla migrantów, jednak skala tej istotności bywa różna w poszczególnych przypadkach. Poziom zainteresowania i zaangażowania dla każdego migranta jest inny i dotyczyć może zupełnie innych obszarów. Czasami ogranicza się jedynie do sfery rodzinnej, w innym przypadku obejmuje szerokie spektrum zainteresowań polityką, historią czy polską kulturą. Tym, co interesuje wielu artystów migrantów, jest recepcja własnej twórczości w kraju pochodzenia. Każdy z nich bacznie obserwuje odbiór zarówno swoich dawnych projektów, jak i tych świeżych, powstałych już w rzeczywistości emigracyjnej:

Mam żal na przykład do naszych polskich krytyków, włącznie z M., że mnie wypychają w XXI wiek, nie chcąc nawet zobaczyć, co jest w archiwum [wywiad 1. Fotograf].

Napięcie między artystą a krytykiem jest stale obecne w polu artystycznej produkcji. To tutaj między innymi ujawnia się dynamika pola, tu można obserwować mechanizmy kreowania artystycznych zjawisk, techniki tworzenia historii sztuki poprzez włączanie lub wyłączenie pewnych przedsięwzięć z publicznego dyskursu oraz późniejsze redefiniowanie istotności dokonań różnych artystów. Obustronne relacje wydają się nie do uniknięcia, obie

grupy zawodowe są bowiem od siebie uzależnione. Dlatego też łatwo i często dochodzi na tej linii do napięć, nieporozumień, przeinaczeń. Zacytowany fragment dotyczył umieszczania przez krytykę tego, co w dorobku artysty istotne dopiero w XXI wieku z pominięciem jego wcześniejszych dokonań, tych sprzed okresu emigracyjnego.

Na relację z Polską znacząco wpływa wiele czynników. Jednym z zasadniczych jest wiek rozpoczęcia emigracji. Im wcześniej się ona rozpoczyna, tym skuteczniej i szybciej przebiega asymilacja. Procesowi temu może towarzyszyć redefinicja tożsamości narodowej zmierzająca na przykład w stronę wspomnianej już tożsamości kosmopolitycznej, ale i zanik jakichkolwiek głębszych narodowych identyfikacji:

Specjalnie się Polakiem nie czuję, bo nie mam żadnych powiązań w zasadzie z Polską, ale na pewno nie czuję się Amerykaninem. Bardziej czuję się Polakiem niż Anglikiem, niż Niemcem. Częściej jeżdżę do Niemiec niż do Polski na przykład, bo tam mam brata, jest to pięćset kilometrów stąd [wywiad 11. Fotograf].

Wyobrażenia na temat kraju pochodzenia to swoisty konglomerat obrazów utrwalonych w pamięci oraz informacji dopływających z rozmaitych źródeł. Wiadomości od osób bliskich mogą skutecznie kształtować zestaw takich obrazów i nawet jeśli towarzyszy im świadomość jednostronności, to pozostają one skuteczne w swym opiniotwórczym oddziaływaniu. Przekonuje o tym następujący fragment narracji:

Oczywiście mam tam jeszcze teściową, mam kilka osób z rodziny, które mi opowiadają. Tylko to co mi opowiadają i sposób w jaki Polacy, którzy przyjeżdżają tutaj, opowiadają o Polsce, to naprawdę nie ma się ochoty tam jechać. Mówią: *Syf, syf, syf, ty sobie nie możesz wyobrazić jaki jest syf*. Nie wiem, może to jest podstawowy błąd. Naprawdę nie ma się ochoty pojechać [wywiad 11. Fotograf].

Powracającym wątkiem w opowieściach biograficznych wielu imigrantów są kontakty z innymi Polakami pozostającymi na obczyźnie, czyli z tak zwaną Polonią. Wywiady ujawniają tu kilka możliwych strategii, jednak dominują wśród nich dwie postawy. Zgodnie z pierwszą, kontakty z polskim środowiskiem są istotnym elementem nowej egzystencji. Czasami przybierają one na sile, zwłaszcza na początku emigracyjnej ścieżki, czasami słabną, ale zasadniczo przez cały czas pozostają biograficznie istotne. Strategia druga polega na próbie jak najszybszego wtopienia się w nowe, lokalne środowisko. W tym przypadku chodzi o intencjonalny i możliwie intensywny proces asymilacji. Zaznaczyć tu trzeba, że nie zawsze wybór którejś z tych strategii lub ich rozmaitych form pośrednich jest całkowicie samodzielny, świadomy i konsekwentny. Może też na skutek życiowych doświadczeń ulec on zmianie.

W przypadku narracji fotografa, bez wątpienia, czynnikiem stymulującym do wybrania ścieżki intencjonalnej asymilacji stał się związek z Francuzką. Istotną dominantą strategii adaptacyjnych artysty były także doświadczenia z kraju oraz przyjęty przez niego biograficzny plan działania. Kiedy twórca zdecydował się na wyjazd, w Polsce był już rozpoznawalną postacią w lokalnym środowisku artystycznym. Wyjazd do Francji wiązał się nierozdzielnie z decyzją kontynuowania artystycznej drogi oraz rozpoczęcia budowania pozycji zawodowej w nowych warunkach. Znając przebieg karier polonijnych artystów, ograniczonych swym zasięgiem jedynie do polskich środowisk, narrator zadeklarował przyjęcie odmiennej drogi samorealizacji i wchodzenia na lokalny rynek sztuki:

(...) ja wychodziłem z innego założenia: jeśli mam tu wejść na ten rynek jako artysta, to albo z Francuzami, albo wcale. Nie będę korzystał ze ścieżki polskiej, że pomogą. Nie chciałem [wywiad 1. Fotograf].

Zbliżoną ideę funkcjonowania w kraju emigracji przyjął kolejny artysta, który celowo nie poszukiwał kontaktów z innymi Polakami w Paryżu. Początkowo założenie to było wynikiem niepewności co do planów na przyszłość, ale wynikało także z chęci skupienia się na własnej pracy twórczej:

Więc byłem w tym mieście zupełnie odizolowany, ale jednocześnie, nie wiem dlaczego, starałem się unikać od początku kontaktów z Polakami. Wynikało to z tego, że nie przypuszczałem, że zostanę na dłużej, nie zastanawiałem się nad tym, ale chciałem zostać, ile będę mógł. W związku z tym miałem taką strategię, że lepiej jest poznawać inną kulturę kraju, do którego się przyjeżdża, nie zamykać się w swojej [wywiad 15. Malarz].

Artyści migranci, chcąc budować swoją karierę za granicą, muszą przejść niełatwy proces adaptacyjno-asymilacyjny, na tyle dogłębnie, aby móc funkcjonować w lokalnym polu artystycznej produkcji. Niektórzy z pełną świadomością i konsekwencją realizują swój biograficzny plan wejścia na nowy rynek sztuki. W wielu przypadkach oznaczał on przyjęcie dwuelementowej strategii. Polegała ona na ograniczeniu lub całkowitym zaniechaniu kontaktów z Polonią oraz na intensywnym i wielostronnym poznawaniu i integrowaniu się z kulturą francuską. Ten schemat działania dobrze obrazują fragmenty dwóch narracji, grafika-plakacisty oraz fotografa:

Nie chciałem wejść w tę Polskę, żebyśmy barszcz sobie gotowali i bigos i rozmawiali, jak to jest źle w Polsce. Chciałem się czegoś nauczyć, wejść w inny kraj, chciałem tu zostać. Nie chciałem być Francuzem, chciałem zrozumieć tę kulturę, a żeby ją zrozumieć, trzeba w nią wejść, żyć jej rytmem. Przez długie lata unikałem Polonii [wywiad 4. Malarz, grafik, plakacista].

Inna sprawa, że jak przyjechałem do Francji w 1981 roku, to nie utrzymywałem żadnych kontaktów z Polonią, może dwie osoby się gdzieś tam pojawiały. Żadnych Instytutów, koalicji. Srałem w te same sedesy, co Francuzi. Poznawałem Francję poprzez Francję. (...) Poznajesz po prostu samo życie [wywiad 1. Fotograf].

Opisom strategii integracyjnych i relacji ze środowiskiem polskim towarzyszą także próby scharakteryzowania specyfiki polskiej emigracji. Zdecydowana większość artystów, biorących udział w tym badaniu, rozwinęła o wiele intensywniejsze i liczniejsze kontakty z lokalnym i międzynarodowym środowiskiem niż ze środowiskiem polonijnym. Polacy, z którymi pozostają w kontakcie, to zazwyczaj inni twórcy oraz reprezentanci wolnych zawodów, przede wszystkim przedstawiciele dobrze zasymilowanych elit imigracyjnych. Interesująca charakterystyka Polaków żyjących we Francji pojawia się w jednym z wywiadów:

Polacy wiedzą o sobie, że istnieją, ale w przeciwieństwie do innych nacji nie organizują się w getta i może dlatego są cenieni. Polak robi się bardziej francuski niż Francuz. Inne narodowości się pielęgnują, a Polak chce zniknąć, zapomnieć, że jest Polakiem [wywiad 3. Performer].

Inna artystka także zwraca uwagę na tę specyficzną cechę niektórych polonijnych środowisk:

(...) tu pośród Polaków są ludzie bardziej papiescy niż papież, bardziej francuscy niż Francuz [wywiad 14. Rzeźbiarka].

Opinię tę potwierdza także fragment innego wywiadu, w którym narrator opisuje swoje kontakty z Polakami żyjącymi w Paryżu. Artysta ten aktualnie utrzymuje intensywniejsze kontakty z rodakami w kraju niż ze środowiskiem polonijnym we Francji:

Właściwie to mi wystarczało. Wolałem to niż Polonię paryską, gdzie ludzie potrafili być bardzo dziwni i różni. Niektórzy byli bardziej paryscy niż sami paryżanie, drudzy byli bardziej polscy niż Polacy; jakieś takie skrajności [wywiad 4. Malarz, grafik, plakacista].

Podobnie ograniczone znajomości deklaruje kolejna narratorka, podkreślając przy tym aktualny brak polskiego artystycznego środowiska w Paryżu:

Miałam kontakty raczej dorywcze, ale ja się specjalnie nie interesuję, czy ktoś jest Polakiem, czy nie. Wydaje mi się, że w odróżnieniu od Stanów Zjednoczonych, i to też tych dawniejszych, w Paryżu chyba nie istniało takie polskie prawdziwe środowisko, jak Polonia. Było swego czasu coś wokół „Kultury”, ale to nie jest mój świat. Nie szukałam tego i oni też mnie

nie szukali. Nie mam na przykład żadnych więzi z ambasadą, ambasada nie wie, że istnieję [wywiad 6. Pisarka].

Wspomniana w kilku wywiadach *moda* na Polaków minęła w połowie lat 80. Otwarcie granic zmieniło ilość, a zdaniem niektórych narratorów także jakość, polskiej imigracji we Francji. Obok migrantów politycznych, artystycznych, przedstawicieli wolnych zawodów, zaczęto pojawiać się coraz więcej migrantów zarobkowych, nieadaptujących się i nieprzechodzących procesów asymilacyjnych. W jednej z narracji znajdujemy taki oto opis:

Więc jak ja widziałem tych *dziadków*, którzy koło mnie przechodzili, po prostu zgroza, ja się wtedy nie przyznaję, że jestem Polakiem. Nie mam zamiaru wdawać się w dyskusje. Miałem dużo szczęścia, że uniknąłem mieszkania na ulicy, czy takich rzeczy, natomiast moi przyjaciele przyjmowali Polaków właśnie z dobrego serca i zostawali w majtkach. Ale zawsze mówili: *I tak dobrze, że mnie nie zabili*. To są teksty, o których mało się mówi, bo to nieładnie itd. Lepiej mówić, że dostali namioty i mogą sobie pochłać za to, co tam sobie użebrają, czy ewentualnie od tych, którym się udało. Ale pomiędzy tymi dwiema skrajnościami jest bardzo dużo ludzi w różnych strefach szarych [wywiad 10. Fotograf].

Oceniając innych polskich emigrantów, narrator wyraża dosadną opinię, całkowicie dystansując się od rodaków zamieszkujących rozdawane przez organizacje charytatywne namioty. Ludzie ci stają się dla niego w sposób jednoznaczny grupą negatywnego odniesienia. Poza tego rodzaju wypowiedziami pojawiły się w tej opowieści uwagi na temat innych artystów imigrantów żyjących w Paryżu. Są to opinie o przedstawicielach środowiska, z którym autor utożsamia się i do którego aspiruje. Na koniec tego wątku fotograf odnosi się także do konkretnych przykładów innych artystów reprezentujących tę samą co on dziedzinę sztuki:

(...) z tych ludzi, którzy są tutaj, jeżeli chodzi o fotografów, to jest on i bardzo długo nikt. (...) To znaczy „Szary Paryż” jest świetny i to, co on robi jest bardzo piękne, ale to jest cały czas to samo. Ten sam typ fotografii, fenomenalny technicznie, tam nie ma się do czego przypierdolić, no taka jest prawda. On stworzył swoją szkołę, która jest naśladowana przez różnych Polaków, natomiast kiedy widzisz tylko tego samego typu zdjęcia, to (...) nie wiem, co powiedzieć. To nie jest zazdrość, to znaczy ja jestem zazdrosny, bo on pracuje i zarabia na tym, co robi. Ale nie jestem zawistny w żaden sposób i życzę mu jak najlepiej(...) Natomiast mówię: B. jest na pewno numer jeden [wywiad 10. Fotograf].

Wypowiedź na temat artysty jednoznacznie pokazuje, jak narrator postrzega hierarchię polskiego artystycznego świata fotografii w Paryżu. Jednak ambiwalencja emocji i uczuć wydaje się jak najbardziej zrozumiała. Zazdrość wynika z tego, że wspomnianemu w opowieści artyście udaje się realizować to, co dla narratora pozostaje sferą niespełnionych marzeń. Nie

możemy jednak prowadzić w tym przypadku analizy w kategoriach współzawodnictwa, a to przynajmniej z dwóch powodów. Pierwszy wynika z prostego faktu niesymetrycznej pozycji obu artystów na polu produkcji artystycznej. Drugi, może nawet bardziej istotny w kategoriach ogólnoludzkich, wynika z tego, że zazdrość nie musi oznaczać zawiści, chęci rywalizacji, dążenia do konfrontacji, a nawet nie wyklucza współpracy, szacunku i sympatii. Innymi słowy, takie uczucie wydaje się naturalnym wynikiem porównania własnej sytuacji życiowej z sytuacją życiową drugiego artysty, czego skutkiem może być zazdrość. Co ciekawe, odnajdujemy także głos na temat autora cytowanych wypowiedzi w narracji artysty, który poddany został tej ocenie. Postać ta zostaje przywołana przy okazji opowieści o strategii twórczej przyjętej przez artystę, wedle której ścieżkę kariery w obcym kraju można budować jedynie w oderwaniu od środowisk polonijnych. Oto wspomniany fragment:

Na przykład K., z którym się spotkasz, zdążył zrobić dwie wystawy w Instytucie Polskim. Ale inni i trzy zrobili [wywiad 1. Fotograf].

Wystawa w Instytucie Polskim, mimo że odbywa się w Paryżu, nie otwiera drzwi do francuskich muzeów, galerii i nie prowadzi do nawiązania kontaktów z kolekcjonerami sztuki. Nie jest to zatem, zdaniem artysty, skuteczna forma wejścia na francuski rynek sztuki. Dlatego też fotograf odrzucił taki sposób rozpoczęcia swojego twórczego funkcjonowania w Paryżu. Tak jak w poprzednim przypadku przywołanie w narracji postaci wybitnego fotografa służyło wskazaniu hierarchii artystycznego świata, tak w tym przypadku celem było raczej ukazanie drogi artystycznej, która w rezultacie nie prowadzi do rozwinięcia kariery. W obu przypadkach artyści prezentowali pełną świadomość swojej pozycji na rynku sztuki. Wracając do narracji numer 10, artysta wyraża także opinię na temat polskich twórców mieszkających w Nowym Jorku. Ponieważ miasto to stało się kolejnym obszarem prowadzonych badań, opinia ta wydaje się warta przytoczenia:

Wiesz, w Nowym Jorku jest jeden znany fotograf: Horowitz. I koniec. A ja tam byłem na jakiejś wystawie w konsulacie. Tam jest Stowarzyszenie Polskich Fotografików. Byłem zaproszony na jedną z wystaw, to jest towarzystwo wzajemnej adoracji, wszyscy są Wielcy Wspaniali. Nie chciałem się śmiać głośno, bo nie wiedziałem, czy widzieli Horowitza z bliska. (...) W każdym razie, to oni są wspaniali, bo wystawiali w Nowym Jorku. Wiesz, wystawiasz w konsulacie, który jest otwarty od 9 do 16 czy 15, na pierwszym piętrze, gdzie ludzie nie wchodzi, no to ja nie wiem, czy to jest jakiś wielki zaszczyt [wywiad 10. Fotograf].

Narrator dystansuje się od nowojorskich karier budowanych w oparciu o wystawy w polskim konsulacie, podobnie jak uprzednio inny fotograf zdy-

stansował się od wystaw w paryskim Instytucie Kultury. Dla badacza interesujące są wypowiedzi dotyczące innych osób, które wzięły udział w badaniu. Tak się stało w powyżej przytoczonym fragmencie oraz w kilku innych opowieściach. Pozwala to poznać wzajemne opinie, uzyskać pewien wgląd w skomplikowaną dynamikę mikrorelacji. Wyraźnie rysuje się tu pewna hierarchia, pojawiają się emocje, napięcia, ale i deklaracje szacunku oraz sympatii. Artyści dystansują się od innych Polaków spoza pola artystycznych działań, jednocześnie nie budując silnych relacji w jego obrębie.

Kolejnym zagadnieniem podejmowanym w opowieściach są formy, jakość i intensywność kontaktów z krajem pochodzenia. Wielu twórców utrzymuje systematyczne artystyczne relacje z Polską na różnych płaszczyznach. Niektórzy z nich wystawiają w kraju, zajmują się nauczaniem, organizują lub współorganizują imprezy kulturalne. W kilku narracjach znajdujemy przykłady takich artystyczno-zawodowych kontaktów. Niektóre z nich opierają się na trwałej współpracy z polskimi instytucjami, inne mają charakter epizodyczny, jeszcze inne przybierają formę okresowego mieszkania i tworzenia w Polsce. Jedną z takich sytuacji intensywnego artystycznego kontaktu z krajem ilustruje następujący fragment:

Bywam w Polsce, mam tam mieszkanie. Teraz jadę, mam propozycję wystawy w Krakowie, w Mangghdze. Więc staram się zachować kontakt z krajem, tym bardziej że teraz to się wszystko bardzo szybko zmienia [wywiad 12. Artystka plastyczka].

Z odmiennym przypadkiem mamy do czynienia wówczas, gdy polska instytucja sama upomina się o emigranta, doceniając jego dorobek i chce nawiązać z nim współpracę. Tak właśnie stało się w przypadku pozostającego w Paryżu naukowca, który pracował nad książką poświęconą Adamowi Mickiewiczowi. W konsekwencji opublikowania pracy, przed autorem otworzyły się nowe instytucjonalne możliwości, ale i konieczność podejmowania kolejnych wysiłków:

Napisałem tę książkę, została wydana i wtedy odezwały się moje przyjaciółki i przyjaciele z Instytutu Badań Literackich, przede wszystkim pani profesor Alina Witkowska, ale również Michał Głowiński, Maria Janion. I mówią: *Ty masz tylko doktorat? Przecież to jest gotowa habilitacja. Chcemy, byś zrobił tę habilitację w Instytucie Badań Literackich na podstawie tej książki. Ale – myślę – nie o to chodzi. Mam w nosie tytuły naukowe.* Oni: *Nie, nie, to na pewno się przyda, poza tym tak trzeba.* No i stworzyłem przewód w Pracowni Romantyzmu Instytutu Badań Literackich. Poszedłem w ten przewód, ale nie wiedziałem, że to jest dość okropne, bo to jest najpierw przewód, potem jakieś kolokwium habilitacyjne, jakieś inne historie itd. Ja przez to wszystko przeszedłem [wywiad 2. Pisarz].

W ten oto sposób autor narracji podporządkował się instytucjonalnym wzorom, zrealizował postawione przed nim wymagania, w rezultacie zostając pracownikiem Instytutu Badań Literackich. Inna forma zawodowych kontaktów z krajem staje się wynikiem osiągnięcia pozycji eksperta, artysty znanego i cenionego poza krajem. Wysoka pozycja w polu artystycznej produkcji gwarantuje także możliwość wystawiania prac w prestiżowych miejscach w kraju:

(...) jeżdżę (do Polski – T. F.) często. Miałem wystawę, z której jestem bardzo dumny, w Wilanowie, co jest wyjątkowe, bo rzadko robi się wystawę za życia w Mekce plakatu światowego. Mam też nowe kontakty z ludźmi z Akademii Warszawskiej, z profesorami, bo spotykamy się na jury na biennale, festiwalach, jestem często zapraszany do jury różnych festiwali, spotykam tam też Polaków [wywiad 4. Malarz, grafik, plakacista].

Kolejny fragment wywiadu ukazuje jeszcze inny rodzaj kontaktów z krajem. Fotograf, nie utrzymując intensywnych związków artystycznych z krajem, co pewien czas jednak prezentował swoje prace w Polsce:

(...) zdjęcia w 2003 albo 2004 miały wystawę w Muzeum Fotografii w Krakowie. Poprzedniego roku Bogdan miał całe muzeum dla siebie, a rok później ja. Tak że moja wystawa otwierała, oni to nazywają *Dekada Fotografii* w Krakowie. To był maj 2004. Bogdan też był wtedy, tylko że ja dostałem całe muzeum do dyspozycji, plus te zdjęcia, które były z wystawy o wieży Eiffla, a potem, te zdjęcia pojechały – też nie widziałem tej wystawy – do Dolnośląskiego Ośrodka Fotograficznego „Domek Romański” we Wrocławiu. I jak potem te zdjęcia wróciły do Krakowa, poprosiłem, by je przesłano do Warszawy, i były wystawione w Warszawie. To była chyba ostatnia wystawa, jaką miałem i teraz mam mieć jakąś na jesieni [wywiad 10. Fotograf].

Czynnikami silnie modulującym jakość stosunków z rodzinnym krajem jest pozycja osiągnięta we francuskim, europejskim lub światowym systemie artystycznym. Artysta uznany poza Polską często staje się atrakcyjny także dla lokalnych instytucji zajmujących się obiegami sztuki. Relacje artystów migrantów z Polską, Polakami i Polonią przybiegają zatem według kilku wzorów. Podobnie jak w innych aspektach ich życia wynikają one ze splotu rozmaitych czynników i kształtowane są zarówno przez dawne doświadczenia, jak i aktualną sytuację poszczególnych twórców. Relacje te mają wyraźny wymiar temporalny. Długoletnie przebywanie za granicą oznacza w wielu przypadkach stopniowe oddalanie się od problemów związanych z kulturowym i społecznym życiem opuszczonego kraju:

Mam dwa obywatelstwa. Jestem lojalnym obywatelem francuskim, głosuję, jak są wybory, tylko we Francji, ponieważ nie mam wystarczającej wiedzy, by brać udział w wyborach w Polsce [wywiad 2. Pisarz].

Kontakty z krajem pochodzenia w znacznym stopniu uzależnione są od wykonanej pracy biograficznej, w wyniku której dochodzi do ustalenia istotności tych relacji dla jednostki. Niezależnie od wyników tej pracy migrant zawsze pozostaje w jakiejś emocjonalnej relacji z ojczystym krajem. Relacje te bywają różnorodne, jednak Polska traktowana jako kraj młodości, a często także znaczącego okresu życia dorosłego, pozostaje biograficznie istotna. Wielu emigrantów utrzymuje rozmaite, wielopłaszczyznowe kontakty z krajem, zarówno osobiste (rodzina, przyjaciele, znajomi), jak i formalne (instytucje wystawiennicze, uczelnie itd.). Na ile jednak są to relacje nacechowane silnymi emocjami, które Stanisław Ossowski [1967: 203] łączył z pojęciem ojczyzny, która „bywa źródłem przeżyć emocjonalnych o najwyższym napięciu”. W zebranych narracjach słowo *ojczyzna* nie pojawiło się wcale, zamiast niego używano neutralnego wyrażenia *kraj*. Nie oznacza to braku silnych przeżyć emocjonalnych, wynikających na przykład z konieczności opuszczenia Polski, które zostały opisane w kilku narracjach, czy pojawiającego się pragnienia powrotu. Jednak nawet ci narratorzy, którzy opuszczali Polskę wbrew własnej woli, nie przejawiali w swych opowieściach zbytnej tęsknoty za ojczyzną, a raczej żal z powodu opresyjnego charakteru całego zdarzenia. Wytworzyli oni w większości to, co Ossowski określił więzią nawykową z nowym miejscem, regionem, głównie zaś z miastem zamieszkania. Na tej zasadzie Mickiewicz, przytoczony przez Ossowskiego, ideologicznie związany był z Polską, nawykowo zaś z Francją, a może nawet dokładniej jedynie z Paryżem. Artyści bardzo często poszukują własnych, prywatnych ojczyzn poza krajem urodzenia. Od zawsze była to zawodowa kategoria ludzi mobilnych albo zmuszanych do podróży w wyniku banicji lub represji, albo też pragnących swobodnie i niezależnie zmieniać miejsca zamieszkania. Zysk biograficzny płynący z porzucenia ojczyzny, w świetle zebranych narracji, często wydaje się znacznie większy niż pojawiające się po drodze niedogodności emocjonalne, objawiające się na przykład nostalgią. Obecnie pojęcia ojczyzny prywatnej i ideologicznej zdają się zmieniać znaczenie. Według Ossowskiego, ojczyzna prywatna jest niewielkim fragmentem ogromnej konstrukcji (częstką prywatnie doświadczanego terytorium), ale przy tym częścią ojczyzny ideologicznej. Początkowo, co podkreśla Ossowski, oba terytoria – prywatnej i ideologicznej ojczyzny pokrywały się w ramach wspólnych granic (idealną formę stanowi tu greckie polis czy średniowieczne miasto). Na etapie powstania większych zbiorowości terytorialnych granice ojczyzny prywatnej i ideologicznej przestają się już pokrywać, a ojczyzna ideologiczna spaja ogromną liczbę, często bardzo różnorodnych ojczyzn prywatnych. Aktualnie wszystko wskazuje na to, że ojczyzny prywatne poszczególnych jednostek mogą wykraczać

daleko poza obszar terytorialny kraju pochodzenia i daleko poza ojczyznę ideologiczną. Nie jest to jedynie problem wytworzenia silnej więzi z nowym miejscem, jest to także kwestia preferencji i wyboru miejsca, w którym chce się żyć. Dzisiejszym emigrantom nie towarzyszą już dylematy ukazane w zgromadzonych paryskich narracjach, wynikające z braku możliwości powrotu, konieczności zostawienia za sobą całego dotychczasowego życia. Zmiana sytuacji geopolitycznej znacząco wpłynęła na przekształcenie świadomości emigrantów, zdejmując z decyzji o wyjeździe ciężar nieodwracalności. Otwarcie granic, ułatwienie procesów legalizacyjnych, wreszcie relatywnie szybkie i tanie środki transportu zmieniły sposób definiowania emigracji w kategoriach biograficznych.

Reasumując: sfera odczuć względem Polski, Polaków i Polonii ujawniająca się w opowieściach artystów cechuje się ambiwalencją. Jeśli mówiono o tęsknocie, to raczej za ludźmi i doznaniem z przeszłości (np. wspomnienia młodości) niż za krajem ojczystym. Do czasu zakończenia badań żaden z grupy badanych artystów, poza jednym przypadkiem, nie podjął decyzji o reemigracji. Wielu z nich natomiast często przyjeżdża do Polski, czasami na dość długie okresy. Niektórzy posiadają w Polsce mieszkania lub pracownie. Wielokrotnie podkreślano brak polskiego środowiska w Paryżu, z którym artyści chcieliby się identyfikować. Co ciekawe, zwrócono także uwagę na specyficzną, zdaniem niektórych narratorów, cechę polskich migrantów, którzy próbują *maskować* swoje pochodzenie, starając się być „bardziej francuscy od Francuzów”. Czy możemy tu mówić o osobowości ksenofilicznej, którą cechuje gloryfikowanie określonych narodów, lub oikofobicznej, którą z kolei charakteryzuje niska ocena własnego narodu [Błuszkowski 2005: 119]? W biograficznych opowieściach paryskich artystów migrantów nie pojawiały się wątki świadczące o poczuciu narodowej niższości, która jest składnikiem tożsamości oikofobicznej, ani też manifestacje zafascynowania kulturą francuską. Postawę, którą reprezentuje większość artystów, cechuje dystans i krytycyzm, przy jednoczesnym przekonaniu o wielorodnych biograficznych zyskach wynikających z życia we Francji.

4. Asymilacja, język, nowe doświadczenia kulturowe

Początki emigracyjnego życia przebiegają różnorodnie. Decyduje o tym wiele zmiennych, takich jak: znajomość obcego języka, posiadanie wsparcia za granicą (znajomi, rodzina), wiek rozpoczęcia emigracji, okres historyczny, w jakim przybywa się do określonego kraju i w jakim opuszcza się swój kraj rodzinny, kompetencje zawodowe, życiowe doświadczenia, determinacja

w realizowaniu biograficznych planów działania, wsparcie lub brak pomocy instytucjonalnej oraz istotny współczynnik przyjaznego spłotu okoliczności, szczęśliwej lub pechowej w skutkach koincydencji⁴. Początkowo najpoważniejszą barierą dla wielu emigrantów jest nieznanomość języka, która mocno ogranicza możliwości adaptacyjne. Proces i skuteczność poznawania drugiego języka uzależniony jest od szeregu czynników. Do najważniejszych należą: siła motywacji, realnie doświadczana potrzeba opanowania drugiego języka, jak i najintensywniejszy kontakt z nowym językiem, forma i organizacja uczenia się, wiek, w którym rozpoczyna się naukę, znajomości innego języka należącego do tej samej grupy językowej, dialekty występujące w miejscu zamieszkania [Rybacka 2006: 111]. Bardzo istotną biograficzną okolicznością jest w tym przypadku uczuciowe zaangażowanie, mobilizujące do tego, by jak najszybciej poznać język osoby, z którą imigrant wiąże swoje życie. Dla migranta, chcącego rozpocząć życie w nowym kraju, opanowanie języka staje się głównym zadaniem umożliwiającym mu wejście w nowe środowisko kulturowe. Kwestia ta została silnie wyartykułowana w kilku wywiadach. Poniżej fragment jednej z narracji, w której sporo uwagi poświęcono konsekwencjom nieznanomości języka w początkowym okresie życia na emigracji:

Te pierwsze miesiące z J. myśmy się porozumiewali jakimś bełkotem polsko-angielsko-francuskim. Ludzie nas w ogóle nie rozumieli, kosmiczne esperanto. Im bardziej ten język zacząłem poznawać, ta sytuacja zaczęła się zmieniać. Byłem zobowiązany mówić, bo we Francji ulubioną rzeczą jest, jak artysta wychodzi i: *Co macie do powiedzenia?* Ja regularnie odpowiadałem: *Nic nie mam do powiedzenia, albo prawie nic*. To były problemy. Próbowałem je przełamywać, ale ten język jest oczywiście językiem codziennym, nie da się niestety (bez niego – T.F.) żyć, więc szybko się go nauczyłem, to znaczy to, co oni mówili, ja rozumiałem wszystko, tylko z wysławianiem się były problemy. Najgorszy moment jest wtedy, gdy zaczynasz się wysławiać i oni biorą cię za kogoś, kto rozumie wszystko, a ty rozumiesz 10 procent. Zdarzały się jakieś koszmarnie walki, że zrozumiałem coś opacznie niż zostało powiedziane. Ciągłe jestem w stanie strzelić gafę, ciągle się boję [wywiad 1. Fotograf].

Narrator zwraca tu uwagę na to, co w psychologii międzykulturowej określa się jako trudności z przetwarzaniem w języku obcym. Powstają one na skutek niedostatecznego opanowania języka, ale także z powodu niepewności co do intencji nadawcy, który posługuje się językiem obcym dla odbiorcy komunikatu. Trudności te i wynikające z nich komplikacje są naturalnym elementem procesu poznawania języka obcego [Matsumoto, Juang 2007: 341], na co zwraca uwagę narrator w dalszej części swojej opowieści:

⁴ Problem wieloaspektowego wpływu wieku na procesy biograficzne opisuje Robert Miller [2005].

Nie mogę kompletnie się zrealizować we Francji, choćby z tego powodu, że nigdy się nie nauczyłem francuskiego, więc nigdy nie będzie on taki, w jakim mogę się wyśłowić. Ja nie jestem w stanie napisać tekstu po francusku [wywiad 1. Fotograf].

W zacytowanych fragmentach narracji zwerbalizowano trzy zasadnicze problemy. Pierwszy z nich to bariera językowa, utrudniająca normalne funkcjonowanie, ale także w pewnym stopniu rozwój kariery. Druga to niemożność całkowitej realizacji własnych potencji twórczych. Cytowany artysta publikuje teksty poświęcone fotografii w Polsce, we Francji może działać jedynie jako fotograf. I jeszcze jedno niezwykle istotne zagadnienie, znane każdemu kto posługuje się drugim, obcym językiem, to jest obawa przed niezrozumieniem lub przed zrozumieniem omyłkowym. W komunikacji werbalnej sytuacja taka jest bardzo dyskomfortowa, rodzi lęk, może blokować, wywoływać frustracje i nieporozumienia. Narrator ma świadomość tego, że kwestia języka zawsze pozostanie dla niego problemem, który w pewnych sytuacjach objawiać się będzie napięciem w kontaktach interpersonalnych. Jednocześnie emigrant, chcący funkcjonować w nowym środowisku, musi wykształcić wystarczający poziom kompetencji językowej, aby móc skutecznie realizować swój biograficzny plan. Tak było w przypadku kolejnego artysty, który przybył do Francji bez znajomości języka, ale z planem poszukiwania pracy w swoim zawodzie grafika:

Nie muszę mówić, że początki były trudne, jak dla wszystkich ludzi, którzy wyjeżdżają w tym kontekście. Wyjechałem we wrześniu 1987 roku. Po przyjeździe moja siostra pomogła mi w urządzeniu mieszkania, w umieszczeniu rzeczy gdzieś tam po znajomych. Zapisalem się do Alliance Française, ponieważ nie mówiłem zupełnie po francusku, tylko po niemiecku i po polsku. Kiedy się przyjeżdża, nie można sobie nawet bagietki kupić, nie rozumie się tego, co jest w gazetach, tego, co ludzie mówią na ulicach, to jest bardzo trudne. Ja byłem grafikiem, chciałem pracować w komunikacji i bez języka byłem kompletnie zablokowany. Po trzech miesiącach nauki w Alliance Française zdobyłem moją pierwszą pracę, pracowałem dla magazynu o sztuce [wywiad 4. Malarz, grafik, plakacista].

Narrator, realizując swój biograficzny plan, przechodził do coraz lepszych agencji graficznych, zdobywając nowe doświadczenia i zyskując coraz większą językową kompetencję. Momentem przełomowym w jego opowieści jest wygrana w konkursie umożliwiającym przygotowanie wystawy własnych prac oraz rok finansowej niezależności. Początki życia na emigracji są z reguły trudnym doświadczeniem, któremu może towarzyszyć kulturowa i społeczna dezorientacja. Należy także pamiętać, że wyjazd z Polski do Francji w latach 70. konfrontował człowieka z nieznaną rzeczywistością państw zachodnich. Wrażenia z tego okresu cechują się zatem ambiwalencją, współwystępowaniem zachwyty i poczucia zagubienia:

I jak przyjechałem do tego wielkiego miasta i wyszedłem z samolotu na lotnisku, które teraz wygląda jak kurnik, ale wtedy na lotnisku Orly wydawało mi się, że nie będę mógł wyjść z tego lotniska, te wszystkie neony, światła, przestrzenie, ten cały świat. Zachwyty tym miastem, gdy zacząłem chodzić po galeriach, poszukiwać jakichś przyjaciół, znajomych, oczywiście nie przyjaciół a znajomych. Wszystko to spowodowało jakiś zachwyty. Lewitowałem po tym mieście, nie zdając sobie sprawy z realnej sytuacji. Ale już chyba po piątym albo po szóstym dniu zdałem sobie sprawę, że poruszam się jak ryba w akwarium. Że jest jakaś szyba przede mną, jakiś inny świat, który momentami wygląda jak jakaś mętna woda. Wydawało mi się, że ta nieostrość oglądu tamtej rzeczywistości wynika prawdopodobnie z tego, że przyjechałem z innej rzeczywistości, że ta nieostrość jest stamtąd, towarzyszy mi, i że to jest tylko chwila adaptacji, i że ta wizja się wyostri. Przy czym musiałem na to szalenie długo czekać, na pewne przejaśnienia tej wizji, tego nowego społeczeństwa, kultury. Więc w pewnym momencie postanowiłem, że zostanę [wywiad 15. Malarz].

Pierwsze doświadczenia artysty nie wiązały się jedynie z odczuwaniem odmienności kulturowej, poczuciem alienacji i brakiem pewności co do swoich przyszłych planów. Szokiem okazało się także spotkanie ze sztuką:

I pierwszy element wstrząsający to był kontakt z malarstwem, gdzie na początku niezwykle chaotycznie zacząłem wszystko chłonać, poprzez sztukę impresjonistów, sztukę współczesną. To było wszystko chaotyczne, jakaś magma idei, kierunków i kolorów mnie opanowała, co było naturalne. Zacząłem potem chodzić systematycznie. Odkryłem pewne galerie [wywiad 15. Malarz].

Artysta malarz przyjechał do stolicy Francji z biograficznym planem całkowitego skupienia się na sztuce. Plan ten mógł jednak realizować tylko do czasu wyczerpania się skromnych oszczędności. W pewnym momencie sytuacja wymagała podjęcia decyzji o poszukiwaniu źródeł utrzymania. W tej sprawie narrator miał swoją koncepcję, którą określił *teorią czystej pracy*:

I w pewnym momencie to był jeden z najtragiczniejszych momentów mojego życia, sytuacja zaczęła się degradować we wszystkich elementach, zaczęła się załamywać, następowała jakaś generalna katastrofa ze mną, to się też odbiło na zdrowiu. I w tym momencie zdałem sobie sprawę, że to moje założenie, że ja poświęcę się tylko malarstwu, jest niemożliwe do wykonania (...). Ale już wyjeżdżając miałem teorię tak zwaną *czystą pracę*, że lepiej jest wykonywać jakąś pracę, która nie ma nic wspólnego z malarstwem, grafiką użytkową, scenografią, może to być praca fizyczna, i tylko poświęcić się czysto malarstwu. Ale oczywiście dostanie takiej pracy było prawie niemożliwe w moim przypadku [wywiad 15. Malarz].

Artysta zgodnie ze swoim postanowieniem rozpoczął poszukiwanie pracy zupełnie niezwiązanej z malarstwem. Doświadczenie to stało się w jego świadomości momentem przełomowym:

Poszedłem ze znajomą do takiej agencji hotelowej, gdzie były wymienione wszystkie możliwe zawody, jakie składają się na obsługę hoteli. Oczywiście, poszukiwali też dyrektora. Chętnie bym podjął tę posadę (*śmiech*), ale pan zdaje sobie sprawę, no to było wykluczone. I tak zjeżdżając po liście od góry w dół po kolei (...), że mógłbym być pokojowym, ale pokojowy to też wysoka pozycja i zjechałem na ostatnią pozycję, to było mycie naczyń w hotelu. Poprosiłem moją znajomą, żeby pierwsza zaczęła konwersację, a ja potem będę, ze względu na mój francuski. No i znajoma przedstawiła problem, na co ta osoba, która siedziała za biurkiem zadała pierwsze pytanie: *Dlaczego on nie mówi po francusku? Czy on mówi po francusku?* Jak powiedziałem, że mówię trochę, to następne pytanie, które nas ścięło z nóg, to było, czy mam uprawnienia zawodowe do zmywania naczyń, znaczy czy jestem wykształcony w tym kierunku. (...) **Potem zdałem sobie sprawę, że jednak jestem emigrantem** [wywiad 15. Malarz].

Mamy tu do czynienia z biograficznie istotnym momentem, polegającym na nagłym uświadomieniu sobie swojego społecznego statusu, obarczonego stygmatem obcości. W tym przypadku bezpośrednim czynnikiem stygmatyzującym stała się nieznajomość języka francuskiego, która została wykorzystana do tego, by społecznie i zawodowo zdegradować jednostkę. Opanowanie języka jest zatem kluczowe w procesie asymilacji kulturowej. Uzyskanie dobrych zdolności komunikacyjnych jest niezbędne nie tylko dla sprawnego funkcjonowania w obcym społeczeństwie, ale także do tego, aby uniknąć stygmatyzacji, której doświadczył artysta. Zagadnienie to powróci jeszcze kilkakrotnie w kolejnych rozdziałach. Początki procesów adaptacyjnych bywają trudne, co podkreśliła zdecydowana większość artystów. Asymilacja strukturalna w swoim początkowym okresie wymaga pokonania wielu barier, najważniejsze z nich to kwestia języka, pracy i mieszkania. Na samym początku rozwiązanie tych problemów staje się ważniejsze od działań legalizujących status imigranta. Brak znajomości języka ogranicza zakres możliwych do podjęcia zawodów i z reguły zmusza do wykonywania rozmaitych prac fizycznych:

Zostałem i co wtedy robić? Języka nie znałem, na naukę nie miałem czasu ani pieniędzy, bo musiałem zapieprzać, i też szczęśliwy zbieg okoliczności, przez tych moich przyjaciół Francuzów (...). Oni poznali mnie z facetem, on jest może 8–10 lat starszy ode mnie, z pochodzenia Litwin, ale mieszka tutaj, jest rzeźbiarzem, malarzem, specjalistą od restaurowania zabytków, szczególnie z kamienia, niesłychanie twórczy facet, wspinały gość. My się przyjaźnimy od dwudziestu jeden lat. Zacząłem z nim pracować, na przykład zrealizowaliśmy największy mural w Europie, jeśli nie na świecie, bo... nie wiem ile, z 5 tysięcy metrów kwadratowych cała fabryka wody jest wypaprana przez nas. Myśmy to w dwóch robili, oczywiście Francuzi kręcili głową, ale wiesz, ja zapieprzałem, dlatego jestem dzisiaj, że tak się wyrażę, wyłączony, bo żeśmy wtedy zapierdalali bardzo ciężko. Ale była to po pierwsze niebanalna rzecz, choć potwornie fizyczna (...). To były czasy, kiedy jeszcze nawet rusztowań aluminiowych nie było, tylko z rur. Po prostu zapieprzaliśmy potwornie ciężko, ja byłem wtedy w pełni formy, 28–29 lat, byłem kawał byka, człowiek wtedy nie myśli, że ma kręgosłup itd., 50 kilogramów na plecy i zapieprzasz po rusztowaniu, nie? [wywiad 10. Fotograf].

Szybkie rozpoczęcie pracy twórczej w pierwszej fazie imigracji nie zawsze jest możliwe. Czasami, jak w przypadku omawianym powyżej, nigdy nie dochodzi do pełnego skupienia się na rozwijaniu artystycznej kariery. Początkom migracji zazwyczaj towarzyszy niepewność, brak rozeznania w nowych warunkach, a przy tym konieczność szybkiego znalezienia źródła utrzymania. W swojej narracji artystka rzeźbiarka opisała początki imigracji oraz metody poszukiwania pracy:

Najpierw, tak jak wszyscy, próbowałam wystawiać w salonach, bo to była możliwość pokazywania się. Oczywiście byłam bez środków do życia, jak tu przyjechałam, nie miałam żadnego stypendium. Miałam kuzynów, choć jako osoba dorosła nie chciałam być na ich utrzymaniu, oni też się może nie kwapili wyposażać mnie we wszystko, no ale o tyle miałam lepiej od tych, którzy zaczynali niemalże z ulicy, że miałam dach nad głową. Po roku stwierdziłam, że trudno mi być u kogoś, tym bardziej że byłam samodzielną od 15 roku życia, więc zaczęłam być samodzielną, zarabiać jakieś małe grosiki na różnych pracach. Nie próbowałam bawić dzieci, nie próbowałam być niańką, bo widziałam po moich koleżankach, że to zjada cały czas, daje jakiś drobny grosz i już. A ja cały czas mówiłam sobie, że nie przyjechałam zarabiać tu mały grosik, tylko przyjechałam być artystą. W końcu my artyści mamy inne możliwości niż ludzie, którzy nie mają tych możliwości. Ja mam dużo zdolności manualnych, artystycznych, dekorowałam sklepy, różne rzeczy robiłam. Więc dlaczego nie miałabym robić bardziej wyspecjalizowanych rzeczy? No, i okazało się, że taką pracę łatwiej dostać niż taką zwykłą. Z początku robiłam (...) modele do ołowianych żołnierzyków. Firma dała mi całą dokumentację i ja miałam zrobić ten pierwszy model-matkę. Potem przysłano mi konkretne zamówienie, miałam flakonik do perfum robić, tak że ja już potem niczym innym się nie zajmowałam, tylko to robiłam [wywiad 14. Rzeźbiarka].

Różne działania zarobkowe podejmowane przez narratorkę wynikały z życiowej konieczności, jednak w jej planie biograficznym celem głównym było realizowanie się w pracy artystycznej. Plan ten udało się zrealizować, choć artystka cały czas doświadcza istnienia bariery asymilacyjnej, której nie można przekroczyć w pierwszym pokoleniu.

Na przeciwnym biegunie do osób zmagających się z koniecznością opanowania języka znajdują się ci, którzy nie tylko pragną płynnie mówić w języku gospodarzy, ale także chcą zacząć pisać w nim teksty literackie. Aby ten cel osiągnąć, należy rozpocząć intensywny trening prowadzący do perfekcyjnego opanowania języka, który przy takim planie biograficznym już nie tylko służy komunikacji, ale także wejściu w lokalny świat literacki. Tak właśnie stało się w przypadku cytowanej poniżej artystki:

(...) to, co było jedną z największych przyjemności we Francji, to zaznajamianie się z językiem. Odkrywanie tego języka, bawienie się nim to była ogromna frajda. Przyjaciółt zmobilizowałam, by mnie wciąż poprawiali, i rozmowy na temat języka to była duża część mojego życia. Wszystko było bardzo ładnie, z tym że nie umiałam pisać po francusku. To znaczy

umiałam, ale jak prymitywna idiotka. I w pewnym momencie stwierdziłam, że tak nie może być, że ja nie mogę być osobą niepiśmienną, niemożliwe, bym pisała prymitywne teksty, że w tym celu muszę zacząć pisać. I od tej pory łapałam każdą okazję, by coś pisać. W laboratorium pchałam się, by redagować wszelkie raporty i dzięki temu byłam bardzo sławna, bo nikt tego nie chciał robić. Wszyscy byli zachwyceni, że ja tę robotę lubiłam i z największą przyjemnością poprawiali mój francuski. Było to szalenie wygodne: w godzinach pracy bezpłatne korepetycje z francuskiego [wywiad 6. Pisarka].

W narracjach biograficznych istotnym i często pojawiającym się problemem jest kwestia zakorzeniania. Emigrant pierwszopokoleniowy jest zazwyczaj osobą żyjącą na styku kultur, państw i społeczeństw. Zarówno w sferze społecznej, jak i psychiczno-mentalnej pozostaje on w stanie permanentnego rozdwojenia. Zgodnie z teorią asymilacji, pierwsze pokolenie, rozpoczynające życie w nowym kraju, nie ma szans na pełną integrację. Procesy asymilacyjne przebiegają na trzech płaszczyznach – strukturalnej, kulturowej i osobowościowej. Podczas gdy procesy strukturalne zachodzą dość szybko i mogą domknąć się już w pierwszym pokoleniu, tak procesy kulturowe wymagają zazwyczaj dwu lub więcej pokoleń. Jednak najdłużej trwa pełna asymilacja w sferze osobowości, która zdaniem Hieronima Kubiaka [1980: 17], zamyka się w trzech pokoleniach. Należy dodać, że chodzi tu o zmiany prowadzące do powstania nowej autoidentyfikacji narodowej i pełnego utożsamiania się ze wzorami ról społecznych i kulturowych ideałów osobowości. Badani przeze mnie *paryscy* artyści są przedstawicielami pierwszego pokolenia emigrantów, a zatem ludźmi, którzy w wymiarze tożsamościowym pozostają w sferze *pomiędzy* dwoma kulturowymi systemami. Kwestia asymilacji w dużej mierze dotyczy wspomnianych już kompetencji językowych. Dla artystów zajmujących się sztukami plastycznymi problem przedstawia się inaczej niż dla twórców zajmujących się literaturą, co wydaje się oczywiste.

Asymilacja przebiega odmiennie w każdym indywidualnym przypadku. Uzależniona jest od wielu wzajemnie interferujących ze sobą czynników: osobowościowych, środowiskowych, politycznych, ekonomicznych, kulturowych i innych. Elementy te za każdym razem układają się w odmienny wzór. Sytuacja niepełnej asymilacji może wydawać się dyskomfortowa, jednak wielu artystów odbiera ją jako korzystną dla siebie, pobudzającą intelektualnie, ale także pozwalającą zachować dystans zarówno w stosunku do kraju pochodzenia, jak i kraju nowego osiedlenia:

(...) powtarzam raz jeszcze: ja nigdy Polski nie opuściłem, ale nigdy w Polsce dobrze się nie czułem. To nie znaczy, że we Francji się dobrze czuję. Nigdy nie jesteśmy u siebie. Ale teraz i z perspektywy dwudziestu dwóch lat widzę bardzo jasno, że ta moja pozycja na ostrzu noża, taniec na linie – to jest moją najlepszą pozycją, najbardziej wygodną, jedyną możliwą

dla mnie do przyjęcia, na pograniczu kultur, nie tylko francuskiej i polskiej, ale także niemieckiej, amerykańskiej, że ten taniec na linie jest dla mnie najciekawszy z intelektualnego punktu widzenia. Zawsze czułem się obco w Polsce. Przy czym, oczywiście, Warszawa jest moim miastem, tam się urodziłem, tam mieszkalem blisko trzydzieści lat, ale najbardziej moim miastem jest Paryż. Kiedy dwadzieścia dwa lata temu przyleciałem do Paryża, natychmiast zdałem sobie sprawę, że to jest miasto dla mnie [wywiad 2. Pisarz, naukowiec].

Narrator podkreśla, po raz drugi podczas wywiadu, że mentalnie jest cały czas związany z Polską, pisze dla polskiego czytelnika, tu publikuje, tutaj także rozwija się jego akademicka kariera. Klasyczne już rozróżnienie ojczyzny prywatnej i ideologicznej znajduje w tym przypadku idealną niemal egzemplifikację. Ideologicznie ojczyzną pisarza pozostaje Polska, jednak ojczyznę prywatną odnalazł on w Paryżu. Zasygnalizowana przez narratora niemożność życia w Polsce nie jest wśród artystów przypadkiem odosobnionym. Niemożność ta miała różne przyczyny: polityczne, społeczne, psychiczne. W tym przypadku narrator opuścił kraj głównie w celach naukowych, ale pozostał poza Polską z przyczyn politycznych. Życie poza własną ojczyzną staje się zatem dla niego optymalnym biograficznym rozwiązaniem:

Oczywiście, klęę na Francję i bardzo jestem z nią pokłócony, z drugiej strony zdaję sobie sprawę, że to jest doskonały punkt dla pisarza, dla artysty, który jest na pograniczu, nie tylko kultury, ale i gatunków. To tutaj jest moje miejsce. Dlatego, kiedy wybiła godzina trudnych decyzji: wracać czy nie wracać, ja podjąłem decyzję następującą: z Paryża do Warszawy jest taka sama odległość jak z Warszawy do Paryża. Nie ma mowy o wracaniu czy niewracaniu. Jak masz, bracie, coś do zrobienia, to musisz wybrać takie miejsce, z którego widać lepiej, z którego ty widzisz lepiej, wyraźniej. I to gniazdo to jest Paryż [wywiad 2. Pisarz, naukowiec].

Zaletą osiedlenia się za granicą jest uzyskanie nowej perspektywy widzenia, stymulacja płynąca z doświadczanej różnorodności, możliwości, jakie daje twórcze wykorzystywanie statusu *człowieka z pogranicza*. Niektórzy imigranci swój wyjazd traktują w kategoriach psychicznej konieczności, wynikającej z silnie odczuwanego imperatywu przemieszczania się. Osobowość nomadyczna zmusza człowieka do podróży, do zmiany miejsca zamieszkania, do poszukiwania i poznawania nowych kultur. Emigracja będąca wynikiem osobowościowych predyspozycji, podobnie jak każda inna, łączy się z całym kompleksem niedogodności związanych z życiem imigranta. Niedogodnościom tym nie towarzyszą jednak cierpienia i rozterki doświadczane przez migrantów zmuszonych do wyjazdów lub pragnących powrócić do kraju:

Mnie chyba bardzo odpowiada status cudzoziemca za granicą. To wygodny status, bo jest się z definicji w mniejszości, a ja nie lubię należeć do panującej większości, ma się trochę

wariackie papiery, ma się dystans do tego, co się tu dzieje, jest to sytuacja psychologicznie wygodna, natomiast niewygodna pod każdym innym względem. Przyjeżdża się z pustymi rękami, trzeba się bić, by – powiedziałabym nawet – przeżyć; technicznie rzecz biorąc nie jest łatwo. Dla mnie psychologicznie jest bardzo łatwo, ale znam też ludzi, dla których psychologicznie emigracja jest nie do zniesienia. To sprawa osobista, są ludzie, których gna, by zobaczyć, co się dzieje na świecie, i tacy, którzy gdyby mogli, to by się nawet o pięć kilometrów nie oddalili od swojego pola. To sprawa temperamentu, tradycji rodzinnej. W mojej rodzinie od pokoleń wszyscy się przemieszczali, nie było takiego zwyczaju, by ktoś umierał tam, gdzie się urodził [wywiad 6. Pisarka].

Skutkiem emigracji może być dystans wynikający z dwóch istotnych powodów. Z jednej strony sprawy dotyczące kraju ojczystego przestają bezpośrednio absorbować, chociażby z racji fizycznego oddalenia, z drugiej – proces adaptacji w nowym miejscu osiedlenia zazwyczaj wymaga całkowitej koncentracji na swoich problemach. Dla narratorki status obcego z wyboru wydaje się bardzo atrakcyjny. Biograficzne uzasadnienie tego stanu rzeczy artystka znajduje także w rodzinnej awersji do życia osiadłego. Emigracja przynosi też inne biograficzne korzyści. Funkcjonowanie zawodowe w dwóch krajach pozwala na odgrywanie w nich odmiennych ról, co w jednej z kolejnych narracji ukazane zostało jako stan intelektualnie bardzo atrakcyjny:

Stałem się takim doktorem Jekyll'em i misterem Hyde, dlatego że we Francji jestem profesorem, naukowcem, a w Polsce funkcjonuję jako felietonista, autor książek. Bardzo miło jest grać na dwóch fortepianach, bo jak jeden się nudzi, to gra się na drugim [wywiad 16. Naukowiec, felietonista].

Pozostawanie poza krajem pochodzenia, nawet wówczas gdy twórczość artysty zorientowana jest na polskiego odbiorcę, może mieć swoje racjonalne uzasadnienie. Stanowi rezultat wyboru najlepszej dla siebie strategii biograficznej i optymalnych warunków rozwijania własnej twórczości.

5. Kosmopolityczne elity artystyczne

Specyficzną formą asymilacji jest funkcjonowanie artystów na poziomie kosmopolitycznych elit. Kosmopolityzm oznacza w tym przypadku pewną wizję rzeczywistości oraz sposób sytuowania się w niej. Ideologię, historię i teraźniejszość kosmopolityzmu w swoich książkach szczegółowo opisuje Ulrich Beck [2005, 2009]. Przypomina on, że samo pojęcie zostało wymyślone w starożytnej Grecji. Używane było przez Diogenesa po to, by zanegować i przeciwstawić się rozróżnieniu na Hellenów i barbarzyńców, swoich i ob-

cych. Istotą kosmopolityzmu od samego początku było zatem zniesienie odróżnienia: my – oni, swoi – obcy. „Zgodnie ze swą zasadniczą wizją świata, kosmopolita żyje w podwójnej ojczyźnie i obowiązuje go dwoista lojalność: jest zarówno obywatelem Kosmosu – obywatelem świata – jak i obywatelem polis – obywatelem i miasta, i państwa” [Beck 2005: 65]. Kosmopolityzm nie jest zatem zdradą narodowej tożsamości, wręcz przeciwnie, jak zaznacza Beck, umożliwia pełne jej rozwinięcie, poprzez doświadczenie wielości i różnorodności. Bycie obywatelem świata w wieku XVIII i XIX oznaczało przyjęcie postawy wówczas modnej i właściwej dla elit intelektualnych. Społeczne elity, przemieszczając się swobodnie w obrębie kontynentu europejskiego, stanowiły forpocztę dzisiejszego zjednoczenia [*ib.*: 67]. Jest to zatem międzynarodowe grono ludzi swobodnie przemieszczających się w obrębie wielu państw, posiadających dość stabilną sytuację finansową i możliwość zawodowego realizowania się w różnych miejscach na świecie. Ludzie ci funkcjonują w rozbudowanej sieci kontaktów o globalnym zasięgu. Wiążą się też oni z instytucjami zainteresowanymi różnymi formami współpracy z artystami. Wśród nich znajdują się: galerie sztuki, muzea, wydawnictwa, redakcje czasopism, uczelnie, festiwale, fundacje wspierające artystów, kuratorzy, menedżerowie projektów unijnych itd. Przedstawiciele kosmopolitycznych elit żyją i pracują już nie tylko w miejscu pierwotnej migracji, ale w międzynarodowym, europejskim, a czasami nawet światowym obiegu. Oto wypowiedź jednej z artystek funkcjonującej na takim kosmopolitycznym poziomie:

Paryż jest jak piękne muzeum, tak jak właśnie Luwr, ale jest to troszkę przysypane. Ja mieszkam w domu, który powstał trzysta lat temu, w dzielnicy, która istniała od zawsze i jest to piękny obiekt sztuki, ale przez to jest tam troszkę jak w antykwariacie. Oczywiście są ludzie, którzy uwielbiają stare muzea (...). Ja wolę Nowy Jork, dlatego że to miasto ma jakby większą energię, tam jest życie 24 na 24. Jestem Polką, która mieszka w Paryżu, ale pracuje w Nowym Jorku [wywiad 5. Tancerka].

Życie na styku kultur jest szczególnie atrakcyjne dla osób zajmujących się wyspecjalizowaną i raczej nieobecną w Polsce problematyką, co w przypadku jednej z narratorek oznacza badanie kultur afrykańskich i bliskowschodnich. Wyjazd z kraju stwarza wtedy szanse na lepszy kontakt z interesującym zagadnieniem i uzyskanie nowych źródeł informacji. Z drugiej strony, definiując swoją życiową sytuację, artystka stosuje określenie *emigracja częściowa*. W praktyce oznacza to życie i przebywanie poza krajem oraz czerpanie z tego intelektualnych i zawodowych korzyści, przy jednoczesnym intensywnym skupieniu się na sprawach związanych z kulturą polską i pracy dla rodzimego odbiorcy:

Jestem związana z Polską, choć stosunkowo jestem kosmopolityczna. Ale czuję pewną solidarność z polskim społeczeństwem. Mimo że od pięciu lat mieszkam tu na stałe, nadal się przejmuję bardziej problemami polskiego społeczeństwa niż francuskiego, choć pewne sprawy społeczne czy polityczne francuskie mnie dotyczą. Bardziej mam ochotę uczestniczyć w polskim życiu, które mnie dotyczy. Moja konsumpcja kultury (polskiej – T. F.) wygląda też inaczej niż w Polsce, interesuje mnie, co się dzieje w sztuce, co kto napisał; mam poczucie, że muszę wiedzieć, co się dzieje. Natomiast tu nie mam potrzeby posiadania ogólnego oglądu. To się też wiąże z pragnieniem uczestniczenia w tym, co się dzieje w Polsce. Poza tym mam wrażenie, iż zajmując się Afryką i Bliskim Wschodem na bardzo rozmaite sposoby, mam poczucie, że Polska jest w większej potrzebie niż Francja, bo tu się więcej osób tym zajmuje i cała ta kultura i region jest lepiej znany. W Polsce jestem bardziej potrzebna, bardziej mogę zaważyć na czymś, choć jest to minimalne. Dlatego można powiedzieć, że jestem na emigracji częściowej, to znaczy moje życie zawodowe jest w Polsce, a prywatne tutaj, choć naturalnie też i w Polsce, mam tam przyjaciół, znajomych itd. [wywiad 7. Publicystka, pisarka].

Narratorka, pozostając na *częściowej* emigracji, która oznacza życie poza Polską, przy jednoczesnym intensywnym zainteresowaniu sprawami kraju, nie ma wątpliwości, że chce żyć we Francji:

Nie mam ochoty wracać do Polski, dlatego że – w pewien sposób – dobrze mi z tą Polską, jak obserwuję ją z dystansu, w której uczestniczę, ale z którą nie muszę być związana (...). Także ta pozycja jest dla mnie wygodna i ciekawa. Również dlatego, że moim materiałem nie jest Polska. Dlatego że ja piszę o innych kręgach kulturowych, głównie Afryka i Bliski Wschód, i tu mam poczucie ciągłości tego świata, którego nie ma w Polsce [wywiad 7. Publicystka, pisarka].

Emigracja ponownie przedstawiana jest jako stan wygodny i dający biograficznie konieczny dystans do kraju ojczystego. Jest to postawa charakterystyczna dla kosmopolitycznych elit, ludzi świetnie funkcjonujących na styku kultur, związanych z różnymi artystycznymi projektami i ze środowiskami twórczymi z różnych krajów. Wyjątkowa pozycja, którą zdobywają, łączy się z powstaniem nowej identyfikacji i poczuciem nowej transnarodowej przynależności, co w tym przypadku nie oznacza procesu stawania się Francuzem, ale Europejczykiem. Manifestacją takiej ideologicznej postawy jest następująca wypowiedź:

To dobry moment, bo często reprezentuję Francję jako plakacista i Polskę też. Ciekawy moment, bo jak zaczyna to działać, są jakieś nagrody, jest jakaś pozycja (...). Mnie odpowiada bycie Francuzem i Polakiem. Czuję się tak, jak pewnie czuli się ludzie w XIX wieku: Europa była całością. Rodzono się w Kaliszu, robiono studia w Berlinie, a pracowało się we Wiedniu albo Paryżu. Kiedyś tak było, to była Europa. Ja się tak czuję, że z tego robi się normalny obszar, gdzie ludzie mogą sobie wybrać obszar, gdzie się dobrze czują, i być sobą, a mniej być nacjonalistycznym tworem, który mówi: ja jestem Polakiem, mówię po polsku, jem po polsku, słucham polskiej muzyki i oglądam polskie filmy. To głupota, bo jeden kraj nie może

wszystkiego powiedzieć, wszystkiego odkryć, nie może być ideałem. Trzeba jeździć, poznać ludzi. Ci, którzy dużo jeżdżą i obcują z innymi kulturami, są mniej agresywni, moim zdaniem, mniej rasistowscy na przykład [wywiad 4. Malarz, grafik, plakacista].

Funkcjonowanie w grupie kosmopolitycznych elit artystycznych oznacza wejście w sieć kontaktów z międzynarodowym światem sztuki. Istotny jest tu jednak również proces budowania autoidentyfikacji, subiektywne określenie swojej pozycji i roli odgrywanej w życiu społecznym i w świecie artystycznym. Kosmopolityzm jest strategią życiową, jak się okazuje, mogącą być dla twórcy bardzo pomocną, a w pewnych sytuacjach wręcz niezbędną, zwłaszcza gdy artysta poprzez swoją sztukę pragnie mówić o sprawach uniwersalnych:

Jestem Polką, wykształconą i urodzoną w Polsce, jestem z tego dumna. Ale jako artysta abstrakcjonistyczny, jestem trochę kosmopolitą w tym, co robię, bez względu na rasę, kulturę (...). Bo ja muszę przejść przez nie, by dojść do tego uniwersum [wywiad 14. Rzeźbiarka].

Obok eksplanacji lokujących kosmopolityzm w obszarze myślenia o sztuce, postawa ta bywa także wyjaśniana w kontekście doświadczeń biograficznych, czegoś co można by określić socjalizowaniem właśnie w tym kierunku:

Od najmłodszych lat tak byłem wychowany, jestem kosmopolitą. Mam łatwość przebywania w różnych innych kulturach i krajach [wywiad 15. Malarz].

Jedną ze skuteczniejszych strategii asymilacyjnych mogących doprowadzić do uformowania biografii i kariery artystycznej o rysie kosmopolitycznym jest kontynuowanie nauki za granicą:

(...) cały czas od przyjazdu ze Szwajcarii zaczęłam się przemieszczać, trochę w tym mieście, trochę w tym, najpierw między Lozanną a Genewą, potem między Genewą a Paryżem, potem powrót do Genewy na kilka lat, i jak policzę, to ja studiowałam przez trzynaście lat. To była forma asymilacji i spotykania całej masy ludzi. Mój pierwszy dyplom Akademii mi zupełnie wystarczał, nie chodziło o to, by zdobywać dyplomy, by coś osiągać, tylko by się ukształtować dla samej siebie [wywiad 12. Artystka plastyczka].

Artystka w momencie opuszczania granic Polski posiadała już dyplom Warszawskiej Akademii Sztuk Pięknych, jednak system stypendiów otrzymywanych za granicą umożliwił jej dalsze kształcenie w kilku europejskich miastach. Skutkiem tego wieloletniego procesu edukacyjnego, połączonego z intensywnym podróżowaniem, stało się wejście do grona

kosmopolitycznych, transnarodowych elit. Formalnym tego wyrazem jest posiadanie przez artystkę kilku paszportów:

W dalszym ciągu mam trzy miejsca pobytu, trzy paszporty: szwajcarski, francuski i polski [wywiad 12. Artystka plastyczka].

Szybkie rozpoczęcie pracy twórczej w pierwszej fazie imigracji nie zawsze jest możliwe. Czasami, jak w przypadku omawianym powyżej, nigdy nie dochodzi do pełnego skupienia się na rozwijaniu artystycznej kariery. Początkom migracji zazwyczaj towarzyszy niepewność, brak rozeznania w nowych warunkach, a przy tym konieczność szybkiego znalezienia źródła utrzymania.

6. Trzy warianty budowania ścieżki kariery artysty fotografa

Wchodzenie w pole artystycznej produkcji oraz kolejne etapy budowania kariery stanowią stały element narracyjny, ujawniający się w wywiadach. Jest to całkowicie naturalne, ponieważ biograficzny plan każdego artysty przybywającego do Francji zakładał podjęcie próby zaistnienia na tamtejszym rynku sztuki. W procesie tym zasadnicze stają się dwa czynniki: wewnętrzny (osobisty) i zewnętrzny (społeczny). Pierwszy z nich w postaci talentu, profesjonalnego przygotowania, determinacji i innych sprzyjających cech stanowi niewątpliwą podstawę artystycznej kariery. Jednak aby artysta mógł zaistnieć w świecie sztuki, niezbędne jest uruchomienie mechanizmów ulokowania artysty i jego dzieł w szerszym społecznym obiegu. W tym momencie zazwyczaj konieczna staje się interwencja osoby wprowadzającej w świat artystyczny kogoś, kto jest w stanie, dzięki swojemu autorytetowi, ale głównie poprzez posiadane instytucjonalnego zaplecza, nadać bieg karierze. Takie zdarzenie przedstawia kolejny rozmówca – artysta fotograf:

(...) to był rok 1991. Na tę wystawę przyjechał krytyk paryski, zaproszony. Patrick Rogers był wtedy krytykiem od spraw fotografii w „Le Monde”. Jak wrócił do Paryża, to napisał, że na tej wystawie znalazł rewelację. I to była ta moja wystawa. Gdyby to był krytyk z prowincji i tak by nic nie zmieniło. Po roku chyba do mnie zadzwonił i powiedział, żebym się zjawił w Paryżu za 3 dni i przywiózł 10 fotografii, tylko już nie te z Polski, ale te, które zacząłem robić we Francji. Przywiozłem to, on był w komisji, położył to na stole i sprzedał wszystkie. Teraz są w zbiorach najważniejszych kolekcji, o których można marzyć. Więc to nie jest tak, że talent i świetny plan, tylko jeszcze ktoś musi ci pomóc. On nie był jedyny, bo w końcu ktoś mnie na tę wystawę zaprosił, ktoś przenocował itd.; cała sieć naczyń połączonych między Francuzami a mną. On był równocześnie komisarzem festiwalu w Arles, wystawa została zaakceptowana. To już poszły styki. Bo w tych stykach okazało się, jest cała ta treść, która była unikalna we Francji. Tu nikt takich małych miniatur nie robił [wywiad 1. Fotograf].

Spotkanie krytyka zajmującego się fotografią to moment kluczowy w biografii artysty, przy czym towarzyszy mu cały splot innych okoliczności. Fotograf uzyskał pomoc wielu osób i udało mu się zarazem stworzyć wokół siebie sieć kontaktów. Ukoronowaniem tego procesu była sprzedaż prac do prestiżowej instytucji oraz udział w niezwykle elitarnym festiwalu fotografii w Arles. Tam także doszło do kolejnego ważnego biograficznie zdarzenia, określonego przez artystę jako *mała katastrofa*. Tak przedstawia on działanie pola produkcji artystycznej z punktu widzenia *insidera*:

Także na 25. Festiwalu znalazłem się obok Józefa Sudka, który wystawiał 100 metrów obok mnie i paru innych nazwisk, to jest imponująca lista. Ja tam przeżyłem małą katastrofę, bo w tamtym momencie Rogers zrezygnował, to jest w ogóle pisarz, z działalności fotograficznej, na fotografię zaczęło brakować pieniędzy, a to jednak był facet interesu. Rzucił „Le Monde”, już nic nie robi. Zabrał się za własną pisaninę i to mu przynosi pieniądze. Ja już w 1986 roku wiedziałem, że przyjechałem trochę za późno. Ale spowodowało to, że jakby krytyk, który mnie przyprowadził do pewnego miejsca, porzucił mnie jak dziecko. Zajął się czymś innym. A tu jest tak, że to jest niewybaczalne. Już drugi krytyk nie będzie cię prowadził, bo już miałeś *tatusia*. Kariery tu nie zrobiłem w tym sensie, bo żeby tu zrobić karierę, to też krytyk musiałby mnie prowadzić. I powtarzać moje nazwisko tu i tam. Więc zostałem sam i musiałem sobie radzić. Myślę, że radzę sobie dobrze, razem z J. Ale to już inna pieśń [wywiad 1. Fotograf].

Przytoczony fragment wywiadu ukazuje mechanizm, opisany już w socjologicznych koncepcjach, analizujących funkcjonowanie świata artystycznego. Zgodnie z koncepcją Dickiego, konieczna jest „decyzja instytucji kwalifikującej o nadaniu danemu obiektowi statusu kandydata do upowszechnienia” oraz na kolejnym etapie prezentacja danego obiektu [Lipski 2001: 45]. Rola zainteresowanego krytyka jest nie do przecenienia, posiada on bowiem moc wprowadzania wytworów artysty w obiegi upowszechniania dzieł, udostępnia je publicznej percepcji odbiorców. Narrator ironicznie określa prowadzącego krytyka *tatusiem*, który porzucił swoje *dziecko*. Porzucenie to okazało się brzemiennie w skutki, bo opuszczonego artysty nikt nie chce ponownie *zaadoptować*. Mimo że fotograf nie ma subiektywnego poczucia odniesienia sukcesu, rozumianego jako *zrobienie kariery*, to jednak udało mu się zacząć na nowo funkcjonować w świecie sztuki i to w zakresie o wiele szerszym niż miało to miejsce przed wyjazdem z Polski. Jednym z dowodów społecznej i artystycznej nobilitacji była propozycja pracy jako *visiting professor* w znanej szkole fotografii w Arles:

Arles ma strukturę, która miała trzech profesorów, teraz jest wyższą szkołą. Jeden profesor na roku, reszta to satelity. Przyjeżdża jeden na dzień, drugi na dwa. *Visiting professors*. I takim profesorem, który miał najdłuższy pobyt w Arles, to byłem ja – dwa tygodnie. To było nieźle płatne. Problem był taki, że to już było wówczas późnawo, końcówka fotografii jako

takiej pojmowanej w klasycznym kanonie; tu się pojawia cyfra: pojawia się tak zwana fotografia *plasticien*, czyli fotografia na usługach sztuk plastycznych, odejście od rzeczywistości, wejście w teatr, kreację, wymyślanie. Odejście od czarno-białej (fotografii – T. F.), no i cyfra, która przychodzi. W sumie popracowałem tam trzy lata [wywiad 1. Fotograf].

Praca w Arles była istotnym doświadczeniem pedagogicznym w biografii artysty. Ponownie pojawia się tutaj wątek spóźnienia, z nieodparcie towarzyszącym mu poczuciem, że *złoty okres* fotografii czarno-białej przemija. Popularniejsze stają się inne techniki obrazowania, coraz więcej zdjęć wykonywanych jest metodą cyfrową. Tymczasem narrator jest specjalistą w dziedzinie klasycznych technik, pracuje przy użyciu wielkoformatowych kamer i wykonuje odbitki swoich zdjęć metodą stykową. Problemem zatem stało się to, jak wzbudzić zainteresowanie studentów klasycznymi technikami:

Oni (studenci – T. F.) mieli ze mną kłopot, bo jak przychodziłem do nich z tą kamerą, czarną szmatą na głowie i jak coś mówiłem, to ich nie interesowało. Trzeba było szukać wybiegu, by się tą maszynką zainteresowali. Powtarzałem im, pokażę wam coś, co ja umiem, a wy macie zrobić coś, o co proszę, a potem zapomnieć i robić swoje. Myślę, że to do nich docierało. Nie wciskałem im, że to jedyny dobry sposób, tylko się tego nauczcie [wywiad 1. Fotograf].

Artysta w rezultacie odniósł pedagogiczny sukces, jednak zmiana dyrektora, a co za tym idzie koncepcji funkcjonowania uczelni, kończy okres jego pracy w Arles. Od tego czasu narrator pracuje jako niezależny artysta, a jego obecność w świecie artystycznym zyskała wymiar ponadlokalny. Dowodem tego może być indywidualna wystawa na międzynarodowym festiwalu fotografii w Arles w 1994 roku oraz Europejska Nagroda Fotografii przyznana artyście w roku 1998.

Analizując przedstawiony w narracji fotografa biograficzny plan działania, można dostrzec konsekwentnie realizowane przedsięwzięcie. Celem było wejście w nowy świat społeczny i osiągnięcie podstawowej asymilacji strukturalnej. Należy pamiętać, że narrator miał kompetentnego przewodnika w obcym dla siebie świecie społecznym, w którym postanowił się zakorzenieć. Drugi cel polegał na wejściu w pole produkcji artystycznej, aktywne funkcjonowanie w świecie sztuki i próba utrzymywania się we Francji z działalności artystycznej. Cel ten narrator osiągnął, odnajdując niszę na artystycznym rynku. I choć jego subiektywna ocena własnej kariery może nie jest entuzjastyczna, to jednak odnalazł się w emigracyjnej rzeczywistości jako czynnie działający artysta. Fotograf postanowił budować własną ścieżkę kariery, w oderwaniu od środowisk polonijnych, pozostając jednak w pewnym kontakcie z artystycznym światem w Polsce. W zbyt intensywnych kontaktach

z Polonią dostrzegał niebezpieczeństwo zamknięcia w wąskim gronie odbiorców, bez możliwości wejścia we francuskie obiegi sztuki. Odminną strategię działania przyjął kolejny fotograf pracujący w Paryżu, ale wystawiający głównie poza stolicą Francji, czyli tam, gdzie po prostu było łatwiej się przebić:

Organizowałem przede wszystkim wystawy na prowincji, dlatego że łatwiej. Były okresy w życiu, kiedy się tym dużo zajmowałem, bo miałem czas, by się wyrobić, przygotować papiery, pisać listy, dzwonić, wysyłać odbitki i (...) mnie zapraszają do takich czy innych wystaw i wtedy uczestniczę, ale sam nie robię nic, żeby wystawiać, bo po prostu nie mam czasu. Mam teraz dom na wsi, żonę, dziecko i muszę myśleć, by zarabiać pieniądze na fotografii, a nie chcę tego robić na byle czym, dlatego też muszę pilnować moich kontaktów zawodowych, które pozwalają mi robić to, co lubię, bo robię dużo reportaży socjalnych, dużo reportaży z terenu dla poczty, dla kolei państwowych, gdzie mnie się posyła, bym fotografował ludzi, którzy (tam – T. F.) pracują, którzy gdzieś tam się zasłużyli na jakimś polu, zrobić portret takiemu czy innemu listonoszowi czy kolejarzowi. Mnie się to zawsze podobało, dzisiaj to robię i ludzie za to płacą i to dość dobrze, bo to są duże firmy [wywiad 9. Fotograf].

Strategie twórcze są ważnym elementem biograficznego planu każdego artysty. Pozostają one jednak modyfikowane poprzez szereg wymogów instytucjonalnych, z jakimi się on styka. Wejście w pole sztuki wymaga pełnej świadomości jego działania, potrzebna jest determinacja i konsekwencja, nieustanne podejmowanie zabiegów mających na celu proponowanie swoich dzieł, najpierw instytucji kwalifikującej do prezentacji, a potem odbiorcom. W rezultacie prezentowanie własnej twórczości wymaga niemałego trudu, a sukces takich przedsięwzięć nie jest gwarantowany. Światowe metropolie przyciągają rzesze podobnie zdeterminowanych artystów, poszukujących swojej szansy na zaistnienie w artystycznym świecie. Tę sytuację obrazuje kolejny fragment, w którym narrator opisuje niebezpieczeństwa, ale i potencjalne korzyści płynące z podjęcia takich wysiłków:

Cały problem polega na tym, że tu jest taka cholerna konkurencja, trzeba być bardzo dobrym, trzeba mieć minimum talentu, do tego trzeba dużo pracować, trzeba mieć dużo pieniędzy. Jak przyjeżdżasz z Ameryki, to je masz. (...) jak Polak przyjeżdża, to ze zdartym Nikonem, którego za ostatnie pieniądze kupił i coś z tym musi zrobić. A to trzeba znaleźć pieniądze na filmy (...). Jest ciężko, ale to, że jest ciężko, to może zagrać na dwie strony: jeśli weźmiesz to jako przeszkodę, to lepiej się wycofać i wracać, ale gdy weźmiesz to jako stymulację, to masz super szkołę i naukę jak działać, to się zawsze może przydać. Bo to nie jest tak, żeby się przebić i raz zabłysnąć, tak jak flesz, tylko żeby to światło się cały czas paliło, tylko energię trzeba mieć i pompować, pompować, bo inaczej cię zjedzą, bo tu ci, którzy przyjadą, za tą samą cenę zrobią to, co ty zrobisz, może nawet lepiej, bo mają więcej talentu [wywiad 9. Fotograf].

Konfrontacja z konkurencją jest nieunikniona, jednak stosunek artystów do niej bywa bardzo różny. Przytoczony fragment ukazuje postawę zmuszającą do nieustannego wysiłku, świadomość ciągłego napływu no-wych artystów wywołuje mobilizację, ale jest także źródłem niepewności. W narracji innego fotografa pojawia się całkowicie odmienna postawa:

Obejrzyj byle jaką gazetę, a zobaczysz, jak dużo jest fotografów, z czego 95 procent powinno zmienić zawód. Tyle mam na ten temat do powiedzenia. Albo chcesz, masz pomysł i nie patrzysz na to, że jest szósta, póki ci nie wyszło, siedzisz, powtarzasz, kombinujesz aż wychodzi [wywiad 11. Fotograf].

Wracając do uprzednio omawianej narracji, determinującą zmienną dla artysty fotografa stała się sytuacja rodzinna i związana z nią konieczność skupienia się na pracy zawodowej. Fotograf pozostaje jednak w swoim polu zawodowym, utrzymuje się z robienia zdjęć, choć – jak sam zaznacza – droga do względnej stabilności nie była łatwa. Po kilkunastu latach pobytu poza Polską pojawił się pomysł, aby wrócić do kraju. Zresztą takie powroty z emigracji nie są odosobnione, wielu artystów czasami po bardzo długim okresie decydowało się na ponowne osiedlenie w kraju. Narrator podkreśla brak pewności co do powodzenia biograficznych planów:

Chociaż w Krakowie, jak wystawiałem 2–3 razy, też miałem pomysł, żeby tam zostać. Niewiele brakowało, bym tam wrócił, jeszcze nie tak dawno. Bo mi się ciężko żyło z fotografią na początku i pomyślałem, że jak tak tu ciężko, to może warto tam pojechać i tam spróbować, no ale na końcu wszystko się tak ułożyło. Ale nigdy nie było takiego pewniactwa, że tylko tu, że nigdzie indziej, czy moja fotografia będzie funkcjonowała, czy ja zarobię pieniądze. To wszystko się tak jakoś wykluwa, idąc do przodu, tak jak książkę czytasz: nie wiesz, co tam będzie dalej na 20. stronie, na 40. stronie, po prostu czytasz i się okazuje, że akurat się to realizuje, co tam gdzieś intuicyjnie przeczuwałeś i miałeś ochotę zrealizować. Gdzieś to potwierdza może dobre wybory w twoim życiu. Takie mam wrażenie. Chociaż człowiek nie ma immunitetu na katastrofy, na jakiegokolwiek niespodzianki życiowe. Realizuję to, co chcę realizować. Choć marzeniem moim byłoby robienie wyłącznie moich zdjęć (...). Ja jestem też z tego zadowolony, że mogę usługi oferować na polu, które jest bliskie sercu. Bo na razie bardziej jestem rzemieślnikiem fotograficznym, bo tutaj wykonuję dużo usług, a mało sam proponuję, ale mi to nie przeszkadza, mnie jest z tym dobrze, ja się cieszę, jak ludzie się cieszą z tego, co robiłem i gdzieś tam zostaje ślad w takiej czy innej gazecie, czy piśmie. A jeszcze z tego mogę zapłacić moje faktury, odcinki jakieś [wywiad 9. Fotograf].

Do tej pory analizowano opowieści artystów, którzy na różne sposoby osadzili się w polu produkcji artystycznej lub wykonywali zawody związane z ich artystycznymi talentami i wykształceniem. W tej narracji spotykamy

się z inną sytuacją. Artysta, czynnie zajmując się fotografią i stykając się ze światem artystycznym na wielu płaszczyznach, przez cały czas trwania swojego imigracyjnego życia zmuszony był podejmować rozmaite prace zarobkowe:

I tak to wyglądało: z jednej strony robiłem zdjęcia, a z drugiej zapieprzałem, żeby mieć co żreć, oczywiście przeważnie na czarno, nie mogłem dostać papierów, (...) na lewo przez jakąś tam znajomą G. na studia się zapisałem, żeby mieć jakąś podkładkę, roczne papiery, zmiana, znów roczne papiery. (...) Ja mam spokojnie z 10 zawodów, bo jestem kafelkarzem, kładłem marmur, malowanie, murowanie, tynkowanie, kładzenie wykładzin, hydraulika, elektryka itd. Musiałem się nauczyć i się nauczyłem, ale żeby sprawiało mi to jakąś przyjemność to nie, bo całą forszę pakowałem poza tym, by żyć, w fotografię, żeby kupić sprzęt, obiektywy, filmy, papiery; tutaj wszystko było bardzo drogie i jest do dzisiaj [wywiad 10. Fotograf].

Narratorowi nie powiodły się próby trwałego wejścia w pole produkcji artystycznej ani w kraju, ani za granicą. Jednocześnie, co zostało podkreślone kilkakrotnie, autor cały czas czynnie zajmował się fotografią. I choć nie stała się ona tym w przypadku sposobem na funkcjonowanie w artystycznym świecie, to była stale obecną pasją, dodatkowym zawodem, prowokowała do podróży oraz stanowiła łącznik ze światem sztuki i artystycznymi środowiskami. Realia emigranckiego życia wymagały jednak podejmowania zupełnie innych działań, nie pozwalając na całkowite poświęcenie się pracy twórczej. Trzej fotograficy reprezentują odmienne drogi artystycznego i zawodowego funkcjonowania. Pierwszy z nich wypracował mocną pozycję w świecie fotografii artystycznej, jego prace są wystawiane przez prestiżowe instytucje, zajmuje się także dydaktyką fotografii, publikuje teksty na jej temat. W świecie fotografii jest postacią rozpoznawalną i opiniotwórczą. Jego kariera artystyczna rozwija się zarówno we Francji, jak i w Polsce. Drugi z narratorów pracuje w zawodzie fotografa, utrzymuje się z wykonywania zdjęć zamawianych przez rozmaite francuskie instytucje. Obok fotografii uprawianej zawodowo, realizuje także swoje projekty artystyczne. Nie jest jednak nastawiony na budowanie pozycji w polu fotografii artystycznej. Trzeci z artystów, nieustannie kontynuując swoją pracę artystyczną, nie osadził się trwale ani w świecie fotografii komercyjnej, ani też w fotografii artystycznej. Pomimo podejmowanych prób, cały czas zmuszony był poszukiwać rozmaitych innych źródeł zarabiania. Te zawodowe biografie odzwierciedlają trzy możliwe artystyczne trajektorie, z których pierwsza ma tendencje do wznoszenia się, druga utrzymuje się na mniej więcej tym samym poziomie, trzecia zaś przybiera kształt sinusoidalny.

7. Kwestia języka i kariery artystów literatów

Budowanie ścieżki kariery przez artystę emigranta może być zorientowane na kraj ojczysty lub na aktualne miejsce pobytu. Niejednokrotnie twórca cieszy się o wiele większą estymą w kraju pochodzenia aniżeli w nowym otoczeniu. Może pracować twórczo we Francji, ale sukcesy artystyczne odnosić w Polsce. Towarzysząca temu otoczka twórcy – *outsidera*, jest jednym z artystycznych mitów, sprzyjających budowaniu kariery w kraju pochodzenia. Legenda artysty tułacza, emigranta jest żywo obecna w społecznej historii sztuki polskiej. Jeśli dodatkowo artysta odniósł sukces za granicą, recepcja jego dzieł w kraju także staje się silniejsza. Typ kariery zorientowanej na kraj pochodzenia charakterystyczny jest dla osób zajmujących się literaturą, choć oczywiście nie można tu mówić o całkowitym językowym determinizmie. W ścieżce kariery drugiego typu następuje zorientowanie na kraj, w którym się przebywa, a dalej, o ile jest to możliwe, na uzyskanie jeszcze szerszego zasięgu recepcji swoich dzieł. Strategia budowania kolejnego modelu artystycznej kariery polega na podejmowaniu różnorodnych działań w kraju pochodzenia, w kraju aktualnego zamieszkania, a czasami także w krajach trzecich. Tu także ujawniają się różne kombinacje tych wariantów. Twórca może symultanicznie prezentować swoje dokonania w kraju i za granicą, ale może też rozwijać w tych miejscach zupełnie inne lub w znacznej mierze zmodyfikowane projekty artystyczne. Jednak trzeba dodać, że sukces za granicą nie zawsze idzie w parze z rozwojem kariery w polskim świecie artystycznym i na tutejszym rynku sztuki. Kariera w ojczyźnie rozwija się w wielu przypadkach w innym tempie niż kariera w drugim kraju zamieszkania:

Oczywiście jeździłem do Polski na różne spotkania, wykłady, wychodziły moje kolejne książki, ale dopiero dwa lata temu zdałem sobie sprawę, że to, co tu przez te kilkanaście lat robiłem, to ma chyba niezłą wartość, ponieważ spotyka się z odzewem młodych ludzi (...). To znaczy, że ja mówię z nimi wspólnym językiem, że te moje doświadczenia, które tu po dwudziestu dwóch latach zdobyłem, mają wartość dla nich. To znaczy, że ten mój wybór nie był zły [wywiad 2. Pisarz, naukowiec].

Potwierdzenie wartości swojej pracy narrator znajduje w pozytywnym oddźwięku polskiej publiczności. Ale obecność na wydawniczym rynku oraz ów odzew to nie jedyne przesłanki subiektywnego odczucia życiowej satysfakcji. Artysta zwraca uwagę na jeszcze jeden aspekt:

Jak patrzę na to, o czym teraz rozmawiamy, to muszę powiedzieć, że chyba udało mi się siebie nie zdradzić, to znaczy nie poszedłem na żaden kompromis ani z samym sobą, ani z nikim innym. I jak patrzę, w jaki sposób te rzeczy, które robiłem, się starzeją (...), to są

ludzie, z którymi się spotykam, których wcześniej przecież nie znałem, którzy są młodszy ode mnie o ćwierć wieku albo więcej. Jeśli oni znajdują tam coś ważnego, to znaczy, że nie zrobiłem żadnego głupstwa pisząc te rzeczy [wywiad 2. Pisarz, naukowiec].

Przytoczone fragmenty pochodzą z opowieści naukowca i zarazem pisarza, który poprzez swoją pracę pedagogiczną i literacką związany jest z polskim odbiorcą. Zorientowanie na polskie kręgi czytelników charakterystyczne jest dla literatów, którzy jak żaden inny twórcy uwikłani są w lingwistyczną problematykę. Bycie osobą dwujęzyczną nie zawsze wiąże się z uzyskaniem zdolności do literackiej i artystycznej ekspresji. Nawet bardzo dobre opanowanie drugiego języka może okazać się niewystarczające do podjęcia prób literackich. Z reguły zatem pisarze emigracyjni piszą w swoim języku ojczystym, choć oczywiście są tu wyjątki. Zaliczyć do nich należy kolejną narratorkę – pisarkę. Biografia ta jest wyjątkowa na tle innych analizowanych w tym badaniu, nie tylko ze względu na to, że artystka pisze w języku francuskim, ale także dlatego, że swoją literacką działalność rozpoczęła stosunkowo późno. Moment ten nastąpił po zakończeniu jej pracy w zawodzie fizyka, wówczas gdy mogła już całkowicie skupić się na pisaniu:

Umiąłem pisać po polsku, ale chciałem się nauczyć pisać po francusku. Nie podeszłem do tego, jak do próby stania się pisarzem. Pierwszą motywacją było to, czy umiem napisać parę zdań po francusku. Tak że nie było sensu pisanie po polsku, nie zaczynałem nowej kariery. Niesłuchanie szybko mnie to złapało. Ta walka z każdym zdaniem odblokowywała mnie kompletnie, jeśli chodzi o sens, byłam skupiona na tym, co mam powiedzieć. Nie miałam czasu się zastanawiać, tak byłam przejęta konstrukcją zdania. Treść była naturalna, nie biłam się z nią. To była zabawa, to nie było serio. Ktoś mi kazał to posłać na konkurs noweli francuskiej, tam trzeba było posłać zbiór pięciu nowelek. I posłałam. I ku ogromnemu zdziwieniu wygrałam ten konkurs. Wtedy nie byłam już młodą osobą, miałam około 50, coś w tym rodzaju. To była cała przyjemność debiutu. Miałam pracę, więc to był taki kwiatek do kożucha. W związku z tym z pełnym odprężeniem pojechałam na ten konkurs. To było może w 1992 roku. Wciąż pracowałam jako fizyk, w pewnym momencie weszło pisanie. Ale pisałam nowelki, jest różnica między zabranianiem się do napisania 10 stron a 200 stron. To sporo czasu zajęło, nie śpieszyłam się; odkryłam nieprawdopodobną przyjemność pisanie. A dlaczego po francusku? Bo w owym czasie i nadal mam wokół siebie Francuzów. Więc ludzie mi najbliżsi, z którymi chciałam się dzielić tym, co robię, nie mówili po polsku [wywiad 6. Pisarka].

Artystka swoje książki publikuje we Francji, choć jedna z nich ukazała się także w Polsce. Została ona jednak przełożona na język polski nie przez autorkę, a przez tłumacza. Warto tu jeszcze raz powrócić do kwestii języka i uzasadnienia tego, dlaczego autorka sama nie dokonała przekładu swojej książki:

Jeszcze ostatecznie mogłabym przetłumaczyć czyjaś książkę na polski, ale nie moją, bo moja książka to jest mój tekst i nie przetłumaczyłabym jej, tylko napisała na nowo.

Uważałabym, że trzeba wszystko poprawić, poprzerastawiać, miałabym na rok pisania nowej książki, którą już napisałam. Natomiast miałam tak cudownego tłumacza, któremu nigdy do pięć bym nie dorosła. Zrobił naprawdę piękne literackie tłumaczenie. I nie chodzi o to, że on lepiej zna polski niż ja, tylko o to, że to jest tłumacz, on ma warsztat. To jest zawód, ja nie mam tego zawodu [wywiad 6. Pisarka].

Te dwa przypadki osób zajmujących się pisaniem ukazują całkowicie odmienne kariery artystyczne, ale także odmienne biograficzne plany. Pisanie książek pojawiało się w planie biograficznym humanisty jako nieunikniona konsekwencja prowadzonej przez niego pracy naukowej. W planie biograficznym pisarki było ono marzeniem, projektem, na którego zrealizowanie musiała długo czekać, co ukazuje fragment wywiadu:

Nareszcie budzę się rano i piszę. Bo przedtem budziłam się rano i biegłam do zakładu, nie miałam czasu na pisanie. Jedną książkę pisałam trzy lata [wywiad 6. Pisarka].

W założeniu pisarz kieruje swoje prace do polskojęzycznych odbiorców. Funkcjonuje on z sukcesami na krajowym rynku wydawniczym, na którym debiutował i gdzie ma już swoich wiernych czytelników. W przypadku pisarki pasja pisania rozwijała się powoli, skierowana była do odbiorcy francuskiego, a i debiut nastąpił stosunkowo późno. Kwestia języka, publikowania i odbiorców pojawiła się w jeszcze jednej narracji osoby zajmującej się zawodowo pisaniem. Rozpoczęcie życia we Francji było wynikiem związania się z obywatelem tego kraju. W biograficznym planie działania artystki jej praca twórcza – mimo wyjazdu – pozostała wciąż nakierowana na polskiego odbiorcę:

(...) założeniem było, że nadal pracuję w Polsce, to znaczy piszę po polsku i myślę o polskich czytelnikach. Nie podjęłam żadnej próby funkcjonowania zawodowego we Francji. To znaczy mówię po francusku (...). Mam wrażenie jakbym w rękawicach do pielienia ogródka próbowała haftować coś delikatnego. Nie mam czucia we francuskim. Może to się pojawi, bo życie czasem mnie zmusza, by coś tam po francusku napisać ładnie i jakoś mi to wychodzi, ale nie sprawia mi to przyjemności, więc to była taka bariera, może nieduża, ale wystarczająca, by mnie zniechęcić [wywiad 7. Publicystka, pisarka].

W dalszej części wywiadu artystka wraca do kwestii wysiłku, z jakim wiązałyby się ewentualna próba wejścia na francuski rynek wydawniczy:

Być może, wyjeżdżając z Polski jako osoba młodsza, inaczej bym na to patrzyła, ale w moim wieku po prostu mi się nie chce. Gdy wyjechałam z Polski, miałam już tam *wygrzebaną* jakąś swoją niszę, że jeśli chcę zrobić coś ciekawego, to mam na to zbyt, mogę napisać długi esej, który będzie przeczytany przez ciekawych, wartościowych ludzi. To jest komfort, który polega na tym, że robi się to, na co się ma ochotę, a nie, co ktoś zamówi. Więc

przebijanie się we Francji przez te niższe szczeble kariery na nowo, które już przeszedłam, nie wydało mi się interesujące, ta stawka funkcjonowania we Francji nie była dla mnie warta tego wysiłku. (...) W pewnym sensie jest to gra niewarta świeczki, by robić rzeczy mniej wartościowe intelektualnie, wkładając w to więcej wysiłku, fizycznego poniekąd [wywiad 7. Publicystka, pisarka].

Osoba chcąca pisać i publikować w swoim drugim języku podejmuje ogromny wysiłek. Aby w pełni móc się w nim wyrazić, konieczne staje się poznanie języka poprzez intensywne biograficzne doświadczenia, zakorzenienie w kulturze polegające na długotrwałym i wielowymiarowym w niej uczestniczeniu. Narratorka określa to intymnym poznaniem języka obcego:

Żeby intymnie znać język obcy, to trzeba w tym kraju być, mówić, oddychać, trzeba w tym kraju pracować, być chorem, ciężko chorem, w kimś się zakochać, trzeba przeżyć kilka rzeczy i je w tym języku wyrazić. A jak nie – to się zna język dla przyjemności, przeczytania książki, porozmawiania, ale wydaje mi się, że trzeba żyć w języku, by go naprawdę złapać [wywiad 6. Pisarka].

A zatem doskonałe opanowanie języka można traktować jako element planu biograficznego, od którego realizacji uzależnione są dalsze przedsięwzięcia i strategie twórcze. Proces ten jest na tyle pracochłonny i długotrwały, że z reguły migranci zajmujący się literaturą, nawet wówczas gdy biegle posługują się swoim drugim językiem, kontynuują twórczość pisarską w języku ojczystym.

8. Społeczny i mitologiczny świat artysty imigranta

Społeczny świat artysty jest wielowymiarowy i trudny do jednoznacznego uchwycenia. Składa się z całego szeregu instytucji społecznych i ludzi, którzy je tworzą, z towarzyszącej im sieci interakcji, ale i ze sfery wyobrażeń oraz mitów. Artyści i inni aktywni uczestnicy pola produkcji artystycznej wytwarzają określone ideologie, legitymizacje oraz mitologie (prawdopodobnie społeczny świat sztuki jest jednym z bardziej zmitologizowanych obszarów społecznej aktywności). W zebranych narracjach ujawniło się kilka z nich. Artysta, zgodnie ze społecznymi oczekiwaniami, powinien się zajmować sztuką z pasji, z potrzeby tworzenia, szczerze i bezinteresownie (Marian Golka określa to *mitem bezinteresowności*). Sam proces tworzenia nie powinien być obliczony na komercyjny sukces i poklask odbiorców⁵.

⁵ Jeszcze inaczej twórczość postrzegał młody Albert Camus [2004], pisząc swój słynny esej o twórczości absurdałnej. „Twórczość jest też wzruszającym świadectwem jedynej godności ludzkiej: nieustającego buntu człowieka przeciwko jego kondycji, wytrwałego wysiłku

Za przykład takiej postawy może posłużyć fragment jednej z narracji:

(...) jeżeli miałem jakąś krytykę od ludzi w pracowni, którzy mówili, że na przykład to jest trochę za ponure, to ja wtedy, gdy oni wychodzili, dorzucałem jeszcze jedną puszkę czerni [wywiad 15. Malarz].

Finansowe gratyfikacje mogą być nagrodą za taką postawę, ale nie powinny stać się przedmiotem zimnej kalkulacji. Sami artyści, na co zwraca uwagę Golka [1995: 73], uznają sztukę za dobro najwyższe, deprecjonując inne materialne wartości. Stwierdzenie to rzecz jasna nie jest prawdziwe, a nawet stanowi pewną mistyfikację. Chęć całkowitego poświęcenia się sztuce nie oznacza rezygnacji z pragnienia zdobywania dzięki niej rozmaitych zysków. Wręcz przeciwnie, idealną sytuację stanowi osiągnięcie punktu, w którym twórca utrzymuje się ze swojej sztuki, a także zyskuje społeczny prestiż. Można przypuszczać, że mity artystyczne mają zgoła inny cel aniżeli negowanie chęci czerpania zysków z własnej pracy twórczej. Pojawiają się bowiem tam, gdzie tych zysków brak, uzasadniając i racjonalizując rozmaite wysiłki podejmowane przez artystów:

Zawsze traktowałem i traktuję fotografię jako część życia, a nie jako środek do sławy czy zarabiania pieniędzy. To był sposób na życie. A to jest duży plus, ponieważ w tym momencie cieszysz się, jak robisz zdjęcia i nie przeliczasz tego na gotówkę, z której masz żyć [wywiad 10. Fotograf].

Przytoczony fragment ukazuje także inny problem, a może nawet stanowi egemplifikację kolejnego mitu, to jest spłotu życia i sztuki jako związku nierozzerwalnego. Zgodnie z nim artysta poważnie traktujący swoją pracę twórczą musi wiązać z nią całe swoje życie i poświęcić jej wszystkie swoje siły. Mit należy tu traktować jako formę świadomości konstruującą własne wyobrażenie o sobie jako artyście. Jego istnienie wynika z konieczności porządkowania świata i ustalenia własnego w nim miejsca. Ma on charakter, co podkreśla Golka, ideologii grupowej uzasadniającej odrębność i wyjątkowość grupy. Mit jest zbiorem racjonalizacji i mistyfikacji, pozostając w istocie poza prawdą czy fałszem. Pomimo tego realnie kształtuje on rzeczywistość społeczną, wytwarzając schematy interpretowania świata. Możemy przypuszczać, że uprawianie sztuki w omawianym przypadku nadawało sens ciężkiej fizycznej pracy, którą musiał podejmować artysta fotograf. Tworzenie stanowiło cel nadrzędny, a przy okazji pochłaniało większość zarobionych przez artystę pieniędzy. W tym znaczeniu narrator podporządkował swoje życie

z góry uznanego za jałowy. Twórczość żąda codziennego trudu, opanowania, dokładnej wiedzy o granicach prawdy, poczucia miary i siły. Jest ascezą" [ib.: 162].

sztuce. Podejmując wysiłki związane z próbą wejścia w pole artystycznej produkcji, niezależnie od zainwestowanej energii oraz rozmaitych środków nigdy nie można liczyć na pewny sukces. Ryzyko porażki stanowi element gry, a brak pewności i poczucia bezpieczeństwa często towarzyszy tym, którzy zaistnieli w artystycznym świecie. We fragmencie innego wywiadu pojawia się kolejny artystyczny mit będący następstwem nieustannego poczucia zagrożenia:

Miałabym marzenie jakiegoś spokoju finansowego, którego nie mam i wydaje mi się, że nie będę nigdy miała. I to jest jednocześnie jakimś bodźcem twórczym, bo ja nie mogę spać spokojnie. To tak, jak walka o nowy kontrakt w pracy [wywiad 12. Artystka plastyczka].

Pragnienie osiągnięcia niezależności jest stale obecne w artystycznych mitologiach. „Wolność, której żąda artysta, ma kilka wymiarów: zarówno obiektywny, jak i subiektywne poczucie własnej niezależności” [Golka 1995: 78]. Oba wspomniane wymiary należą do sfery zawodowych ideologii twórców. Wolność i niezależność stanowią fundament XX-wiecznej artystycznej mitologii, która rozkwitła w wieku XIX wraz z romantyzmem. Zacytowany fragment narracji poświadcza to powszechne wśród artystów pragnienie, jednak ukazuje także pełną świadomość własnej pozycji, nieprzewidywalności losowych zdarzeń oraz zawodowych możliwości. Z poczuciem zagrożenia i pragnieniem osiągnięcia niezależności wiąże się jeszcze jeden z artystycznych mitów – mit cierpienia i poświęcenia.

(...) często zmęczony całym dniem przychodziłem jednak wieczorem (do pracowni – T. F.), żeby chociaż dla higieny psychicznej coś narysować [wywiad 15. Malarz].

Te zawodowe mity spełniają często pozytywną rolę, a przekonanie o posiadaniu niezwykłych talentów i umiejętności determinuje szybkość i kształt zawodowej kariery. Andrzej Osęka [1975: 165], konkludując swoje rozważania o mitologiach artysty, pisze: „artysta musi cierpieć, tego wymaga legenda” i dalej „z własnego bólu i goryczy czyni radość i ukojenie – dla innych”. Ideą Osęki jest to, że tylko prawdziwy artysta potrafi cierpienie i niepokój zamienić w sztukę. „Dramat artysty jest tym, co najtrudniej w sztuce sfałszować” [ib.: 176]. Faktycznie, wiele wskazuje na to, że cierpienie jest ważnym elementem artystycznych mitologii. Artysta emigrant na cierpienie narażony jest nawet bardziej z racji intensyfikacji poczucia obcości, konieczności rozpoczynania życia od nowa, konstruowania kariery w innych, niż znane do tej pory, warunkach. Cierpienie artysty emigranta jest zapewne bliskie wszystkim ludziom rozpoczynającym życie poza własnym

krajem. Do tego dochodzi cierpienie wynikające z niemożności natychmiastowego kontynuowania pracy twórczej lub całkowitego się jej poświęcenia. Powodów wymieniano wiele: brak finansowej swobody, konieczność podejmowania rozmaitych prac zarobkowych, brak pracowni, brak kontaktów z lokalnymi systemami artystycznymi. Czasami psychiczną sytuację artysty pogarszała, opisana w jednej z narracji, rozłąka z rodziną, niepewność co do tego, kiedy nastąpi spotkanie z najbliższymi. Należy jednak podkreślić, że wątek cierpienia nie był silnie akcentowany, a w niektórych opowieściach nie pojawił się wcale.

Innym istotnym wątkiem w wypowiedziach artystów dotyczących różnorodności strategii artystycznych jest wystawiennictwo. Dla twórców z kręgu sztuk plastycznych eksponowanie stanowi ważny element budowania kariery, często też zwieńcza poszczególne etapy pracy twórczej, umożliwia wprowadzenie dzieł do publicznego obiegu. Jest to ważny, choć nie jedyny, kanał komunikowania się artysty z odbiorcami, ale także forma prowadzenia dialogu z własną twórczością. Istotność tego doświadczenia podkreśla jedna z artystek:

Dla mnie prawdziwa konfrontacja z własną sztuką jest wtedy, gdy spoglądam na nią oczami innych. I to są ci, którzy przychodzą do galerii. I tu następuje jakaś forma wymiany, bo my jesteśmy samotni jako artyści, sam akt twórczy odbywa się przy zamkniętych drzwiach, takie zagłębianie się w siebie. I jakąś formą wyjścia z tej samotności jest ta konfrontacja przy wystawach [wywiad 12. Artystka plastyczka].

W tej samej narracji poruszone zostaje jeszcze jedno zagadnienie ważne dla funkcjonowania społecznego świata artysty, a mianowicie relacje z kolekcjonerami. Spotkania i negocjacje z ewentualnymi nabywcami dzieł stanowią stały element pracy niektórych artystów, intensyfikujący się szczególnie wówczas, gdy pojawia się specjalne zamówienie:

W tej chwili robię rzeźby z drewna i laki, czyli pokrywam to 50 warstwami werniksu, który szlifuję, to jest praca wielomiesięczna. I ostatnią formą są takie łodzie funeralne. I ona (kolekcjonerka – T. F.) zapagnęła to oddać w brązie. Cena galerii była 30 000 euro. Nawet nie wiem, czy ja to bym chciała sprzedać. Oczywiście, jestem w ogromnej potrzebie. Ta praca była o jeden ton jaśniejsza, miałam ją pogłębić o jeden ton ku czerwieni. (...) Ciągłe mam kontakt z ludźmi, którzy są bardzo dziwni dla mnie. To dziwnego rodzaju elita kolekcjonerów, którzy chcą mieć część pracy dla siebie, wydrzeć część mojej duszy [wywiad 12. Artystka plastyczka].

Polowanie na duszę artysty przez kolekcjonera, pragnącego wejść w posiadanie czegoś więcej niż samego dzieła, można by pewnie zaliczyć w poczet wspomnianych już mitologii. Kwestia wystawiania swoich dzieł

została silnie zaakcentowana w jeszcze jednej opowieści biograficznej. W tym przypadku zwrócono uwagę na ambiwalencję uczuć przy pracach nad ekspozycjami:

Każda zrobiona wystawa, projekt każdej wystawy, która stymuluje do pracy, jest powodem do satysfakcji, nawet fakt przygotowywania wystawy jest źródłem absolutnego szczęścia i totalnego nieszczęścia, i rozpaczy [wywiad 13. Artystka plastyczka].

Wystawienie prac w galeriach może wiązać się ze specyficzną strategią prowadzenia towarzyskich gier środowiskowych, z walką o pozycję w dynamicznie zmieniającym się polu symbolicznym. Kolejny cytat przedstawia przykład takiej sytuacji, ujawniającej napięcie w obszarze pola artystycznej produkcji. Z jednej strony mamy obawę przed konkurencją, z drugiej świadomość konieczności zachowania pozorów dobrych relacji między uczestnikami pola:

A jeśli chodzi o środowiska artystyczne, to mam takie przypadki, gdzie spotykam się ze szczególnymi wylewami przyjaźni w słowach, a na drugi dzień z gazet dowiaduję się, że ta osoba ma wernisaż, o którym mi nie powiedziała, bo to jest takie prawo. Lepiej, żebyś nie wchodził do galerii, w której wystawiam, bo jeszcze mógłbyś w niej ty wystawiać [wywiad 3. Performer].

Społeczny odbiór sztuki w znaczący sposób kształtowany jest przez krytyków, ekspertów od interpretacji i nadawania znaczeń oraz osoby mające znaczący wpływ na kariery artystów. Fundamentalne znaczenie aktu interpretacji podkreślał Arthur C. Danto [2004]. „Widzenie dzieła sztuki bez wiedzy, że jest to dzieło, jest w pewnym sensie porównywalne do tego, czym jest dla kogoś doświadczenie dźwięku, zanim nauczy się czytać” [ib.: 148]. To interpretacja przekształca przedmiot w dzieło. „Przedmiot nie jest dziełem, dopóki nie został za taki uznany przez konstytutywny charakter interpretacji. Interpretacja, jako procedura przekształcająca, jest czymś w rodzaju chrztu, nie w sensie nadania imienia, lecz nowej tożsamości, uczestnictwa we wspólnocie wybranych [ib.: 149]. Działania krytyków mogą mieć niemalże stygmatyzującą siłę w stosunku do artysty i jego prac⁶. Naznaczenie może wynikać ze

⁶ W swoim *Pamiętniku pośmiertnym* Witold Gombrowicz [2002] bez pardonowo wypowiada się o krytykach, stawiając im szereg zarzutów. Swoje oskarżenie zaczyna od postawienia kilku pytań. „Dlaczego niby mam się godzić bez protestu, aby mnie sądził publicznie p. X., który być może posiada mniej wiedzy o życiu ode mnie, a już na pewno prawie o wiele mniejsze ma pojęcie o tym, co jest moją – nie jego – problematyką? Dlaczego to opinia p. X., która jest ostatecznie jedną więcej prywatną opinią, ma być wyniesiona na wyżynę wyroku przez sam fakt, że on pisuje w gazecie? Dlaczego mam znosić tę arogancję i impertynencję, to pośpieszne niechlujstwo mniemające się uroczyście krytyką?” [ib.: 251]. Podobne pytania i wątpliwości wyrazili także niektórzy uczestnicy badania.

stereotypów i schematów interpretacyjnych, którymi posługuje się krytyk. Biograficzna opowieść jednej z artystek zawiera w sobie historię spotkania z francuskim krytykiem sztuki, który otrzymał zadanie skomentowania prac kilku współczesnych polskich twórców:

(...) byłam gościem honorowym i poprosili kogoś, kto był bardzo ważną osobą w Paryżu, wszyscy bili brawo i biegali za nim, cokolwiek by napisał czy powiedział. Zapłacili mu, by napisał ten artykuł o sztuce polskiej. Wtedy ten człowiek miał 34 lata i nie studiował historii sztuki tylko chyba literaturę francuską, gdzieś tam pisał trochę dla takiego pisma, w związku z tym on się zrobił znawcą sztuki. Nie mając żadnej szkoły, przygotowania; 34 lata to jeszcze było za mało, żeby wiedzieć cokolwiek (...) No, i on tu pisze o sztuce polskiej *Dernier Polonais Eroïque – Ostatni Polacy Heroiczni*. On pisze we wstępie, że tak jak Chopin i jego muzyka, sztuka polska pluje krwią. I potem opisuje nas wszystkich po kolei. I na przykład taki Sopociński z Poznania, który robi dobrą rzeźbę figuratywną, ażurową, a on pisze, że to są „trumny ociekające krwią”. Rodziński z Krakowa, takie szare ponure pejzaże, takie krwawe, i wszystkich bardzo negatywnie. Nabrał troszeczkę sympatii do tego, co ja robię. Nawet pisze: „Jedynie L. robi przedmioty lekkie, wiszące; są to szkielety ptaków”. To był 1996 rok. Francuz dostał temat i on już wiedział, co to jest sztuka polska. Sztuka polska jest ponura, krwawa. On strasznie dużo niechęci ma do nas. No i dyskutuję z osobą, która go tam zapraszała, płaciła, taką panią, która jest pół-Polką, pół-Francuzką. Byłam oburzona, mówię: *Kogo pani zaprosiła?* A ona: *Jak to, to przecież taka ważna osoba! To dobrze dla nas.* Ja mówię: *Jak dobrze?! Teraz wszyscy będziemy zaszufadkowani.* Tydzień później był wernisaż o pejzażu. Wystawa była okropna, nie była polska. I w pewnym momencie ta dama Polka przyprowadza jakąś inną, Francuzkę, i ona przeczytawszy moje nazwisko, mówi: *O, to pani, która robi szkielety ptaków!* A ja mówię: *Nie, proszę pani, to nie są szkielety ptaków, to są przyrządy równoważne.* A ona takie oczy, oburzona: *Tak? Przecież dobrze słyszałam.* I obrażona poszła. Oni nie chcą zrozumieć. Bo on (krytyk – T. F.) napisał, a tamci przyjmują to jako świętą prawdę [wywiad 14. Rzeźbiarka].

Relacje artysty i krytyka przybierają rozmaite formy, często jednak naczynione są napięciem, żalem lub rozczarowaniem. Jan Lebenstein [1991: 88] słusznie zauważył, że „krytyka może pełnić bardzo różne funkcje, a także krytyk krytykowi nie jest równy”. Stosunek artystów do krytyków bywa zatem ambiwalentny, z jednej strony często niechętny i podejrzliwy, z drugiej zdradzający pragnienie pozostania w kręgu ich zainteresowań. Pragnienie to, biorąc po uwagę dynamikę pola, wydaje się zrozumiałe. Golka [2008] zauważa kilka praw rządzących tymi relacjami. Po pierwsze, wielu artystów uważa (często zgodnie z prawdą), że krytycy działają wybiórczo, zajmując się jedynie wybranymi artystami, grupami lub środowiskami twórczymi [ib.: 126–129]. Powstają przez to swoiste krytyczno-artystyczne wzajemnie wzmacniające się tandemy. Każda poważna galeria promuje *swoich* artystów, a każdy krytyk posiada grupę *ulubionych* twórców. Jest to całkowicie naturalne, tak jak i to, że owe sympatie i antypatie realnie przekładają się na dynamikę pola.

Po drugie, co także ujawniło się w zebranych wywiadach, artyści niezbyt dobrze reagują na próby umieszczania ich dorobku w konkretnych nurtach czy stylach. Zabieg taki może dla artysty oznaczać próbę zamknięcia jego dokonań w ramach odgórnie sformułowanej przez krytyka definicji, a co gorsza zasugerować na przykład anachroniczność wykonanych przez niego dzieł. Po trzecie, na co zwraca uwagę Golka, artysta może mieć problemy z oddzieleniem krytyki własnych dokonań od krytyki rozumianej jako instytucja społeczna. Wreszcie napięcie może rodzić się także na przecięciu opinii, które artysta zbiera w oparciu o głosy swojego najbliższego (zazwyczaj życzliwego) środowiska, z opiniami napływającymi z oddalenia, od osób zajmujących stanowisko zdystansowane i krytyczne. „Z czego biorą się te żale artystów wobec krytyki? Po pierwsze z własnych rozczarowań wobec krytyki, które z kolei mogą wynikać z faktycznego rozmiłowania się jej ocen z dokonaniem danego twórcy, ale również (co pewnie częściej się zdarza) z nieusatysfakcjonowania artysty mającego o sobie wyimaginowane, a przy tym wygórowane mniemanie. Niemal każdy artysta, obojętnie udany czy mierny, jest czuły, stosunkowo bezbronny, bo odsłonięty, a przy tym jest próżnym egoistą wyczekującym, jeżeli nie pochwał, to przynajmniej uznania” [*ib.*: 127]. Pozycja krytyka i pozycja artysty w polu sztuki tworzy symbiotyczny związek wzajemnego uzależnienia. Choć może bardziej adekwatne będzie tu odwołanie się do koncepcji gry, której stawką jest pozycja w polu zarówno artysty, jak i krytyka. Ponieważ stawka owej rozgrywki jest wysoka, obok czystej pragmatyki, ujawnia się także pełna napięć sfera emocjonalności⁷. Pierre Bourdieu sugeruje w swojej socjologii sztuki baczne przyglądanie się rozmaitym relacjom między artystami a pozostałymi uczestnikami pola sztuki. „Bourdieu zwalcza istniejącą w polu kulturowym *illusio*-charyzmatyczną ideologię kreacji; patrzy na pisarza, malarza, kompozytora jak na twórcę »twórcę pozornego« i zadaje pytanie »kto stworzył tego pisarza?«. Udowadnia, że artysta tworzący dzieło sam jest tworzony w obrębie pola produkcji przez tych, którzy go »odkryli« i »konsekrowali« – krytyków, wydawców, autorów przedmów, marszandów” [Matuchniak-Krasuska 2010: 235].

⁷ Dość ekstremalnym przykładem walki o pozycję w symbolicznym polu sztuki jest głośny swego czasu konflikt pomiędzy znanym łódzkim artystą a łódzkim krytykiem, który to od nieformalnych dyskusji i wymiany poglądów przekształcił się w sformalizowany proces sądowy. Odwołując się do teorii Bourdieu, można uznać to zdarzenie jako radykalne *exemplum* napięcia w polu, kiedy to krytyk, odczuwając zagrożenie własnej pozycji, rozumianej jako „kompetentny ekspert”, radykalizuje swoje działania, przechodząc od ścieżki dyskusji do ścieżki dochodzenia prawnego. Ten jakże specyficzny i ciekawy *case* nie doczekał się gruntownego socjologicznego lub jakiegokolwiek innego opracowania, co może dowodzić istnienia samoregulujących się mechanizmów pola, polegających między innymi na tuszowaniu wewnętrznych napięć.

Na świat społeczny artysty składa się wiele elementów. Wspomnieliśmy już o artystycznych mitologiach, o roli, jaką odgrywają w funkcjonowaniu jego świata krytycy, o znaczeniu wystaw i relacjach z kolekcjonerami. Inną praktyką często stosowaną przez twórców jest zgłaszanie się do różnego typu konkursów, dzięki którym mogą oni uzyskać stypendium, zamówienie na wykonanie dzieła, otrzymać szansę na wyjazd, udział w wystawie czy biennale. W jednym z wywiadów pojawił się opis doświadczeń narratorki związanych z konkursami organizowanymi we Francji. Twórca biorący udział w takim przedsięwzięciu musi całkowicie poddać się wymaganiom procedurom formalnym, oczywiście bez żadnej pewności sukcesu i zasadniczo bez pełnej wiedzy o regułach gry, do której przystępuje. Artystka zwraca uwagę na dwa systemy prowadzenia konkursów, z którymi zetknęła się w swojej karierze. Pierwszy z nich to niejawnny system francuski, który w narracji przedstawia jako stronniczy. W opozycji do niego autorka opisała amerykański system organizacji konkursów:

Ja tutaj robiłam wiele i nigdy nie wygrałam żadnego konkursu. Ostatnio znajoma mówi: *O, to wysłemy tam, wysłemy tam!*. Wysłaliśmy, to była sympatyczna dziewczyna i ja to dla niej robiłam, wiedząc co dostanę: *Pani dossier nie zostało wybrane*. I już. Amerykanie często mnie wybierali, ale jeśli nie wybrali, co też się zdarza, zawsze pisali, ile miałam punktów, kto się w jury podpisywał, wyjaśnienia, zachęta. Tak, że się czujesz partnerem. Kiedyś byłam zła i zapytałam: *A kto wygrał? Nie możemy powiedzieć. A kto był w jury?* Dlaczego nie mogę wiedzieć, kto mnie oceniał? Mówię, że jestem przyzwyczajona do dostawiania protokołu i na tym jest, kto był w jury, że oni się podpisują, a dlaczego tu nie? *Bo my tego nie robimy*. Być numerem statystycznym do tych wytypowanych, to ja już nie robię żadnych konkursów! [wywiad 14. Rzeźbiarka].

Zbliżona historia uczestnictwa w konkursie, wraz ze specyfiką jego organizacji oraz uzasadnieniem ostatecznego wyniku, pojawia się w innej opowieści biograficznej:

Nie tak dawno zostałem zaproszony do takiego konkursu na obiekt plastyczny do nowej szkoły średniej, ponieważ jest tam wspańskie prawo dotyczące nowych inwestycji publicznych, gdzie każdy inwestor musi odprowadzić 1 procent wartości inwestycji, czy to na jakąś rzeźbę, czy element plastyczny. Było 12 osób w tym konkursie. Ja dostałem się do tego konkursu tylko dlatego, że w tamtym regionie miałem bardzo dużą indywidualną wystawę. W pewnym momencie zostały dwie osoby: ja i jeszcze Francuz. Jeden z promotorów, który wprowadził mnie do tego konkursu, powiedział, że niestety nie wygrałem, ale natychmiast zadał pytanie: *M., czy ty jesteś Francuzem?* Wygrał ktoś inny, ale jeśli on zadaje to pytanie, to znaczy, że problem został gdzieś tam postawiony. Nie jest to miłe, gdy coś takiego się słyszy [wywiad 15. Malarz].

Na koniec należy wspomnieć o jeszcze jednym istotnym zagadnieniu, przed którego rozwiązaniem musi stanąć wielu artystów. Problemem tym

jest konieczność posiadania pracowni, miejsca, w którym można tworzyć, przechowywać gotowe prace, czasami nawet mieszkać. Pracownia jest miejscem kluczowym w działalności artystycznej i bez niej dla wielu twórców, zwłaszcza malarzy i rzeźbiarzy, niemożliwa bywa pełna realizacja artystycznych zamierzeń. Miejsce to daje ważne dla każdego twórcy poczucie zakotwiczenia oraz stwarza możliwość koniecznego w pracy artystycznej odosobnienia. Historie starania się o pracownię opisane zostały w kilku narracjach:

(...) postanowiłem, że napiszę do Ministerstwa Kultury z prośbą o przyznanie mi pracowni. Oczywiście, nie było to możliwe, nie wydawało się możliwe, żebym mógł otrzymać pracownię. Jest to wspaniałe udogodnienie we Francji, ponieważ czynsz na taką pracownię jest 50–60 procent mniejszy od czynszu z agencji, bo tę połowę pokrywa Ministerstwo. I ja musiałem złożyć *dossier*, czyli dokumentację składającą się z listy wystaw, zdjęć, slajdów. Jest jeszcze taka druga forma, nazywa się to miejsce *Cite des Arts* i tam dają pracownię artystom na rok, ale też w wyjątkowych wypadkach można przedłużyć na następny rok. Ale dwa lata to jest maksimum. I jak złożyłem to podanie do ministerstwa o stałą pracownię, w pewnym momencie otrzymałem telefon, usłyszałem, że to jest bardzo ciężko, i że oni mi proponują właśnie *Cite des Art*. Powiedziano mi, że jest bardzo dużo próśb i podań o takie pracownie, i że oni proponują mi pracownię przy *Cite des Art*. Akurat byłem w bardzo ciężkiej sytuacji, mieszkiałem tydzień w jednym miejscu i dwa tygodnie w drugim, parę tygodni w innym, prawie w ogóle nie pracowałem, musiałem mieć miejsce. W pierwszej chwili chciałem się na to zgodzić, bo to bardzo ładna pracownia, w centrum Paryża, ale powiedziałem, nie bardzo wiem dlaczego, że mnie to nie interesuje, że chciałbym coś stałego. I w końcu po pewnym okresie otrzymałem tę pracownię. Podskakiwałem do sufitu, to pracownia niedaleko placu Republiki, i jedną z jej większych zalet jest to, że tam jest 25 minut do centrum Paryża, nie muszę wykupywać metra, jeśli chcę dojść do centrum. No i właśnie tę pracownię mam do tej pory. Ona została w zasadzie zaprojektowana dla rzeźbiarza, ale bardzo się z niej cieszę: duża pracownia mająca część mieszkalną i typową część do pracy. To miejsce pozwoliło mi na odbicie się w moich pracach w zupełnie innym kierunku, ale jak gdyby pogłębić moje rozważania i prace [wywiad 15. Malarz].

Otrzymanie pracowni było wydarzeniem przełomowym w biografii artysty. Od tego momentu malarz mógł całkowicie skoncentrować się na pracy twórczej i coraz intensywniej uczestniczyć w życiu świata artystycznego. W konsekwencji artysta zrealizował swój biograficzny plan mający doprowadzić go do pełnego skupienia się na sztuce i utrzymywania się jedynie z wykonywanych przez siebie prac:

Zacząłem brać udział w różnych wystawach, powiedziałbym dość regularnie, w Paryżu i nie tylko. Potem poznałem galerię w Genewie, potem też w Zurychu. To był dobry okres, ponieważ po raz pierwszy od czasu do czasu zacząłem coś sprzedawać. Właściwie od tamtego momentu zacząłem żyć z tego, co robiłem: malarstwa, rysunku [wywiad 15. Malarz].

Jest to przykład biograficznej metamorfozy, oznaczającej pozytywną zmianę w życiu artysty. Takiej metamorfozy doświadczali także inni twórcy, na różnych etapach swojego imigranckiego życia, zdobywając dobrą pracę, sprzedając swoje dzieła, otrzymując stypendia lub nagrody. Alicja Rokuszevska-Pawełek [2002] podkreśla, że przemiana taka może dokonać się nieoczekiwanie (np. wygrana na loterii), ale może także być następstwem konsekwentnie realizowanego projektu biograficznego, wysiłku podejmowanego przez jednostkę, tak jak w powyżej ukazanym przypadku uporczywych starań o uzyskanie własnej pracowni. Metamorfoza może być także wynikiem zastąpienia jednej struktury procesowej inną lub jednym z etapów biograficznej pracy nad trajektorią [*ib.*: 49]. Ten ostatni przypadek doskonale obrazują losy niektórych imigrantów, asymilujących się w nowej rzeczywistości. Zmiana taka może dokonać się także za sprawą osób trzecich, które w pewnym okresie życia jednostki stają się dla niej biograficznymi modelatorami, ważnymi innymi.

9. Biograficzny modelator/ważny inny⁸

W wielu narracjach ujawniona została interwencja osoby modelującej trajektorię biografii emigranta. Pojęcie trajektorii stosuję tutaj zgodnie z ujęciem Anselma Straussa, jako proces biograficzny, który niekoniecznie jak u Fritza Schützego, dotyczy przede wszystkim doznań granicznych i traumatycznych. Trajektoriałosu emigranta, posiadająca cechy charakterystyczne dla rozumienia tego pojęcia przez niemieckiego socjologa, zostanie dokładnie ukazana w kolejnych rozdziałach. Rozpoczęciu życia emigranta zazwyczaj towarzyszy „proces dezorientacji spowodowany utratą osobistej zdolności do systematycznego, kontrolowanego działania, któremu często towarzyszy poczucie oddzielenia od normalnej egzystencji, wyrwania z normalnego toku spraw

⁸ Zaproponowany termin, ważny inny, w oczywisty sposób kojarzy się ze znaczącym innym, wprowadzonym przez George'a Herberta Meada w kontekście teorii socjalizacji. Podobieństwo nie jest przypadkowe. Tak jak znaczący inny odgrywa istotną rolę w procesie wprowadzania jednostki w życie społeczne i kształtowanie jej osobowości, tak ważny inny umożliwia migrantowi rozpoczęcie nowego etapu życia. Jest zatem biograficznym modelatorem, który metaforycznie rzecz ujmując, ułatwia ponowne narodziny jednostki w nowym dla niej środowisku, stając się przewodnikiem lub doradcą. Należy także rozważyć odmienną rolę ważnego innego, mogącego stać się znaczącym obcym. Osoba taka poprzez okazywanie imigrantowi lekceważenia, wrogości lub poprzez posługiwanie się narodowymi stereotypami wskazuje mu jego poślednią pozycję społeczną. I tak jak ważny inny pomaga migrantowi rozpocząć nowy etap życia, tak znaczący obcy nieustannie stygmatyzuje go, utrudniała mu rozpoczęcie procesu normalizowania życia, nie pozwalając zapomnieć o własnej kulturowej odmienności.

i nieradzenia sobie z codziennymi czynnościami” [ib.: 78]. To charakterystyczne dla procesów trajektoryjnych poczucie utraty kontroli nad swoim losem staje się udziałem wielu imigrantów, zwłaszcza podczas pierwszego okresu życia w nowym miejscu osiedlenia. Wielokrotnie w imigracyjnych narracjach pojawia się opowieść o osobie modelującej biografię, która mocą swojego autorytetu była w stanie nawet poprzez bardzo nieznaczące działania wpływać na ważne decyzje podejmowane przez artystów. Za przykład może posłużyć następujący fragment:

No i zbliża się czas, kiedy właściwie trzeba wracać w 1985 roku. Tylko, że w 1985 roku został zamordowany ksiądz Jerzy Popiełuszko i zadzwonił do mnie redaktor Giedroyc i mówi do mnie tak: *I? Ja mówię: Panie redaktorze, książka jest prawie gotowa, co chciałem, zrobiłem i najwyżej mnie posadzą, lepsi ode mnie siedzą, czy siedzieli. Nie ma problemu, dam sobie radę.* On mówi: *Panie K., mnie się wydaje, że ma pan tutaj tyle roboty, że nie warto wracać w tej chwili. Niech pan weźmie azyl polityczny.* Ja mówię: *No, dobrze, ale są inni bardziej prześladowani, mnie tak specjalnie nie męczyli. Owszem, parę razy mnie zamknęli, ale nie tyle, co innych...* Właściwie wszyscy są prześladowani, bo był komunizm, wtedy nikt nie wierzył, że komunizm upadnie. I redaktor mówi: *Panie K., mnie się wydaje, że powinien pan tu trochę jeszcze przesiedzieć.* I ja wtedy złożyłem podanie do takiej instytucji francuskiej o azyl polityczny, z listem Giedroycia itd. Oczywiście dostałem ten azyl [wywiad 2. Pisarz, naukowiec].

Ta rozmowa stanowi ważny moment w biografii artysty, wtedy bowiem rzeczywiście podejmuje on decyzję o pozostaniu we Francji. Nazwałbym to biograficzną interwencją ważnego innego modelującą biograficzny plan działania migranta. Opisy podobnych interwencji pojawią się także w innych narracjach. Mają one jednak różnorodny charakter, nie zawsze całkowicie odmieniają losy narratorów, czasami przyspieszają pewne procesy, czasami wprowadzają artystę na nowy etap kariery artystycznej i zawodowej, która trwała już od pewnego czasu. Dla artysty grafika, twórcy plakatów, takim przełomowym momentem była propozycja pracy dla teatru, zaproponowana przez dyrektora tej placówki:

Po dziewięciu miesiącach spotkałem dyrektora Théâtre National de la Colline – Jorge’a Lavellego, który był przyjacielem Gombrowicza i który wprowadził go jako pisarza do Francji. Zakochany w kulturze polskiej. Zaproponował mi pracę nad komunikacją teatru. Gazety, broszury sezonowe, plakaty itd. Tak że od 1994 roku zaczęła się moja kariera jako plakacisty. I w tym momencie cała wiedza o plakacie zdobyta w Polsce i cała ta historia plakatu zaczęła się konkretyzować w moich projektach [wywiad 4. Malarz, grafik, plakacista].

Znacząca biograficznie interwencja ważnego innego ukazana została także w narracji rzeźbiarki, która stanęła w obliczu nakazu opuszczenia Francji. Artystka została przyjęta do pracowni wybitnego francuskiego rzeźbiarza

Baldaccini Césara, natomiast w wyniku nieporozumień między studentami a administracją uczelni otrzymała nakaz opuszczenia Francji w ciągu miesiąca. Wtedy właśnie uruchomiony został mechanizm interwencyjny zainicjowany przez Césara, który zaważył na późniejszych losach artystki:

(...) dyrektor szkoły za moją bezczelność, za udział przeciwko niemu zawiadomił prefekturę, a prefektura wysłała policjantów i taka była zemsta. Nawet nie wiadomo, czy zorganizowana. Wtedy zadzwoniłam do Césara, on się domyślił, co to jest, i mówi: *Przyjdź, będziemy cię bronić*. Wtedy napisał do Chiraca, który był pierwszym ministrem i w przeciągu pół tygodnia ta sama prefektura, która wysłała żan-darmów z pięcioma paragrafami, zaprosiła mnie, i trzęsącymi rękoma wydała kartę pobytu prawie *in blanco*. To jest Francja właśnie. Prawa niby są, a oni takimi różnymi innymi sposobami się posługują [wywiad 14. Rzeźbiarka].

Historia ta ma swoją puentę. Artystka otrzymała kartę stałego pobytu, która może stanowić punkt wyjścia do rozpoczęcia procedury ubiegania się o francuskie obywatelstwo. Jednak jako druga osoba spośród uczestników badania nie zdecydowała się na podjęcie takich starań:

Wiele osób pytało, dlaczego nie występuję o obywatelstwo. *Ale po co? No, żeby łatwiej mieć. No, ale po co?* Ja kombinować nie umiem. Po tym, jak próbowali wyrzucać mnie stąd jak złoczyńcę, ja prosić o nic nie będę. Jestem klientem, płacę wszystko, co mam do zapłacenia [wywiad 14. Rzeźbiarka].

Nie jest to jedyna historia otrzymania nakazu opuszczenia Francji, w podobnej sytuacji znalazł się także inny artysta. W jego narracji nie znajdujemy wyjaśnienia przyczyny zaistnienia takiej sytuacji, poznamy jednak okoliczności walki o legalizację pobytu:

Miałem taką sytuację, że otrzymałem 24 godziny na opuszczenie tego kraju i charakterystyczne było to, że otrzymałem to w piątek, czyli że nawet nie mogłem nic załatwić. Ale starałem się to ominąć i jakoś mi się udało. Potem wystąpiłem o kilka dni pobytu pod Paryżem, w innej prefekturze, i ją otrzymałem. Jak potem wróciłem do Paryża, to miałem ogromne nieprzyjemności na prefekturze paryskiej, bo jak pan sobie zdaje sprawę, ominąłem kompetencje jednej z instytucji. Ale w pewnym momencie dostałem, już nawet nie pamiętam, dokument, że mogę zostać trzy miesiące. Po tych trzech miesiącach przedłużali mi, przedłużali, potem dostałem kartę dziesięcioletnią, teraz mam trzecią kartę, *resident carte*, na dziesięć lat. Tam, gdzie ja chodziłem, trzeba było być przynajmniej o 6 rano przed prefekturą, i był taki kanał wybudowany, gdzie stali imigranci, żeby prawdopodobnie nie było ich widać z ulicy. I czasami była 14, 14.30 (godzina – T. F.), gdy stałem wciąż na zewnątrz i dochodziłem do bramy i oni zamykali mi bramę. Nie liczyło się, że czekałem od 6 rano. Musiałem przyjść następnego dnia [wywiad 15. Malarz].

Pomoc otrzymana od ważnych innych może okazać się przełomowa dla imigranta. Interwencje takie często pojawiają się nieoczekiwanie, zmieniając dotychczasowe funkcjonowanie artysty, ale mogą być także inicjowane przez samego migranta zmuszonego poszukiwać wsparcia. Przebieg interwencji jest uzależniony od pozycji społecznej zajmowanej przez ważnego innego. W przypadku interwencji podejmowanych przez artystów lub intelektualistów, poziom skuteczności jest przede wszystkim konsekwencją ich kapitału kulturowego, związanego z nim prestiżu i władzy symbolicznej.

10. Bilans życiowej opowieści artysty: sukcesy i porażki

Odczuwanie życiowego sukcesu i porażki przez artystę zazwyczaj ma charakter ambiwalentny i trudny do jednoznacznego zakwalifikowania. Obiektywne oznaki sukcesu, takie jak: publikacje, wystawy, pozytywne recenzje, sprzedaż dzieł, aktywna obecność w polu artystycznej produkcji, nie muszą się wcale pojawić, podczas gdy artysta może odczuwać subiektywną satysfakcję z przebiegu swojej kariery. Możliwa jest także sytuacja dokładnie odwrotna. Początkowe sukcesy nie zawsze są zapowiedzą dalszego rozwoju kariery, co z kolei nie musi oznaczać przerwania pracy twórczej. Wielu spośród twórców, którzy wzięli udział w badaniu, opuszczając Polskę, posiadało już dobrze ugruntowaną pozycję artystyczną. Przyjazd do Francji zmuszał ich do rozpoczęcia budowania artystycznej kariery raz jeszcze, często od samego początku. Nie zawsze udawało się odnieść im sukces w nowych warunkach, czy też zdobyć pozycję zbliżoną do uzyskanej w kraju:

Tu nie udało mi się powtórzyć tego, co w Polsce. Może nie spotkałem ludzi, którzy by pomogli czy docenili. Może to wymaga pewnych cech charakteru, których ja nie miałem. W Polsce to się zrobiło samo z siebie [wywiad 8. Fotograf].

Artysta zaznacza jednak, że pobyt we Francji dał mu innego rodzaju korzyści, jak chociażby finansową swobodę, pozwalającą mu na niezależne realizowanie swoich fotograficznych projektów:

Z drugiej strony życie tutaj jest drogie, więc jakby zabezpieczenie materialne pozwala mi robić to, co lubię. Na przykład w pewnym momencie miałem ochotę pojechać do Wilna. Pojechałem na miesiąc, potem na dwa tygodnie. Pracując w Polsce nie wiem gdzie, nie mógłbym pozwolić sobie na taki luksus [wywiad 8. Fotograf].

W wielu wywiadach biograficznych koda opowieści niekoniecznie musi pojawić się na końcu narracji. Podsumowanie życia, ogólna refleksja nad

jego przebiegiem, nad sukcesami i porażkami, nad własnymi dokonania-
mi i ewentualnymi planami na przyszłość może zostać sformułowana na
długo przed zakończeniem opowieści. Po takim podsumowaniu zazwyczaj
następuje powrót do dalszej narracji. Wyśitek, jaki podejmuje respondent,
opowiadając swoje życie, może skłonić go do wyrażenia tego, co nazywamy
kodą, spontanicznie w różnych momentach narracji lub też kilkukrotnego
powracania do prób podsumowania opowiadanej historii. Tak też się stało
w przypadku cytowanego poniżej wywiadu z pisarzem:

Zresztą w ogóle zauważyłem, że w moim życiu się układa tak, że ja o nic się nie proszę.
To się dzieje. Ja wiem, co chciałbym robić i staram się to robić. Oczywiście, jestem pełen winy
i wyrzutów sumienia, że robię to za słabo, za mało intensywnie, i że powinienem robić znacz-
nie więcej, ale wypracowałem sobie rzecz niesłychaną i sądzę, że wiele osób może mi tego
zazdrościć: mam czas. Uważam, że to jest największy skarb, jaki można osiągnąć. Na tym
polega niezależność. Nie skarzę się na brak pieniędzy. Mam trochę, nie za dużo, wystarczy mi.
(...) Mam nadzieję, że tak do końca życia już będzie. Że będę mógł pokonywać kolejne progi,
które sam sobie stawiam, dlatego, że to nie jest tak, że ktoś mi podwyższa poprzeczkę i ja
muszę przez nią skakać [wywiad 2. Pisarz, naukowiec].

W biograficznym bilansie pisarza podstawową kategorią życiowego suk-
cesu staje się niezależność, manifestująca się w swobodnym dysponowaniu
czasem oraz osiągnięciem stabilnego poziomu finansowego zabezpieczenia.
Satysfakcja życiowa artysty migranta nie jest następstwem jedynie sukcesu
zawodowego. Obok realizowania się jako artysta, istotne staje się także zre-
alizowanie się w innych rolach społecznych: małżonka, partnera, rodzica.
Obok sztuki równie ważna w ostatecznym życiowym bilansie wielu arty-
stów jest rodzina i wychowanie dzieci:

Ważne jest też, by się spełnić jako człowiek, żeby mieć dzieci i żonę. To było dla mnie
ważne. To jest jakby moje największe szczęście, że mam syna i będę miał jeszcze córkę i może
jeszcze jednego syna. Gdzieś tam zrealizowałem się jako człowiek, który ma rodzinę. Taka
cegiełka nieśmiertelności – to jest dziecko. Potem można zrobić coś jeszcze więcej, ale to jest
taka baza [wywiad 9. Fotograf].

Tym, co różni artystę imigranta od innych imigrantów, jest swego ro-
dzaju biograficzna dwutorowość. Z jednej strony sukcesem jest zakorzenie-
nie się w świecie społecznym, uregulowanie życia na poziomie materialnym,
rodzinnym, zaspokojenie potrzeb socjetalnych itd., z drugiej strony istot-
ną – czasami kluczową sprawą – pozostaje zakorzeniecie w świecie sztuki.
Między tymi liniami mogą zachodzić różne relacje. Czasami biegną one
równolegle, wzmacniając się wzajemnie, czasami linia rozwoju ścieżki ar-
tystycznej zatrzymuje się, gdy artysta musi skupić się na regulowaniu swo-

jego statusu emigranta lub kiedy musi walczyć o przetrwanie, podejmując różne działania zarobkowe. Sukcesy odnoszone na poszczególnych etapach życia nie zawsze przekładają się na ogólny, ostatecznie pozytywny bilans. W przypadku narracji jednego z fotografów pojawia się wiele opisów sytuacji, które były niezwykle, jak na przykład realizacja fotograficznego projektu poświęconego wieży Eiffla, a jednak bilans końcowy, koda opowieści wydaje się negatywna:

(...) miałem całą wieżę Eiffla dla siebie. Zwiedziłem ją tak, jak czasem żadni jej pracownicy. Bo ja byłem wszędzie. Byłem we wszystkich możliwych miejscach, gdzie poza ludźmi, i to nie wszystkimi, bo na przykład ci, którzy się zajmują oprowadzaniem turystów, nigdy nie wchodzi pod pierwsze czy drugie piętro, do lokali technicznych. Wielokrotnie wchodziłem z trzeciego piętra na drugie, to są schody ewakuacyjne, więc tam w ogóle nie ma ruchu turystycznego. Ja mam przeżycia stamtąd takie, że... na pewno niewielu ludzi miało okazję zobaczyć to, co ja zobaczyłem i sfotografowałem. (...) Ja się dowiedziałem takich rzeczy o wieży Eiffla, że w żadnej książce tego nie znajdziesz. (...) Muszę ci też powiedzieć, że mam jedną z największych kolekcji zdjęć wieży Eiffla, jaka istnieje [wywiad 10. Fotograf].

Wieloletnia praca nad tym cyklem fotograficznym zaowocowała wystawą w spektakularnym miejscu oraz upowszechnieniem zdjęć artysty poprzez różne kanały dystrybucyjne. Część prac została zakupiona przez archiwum miasta Paryża:

Posłuchaj, miałem wernisaż, właśnie na tym pierwszym piętrze; taki wernisaż można mieć tylko w jednym miejscu na świecie, na pierwszym piętrze na wieży Eiffla. To było naprawdę piękne: dużo ludzi, radio, telewizja. I dla mnie specjalnie do tych zdjęć zbudowali kasetony, które są (tam – T. F.) do dzisiaj [wywiad 10. Fotograf].

W związku z tym niewątpliwym sukcesem oraz ilością i jakością zbioru fotografii pojawił się ekskluzywny album poświęcony wieży Eiffla, którego współwydawcą był także autor fotografii:

Książka kosztowała 300 tysięcy euro, była w 4 tysiącach egzemplarzy (...). Oczywiście, nikt tego nie zapłacił. Ja na to straciłem dużo pieniędzy, jeszcze do dziś jestem w długach. Ja pokrywałem rozkręcanie interesu. Włożyłem wszystkie pieniądze, które miałem zaoszczędzone od piętnastu czy siedemnastu lat [wywiad 10. Fotograf].

Pomimo że doprowadzono do wydania albumu, nigdy nie został on wprowadzony do szerokiej dystrybucji, a większości nakładu nie wykupiono z drukarni. W omawianym przypadku widać wyraźnie, że nawet spore sukcesy i wyjątkowe miejsca ekspozycji nie muszą wywoływać ciągu zdarzeń umożliwiających skuteczne rozwijanie kariery. Nie bez znaczenia pozostaje

konieczne instytucjonalne wsparcie, na przykład kuratorska opieka. W biograficznej opowieści artysty można odnaleźć wiele historii udanych artystycznych przedsięwzięć, zrealizowanych przez niego wystaw, sprzedanych prac czy też rozmaitych publikacji. Mimo to koda, która przybrała postać kilku podsumowań rozproszonych w całej opowieści, ma charakter negatywny:

Résumé jest dość kiepskie, dlatego że w pewnym momencie zacząłem mieć problemy ze zdrowiem. Byłem operowany, wycięli mi jeden dysk. Tym samym skończyła się możliwość pracy fizycznej, tak jak zasuwałem dotychczas, no więc musiałem zacząć myśleć, jak zarobić pieniądze [wywiad 10. Fotograf].

Jestem na bezrobociu, bo straciłem zdrowie, przestałem pracować w barze, bo nie mogę stać itd. Urwało mi się trochę kontaktów, jeśli chodzi o Stany i cały świat. Staram się coś tu zarobić, bo z bezrobocia mam 430 euro, więc sprawa dość kiepska [wywiad 10. Fotograf].

Każdy powrót z emigracji, jeśli jest na tarczy, jest bolesny, bo to jest jakby przyznanie się do własnej porażki, do straconego czasu, którego w żaden sposób nie można odrobić. Można oczywiście znajdować różne usprawiedliwienia, żeby to fajnie brzmiało (...). Teraz wiesz, wracam do Polski, bo jedyna rzecz, jaką tam mam, to jest malutkie mieszkanie w Gdańsku [wywiad 10. Fotograf].

Mówię, jak jest. Oczywiście, mógłbym się skupić tylko na: ja wydałem, ja byłem, ja miałem wystawę itd.; to by był piękny widok, ale – jak ci mówię – to jest na otarcie łez. Nie miałem wtedy ani pieniędzy, ani sławy, nic z tych rzeczy. Jest sympatycznie, jak wejdiesz na Internet i ktoś coś o tobie pisze, nawet jeśli źle piszą. Mógłbym wrócić do Polski, do gotowania, tylko że teraz nawet stać nie mogę w jednym miejscu [wywiad 10. Fotograf].

Przytoczone fragmenty pochodzą z narracji artysty, który po dwudziestu pięciu latach spędzonych we Francji zdecydował się na powrót do kraju. Wywiad przeprowadzono w trudnym dla niego momencie, kiedy musiał zmierzyć się z osobistymi, zdrowotnymi i zawodowymi problemami. Nagromadzenie tak wielu negatywnych czynników doprowadziło narratora do wniosku, że wyczerpały się jego możliwości dalszego życia we Francji. Na tle innych opowieści, życiowy bilans tego artysty jest zdecydowanie najbardziej dramatyczny. Na drugim biegunie znajdują się twórcy pozytywnie podsumowujący swoje życie, tak jak w przypadku cytowanej poniżej rzeźbiarki. Jej pozycja artystyczna, szerokie możliwości wystawiennicze i osiągnięta zawodowa niezależność pozwalająca na swobodne zajmowanie się sztuką – znamionują osiągnięty sukces. Wyraz tego pojawia się w końcowym fragmencie jej opowieści:

A jeśli chodzi o stan mojego ducha, to jestem pewna tego, co robię, pewna dla samej siebie, nie dla innych, bo to jest chyba trudne. Jestem absolutnie ze sobą szczęśliwa i zainteresowana tym, co robię. Oczywiście, chciałabym mieć więcej możliwości, mieć asystenta i sekre-

tarza, do pomocy więcej ludzi, a mam tylko do pomocy kilku przyjaciół, mojego towarzysza życia, który musi spełniać różne role. Ale nie jestem tak tym przejęta, jestem przyzwyczajona do tego [wywiad 12. Rzeźbiarka].

Kariery artystów migrantów rozwijają się różnorodnie, na co wpływa szereg czynników, z których wiele zostało już opisanych. W zależności od możliwości, jakimi dysponują poszczególni twórcy, oraz przyjmowanych przez nich planów biograficznych, ich kariery mogą rozwijać się w nowym kraju osiedlenia, ale też mogą być zwrócone w stronę polskiego kręgu odbiorców. Jest to istotne zagadnienie, które nie pozostaje poza biograficzną refleksją narratorów. Szczególnie silnie problem ten został podkreślony w jednej z narracji artystki związanej nie tylko z Francją, ale także z Wenezuelą:

(...) tego lata miałam dużą wystawę w Muzeum Sztuki Współczesnej. Jest to jednak wydarzenie w życiu artysty, jeśli muzeum proponuje ci zrobienie wystawy indywidualnej, gdziekolwiek by to muzeum było. Jest to muzeum w Caracas i jest to rodzaj zaowocowania faktu, że kiedyś tam mieszkalam, pracowałam, coś tam robiłam jako artystka (...). Jednocześnie nie mam poczucia satysfakcji totalnej, bo chciałam, by to się wydarzyło w Polsce. A gdyby się wydarzyło w Polsce, chciałam jeszcze, by to się wydarzyło tutaj (we Francji – T. F.), bo mam tu jakieś swoje korzenie, jakiś kawał swojego życia tu zostawiłam [wywiad 13. Artystka plastyczka].

Przytoczony fragment wypowiedzi łączy się z kodą opowieści, w której narratorka odnosi się do specyficznej sytuacji życia na styku trzech kultur i kosmopolitycznego wymiaru życia artysty migranta:

Mam życiorys, powiedzmy, trójwymiarowy: Polska, Wenezuela, Francja; wszystko razem, w jakimś sensie, cały czas się krzyżuje. Te trzy warstwy na siebie nachodzą. Pod kątem pytania o karierę artystyczną: jest w tym sporo dobrych stron i dużo takich pasjonujących, ekscytujących, dużo otwartych drzwi poprzez to, że mam dużo kontaktów z ludźmi z innych szerokości geograficznych, zarówno mieszkając tu, jak i w Wenezueli, i w Polsce, choć to się głównie odbywa pod kątem rodzinnym, ale mam to otwarcie na świat. Ale przez to, że nigdzie nie jestem na 100 procent, to brak tu jakiegoś solidnego trzonu, żeby od zarania wszystko było wokół tego pnia, solidnie ulepione i ewentualnie od tego odchodziłyby jakieś grube gałęzie. A mnie się wydaje, że te moje to są jakieś gałązki, bardzo rozgałęzione. Jest to fenomen przynależności do kogoś, czegoś [wywiad 13. Artystka plastyczka].

Artystka zwraca uwagę na jeden z kluczowych problemów związanych z emigracją, czyli na wywołany nią brak poczucia zakorzenienia. Utrata możliwości *bycia u siebie*, jest istotnym elementem konstruującym ponowoczesną tożsamość, który może doprowadzić do powstania nowej *wielotożsamości* lub też wywoływać poczucie osobowościowej dezintegracji. Problem ten zostanie rozwinięty w dalszej części książki.

11. Podsumowanie: społeczny świat polskiego artysty migranta w Paryżu

Każdy człowiek w Europie, który jest z innego kraju, przez całe życie będzie obcokrajowcem [wywiad 14. Rzeźbiarka].

Legalizowanie pobytu we Francji było kluczowym zadaniem dla emigrantów, chcących rozpocząć swoje nowe życie. Opowieści ukazywały liczne towarzyszące temu procesowi komplikacje, które w swej najostrzejszej formie mogły oznaczać nakaz opuszczenia kraju (opisany w dwóch przypadkach). Zdecydowanie w najkorzystniejszej sytuacji znalazły się osoby, które zawarły związek małżeński z obywatelem Francji. Choć i w takich przypadkach nie wszystko odbywało się bez komplikacji (wywiad 1). Pomocne okazywało się wsparcie instytucji zatrudniających osoby ubiegające się o kartę stałego pobytu. Przeważały jednak opowieści o skomplikowanych administracyjnie procedurach i dość uciążliwych kontaktach z francuskimi urzędnikami. Nie zmienia to faktu, że zdecydowana większość respondentów w końcu otrzymała francuskie paszporty lub status rezydenta. Pomimo zagrożenia, nikt spośród badanych nie został z Francji wydany. W tym legalizacyjno-asymilacyjnym wątku ujawniła się także kilkakrotnie wspomniana sympatia do Polaków w okresie trwania stanu wojennego. Owa życzliwość ułatwiała załatwianie spraw administracyjnych, ale także przejawiała się wśród obywateli francuskich, spontanicznie pomagających polskim migrantom. Fala polonofilii zaczęła wygasać w 1986 roku, a przybywający wtedy do Francji artyści wspominali o końcówce tego specyficznego okresu i powrocie sztywnych administracyjnych procedur. Na tym etapie migranci wielokrotnie doświadczali trajektorii, związanej z niepewnością co do swojego losu, brakiem legalizujących pobyt dokumentów, koniecznością podejmowania różnych prac, często niezwiązanych z aktywnością artystyczną, ustawicznym poszukiwaniem mieszkania, brakiem wystarczających kompetencji kulturowych, w tym przede wszystkim językowych. Kwestia języka pozostaje otwarta dla każdego migranta, niezależnie od posiadanych w tym zakresie kompetencji. Poszczególnych migrantów różni jednak znacząco sprawność lingwistyczna oraz liczba opanowanych języków.

Narratorzy ujawnili kilka strategii budowania swojej artystycznej kariery. Nie chodzi tu jedynie o kręgi rezonansu i zasięg artystycznych działań w wymiarze środowiskowym, krajowym, kontynentalnym i światowym [Golka 1995: 149], ale o wektor zorientowania swoich twórczych wysiłków. Można mówić o artystach, którzy pomimo pozostawania poza Polską, swoją

twórczość orientują na odbiorcę w kraju pochodzenia, oraz o tych, którzy skupiają się na budowaniu kariery we Francji. Artyści zorientowani na kraj pochodzenia to głównie osoby parające się pisarstwem (poza jednym wyjątkiem artystki piszącej po francusku), gdzie fundamentalne znaczenie mają kompetencje językowe. Twórcy ci, nieraz z dużymi sukcesami, funkcjonują na polskim rynku wydawniczym. Ten rodzaj kariery dotyczy także tych, którzy nie powtórzyli swojego artystycznego sukcesu na poziomie zbliżonym do osiągnięć w Polsce. Zakorzenie w polskim świecie sztuki pozostaje w takich przypadkach kluczowe dla artysty nawet po opuszczeniu kraju i wieloletnim przebywaniu poza nim. Drugą strategią, częściej wybieraną przez artystów sztuk wizualnych, jest próba budowania kariery zorientowanej na kraj aktualnego zamieszkania. Nie oznacza ona rezygnacji z obecności na polskim rynku sztuki, ale pierwotnie przedsięwzięcia artystyczne realizowane są we Francji oraz upowszechniane przez lokalne instytucje (galerie, wydawnictwa, fundacje itd.). Ta druga ścieżka może prowadzić także do rozwijania kariery światowej o różnym zasięgu oraz do wejścia w globalny system kosmopolitycznych elit. Kariera kosmopolityczna oznacza wejście na poziom ponadlokalnego rynku sztuki, funkcjonowanie i bycie reprezentowanym przez instytucje promujące oraz eksponujące prace artystów w różnych krajach. Ten rodzaj kariery zazwyczaj jest następstwem dobrze rozwijającej się kariery zorientowanej na kraj emigracji, rzadziej wynika on ze ścieżki kariery zorientowanej na kraj pochodzenia – Polskę. Trzy płaszczyzny rozwoju kariery: zorientowana na kraj pochodzenia, zorientowana na kraj zamieszkania i kosmopolityczna, nie wykluczają się wzajemnie, można zaobserwować ich diachronię i synchronię. Biegun przeciwny dla artystycznych elit o globalnym zasięgu funkcjonowania stanowią artyści, którzy nigdy w sposób długotrwały nie zadomowili się w świecie sztuki. Pomimo podejmowanych starań, a nawet odnoszonych sukcesów, ich kariera artystyczna nigdy nie rozwinęła się w taki sposób, aby mogli oni całkowicie skupić się na pracy twórczej. W takich przypadkach możemy wyróżnić dwa możliwe scenariusze. W pierwszym, pomimo nierozwijania kariery, artyści udaje się wykonywać pracę związaną z jego zawodowym przygotowaniem. Na przykład artysta fotograf realizuje różnego typu zdjęcia komercyjne czy też fotograficzne zamówienia dla rozmaitych instytucji. W drugim przypadku twórcy nie udaje się na stałe osadzić w zawodzie związanym ze swoimi artystycznymi kwalifikacjami i wtedy pojawia się konieczność podejmowania innych prac oraz zdobywania nowych profesji. Działania artystyczne zostają wówczas spychane na dalszy plan życiowych aktywności. Należy dodać, że wykonywanie różnych prac zarobkowych nie musi oznaczać rezygnacji z zajmowania się sztuką. Często nawet wtedy nie przestaje ona być biograficznie istotna.

Co zatem determinuje sukces? Jakie warunki muszą zostać spełnione, aby artysta zaistniał w świecie sztuki? Według Golki, kariera artysty wyznaczona jest kilkoma czynnikami. Należą do nich: subiektywne odczuwanie satysfakcji i sukcesu i poczucie bezpieczeństwa egzystencjalnego, zasób społecznego prestiżu w środowiskach artystycznych i w szerszym kręgu odbiorców, towarzysząca uprzednio wymienionym czynnikom popularność, swoboda w podejmowaniu decyzji i stopień ich ważkości (możliwość samostanowienia, ale i władza w mikro- i makrostrukturach społecznych), wielkość dochodów i związany z tym styl życia, a na koniec omawiana już kwestia zasięgu obiegu i społeczna trwałość wytworów artystycznych [*ib.*: 114]. Należy zatem zastanowić się, co sprzyjało rozwojowi kariery artystów migrantów? Znaczącym czynnikiem warunkującym sukces jest artystyczne przygotowanie nabyte w kraju pochodzenia, najlepiej jeśli zostaje ono rozszerzone o etap edukacji za granicą już w czasie trwania imigracji. Wiedza i umiejętności uzyskane w kraju pochodzenia dają ugruntowaną podstawę do artystycznej pracy, kontynuowanie nauki za granicą pozwala rozwijać te umiejętności, nabywać kulturowe kompetencje oraz stwarzać lokalną sieć znajomości i kontaktów. Jest to istotny proces sprzyjający asymilacji. Czynnikiem ułatwiającym start jest znajomość języka. Osoby potrafiące sprawnie komunikować się w obcym języku zazwyczaj rozpoczynały swoje życie za granicą od korzystniejszego dla nich społeczno-zawodowego etapu. Kolejnym elementem ułatwiającym, choć nie gwarantującym, odniesienie sukcesu jest związek z osobą pochodzącą z kraju docelowej migracji. W oczywisty sposób przyspiesza to asymilację i ułatwia procesy legalizacyjne. Kilkakrotnie w narracjach pojawia się opowieść o osobie, która odegrała na pewnym etapie życia migranta rolę istotnego innego, pozytywnie modyfikując biografię artysty. Odniesienie artystycznego sukcesu z reguły jest wynikiem złożonej, wieloczynnikowej koincydencji. Obok czynników społecznych równie istotne są predyspozycje psychiczne, talent, determinacja w dążeniu do celu, umiejętność radzenia sobie z porażkami oraz to, co trzeba określić jako przypadek czy raczej zbieg okoliczności.

Dla socjologa kluczowym zadaniem pozostaje próba zrozumienia procesów społecznych. Oznacza to konieczność badania twórców jako specyficznej grupy społecznej lub kategorii zawodowej oraz poszukiwanie tego, co w artystycznych biografiach jest wspólne. Warto nadmienić, że nie jest to jedynie domena socjologicznych badań biograficznych. Także studia psychologiczne służą poszukiwaniu tego, co możemy uogólnić. Psycholog Charlotte Bühler [1999: 321] w swojej klasycznej książce poświęconej biegom życia ludzkiego pisze: „istnieją określone dane, które występują we wszystkich biografiach”. Do tych uniwersalnych danych zalicza ona: wydarzenia,

przeżycia oraz dzieła i ich rezultaty. W przypadku artystów pojawia się jednak zasadnicza trudność, która, jak podkreśla Golka [1995: 13], wynika z tego, że „artyści tworzą zbiór wielorako zróżnicowany, niejednolity pod każdym kątem widzenia i w każdej z cech”. Uznając wyjątkowość artystów, należy zastanowić się, co możemy zrobić, aby nie poprzestać jedynie na przeprowadzaniu wielokrotnego studium odosobnionych przypadków? Pomocna okazuje się instytucjonalna koncepcja sztuki George’a Dickiego oraz koncepcja pól symbolicznych Pierre’a Bourdieu. Zgodnie z francuskim socjologiem, świat sztuki możemy traktować jako dynamiczne pole walki o prestiż, która w zebranych narracjach ujawniła się na przykład w formie dyskusji na temat tego, kto pierwszy wykonał dany artystyczny gest, kto kim się inspirował, kto jest oryginalny, a kto jedynie imituje? Interesującym świadectwem funkcjonowania pola są także wypowiedzi komentujące, kto, gdzie, kiedy i z kim wystawiał swoje prace. Istnieją miejsca prestiżowe (np. festiwal fotografii w Arles) i miejsca, które, według niektórych twórców, prestiżu są pozbawione (Instytut Polski w Paryżu), są artyści, z którymi warto pokazać się na wspólnej wystawie, ale są i tacy, których należy unikać. Pole artystycznej produkcji, zdaniem Bourdieu, to także pole walki o symboliczną władzę, o prawo do nadawania sensów i sugerowania interpretacji prac własnych oraz dzieł innych artystów. Wyrazem takiej władzy może być zapraszanie artysty do pracy kuratorskiej, publikowanie przez niego taksów w opiniotwórczych, wyspecjalizowanych czasopismach. Ponieważ działalność artystyczna zawsze jest działaniem społecznym, dynamika pola artystycznej produkcji musiała ujawnić się w zebranych narracjach. Przyjmując, że społeczne istnienie sztuki możliwe jest jedynie w zinstytucjonalizowanym systemie, posiadającym swoje reguły oraz wymagającym kompetencji od jego uczestników, w socjologicznych analizach używa się określenia *świat sztuki* (*artworld*). Pojęcie to jest kluczowe dla instytucjonalnych teorii sztuki, wskazuje na miejsce, w którym sztuka może zaistnieć jako zdarzenie o charakterze społecznym [Krajewski 1999: 104]. Wprowadzony przez Arthura Danto i stosowany przez Dickiego termin *świat sztuki*, pomimo swojej atrakcyjności, jest mało precyzyjny i dlatego Golka [2005: 271–275] proponuje zastosowanie innej kategorii pojęciowej, czyli *system artystyczny*. System jest całością złożoną ze wzajemnie powiązanych i uporządkowanych elementów. W skład systemu artystycznego wchodzić dwie grupy elementów: instytucje i dzieła (wytwory artystyczne). Problemy z definiowaniem tego, czym jest dzieło sztuki, znane są od dawna, podobnie jak problemy z określeniem tego, czym jest sztuka i co ją charakteryzuje. Prawdopodobnie siła sztuki polega właśnie na niemożności ostatecznego jej zdefiniowania, zatem porzucamy tu wysiłki formułowania lub

przyczynienia jakichkolwiek definicji. Zdaniem Morrisa Weitza, odwołującego się do filozofii Ludwiga Wittgensteina, niemożliwe jest wskazanie cech sztuki dlatego, że artysta może tworzyć obiekty, których charakteru nie da się przewidzieć i które mogą przybierać kształt całkowicie dowolny [za: Lipski 2001: 29]. Niemożność zdefiniowania tego, czym jest dzieło artystyczne, zmusza do przyjęcia założenia, że „wytworem sztuki jest to, co różni ludzie w różnych grupach i kulturach uważają za taki wytwór” [Golka 2007: 272]⁹. Traktując to stwierdzenie jako podstawę do dalszych rozważań, trzeba jednak zapytać, jakie społeczne mechanizmy decydują o tym, co w rezultacie staje się dziełem sztuki. Wyjaśnienia możemy poszukiwać zarówno w koncepcji Dickiego, jak i w teoretycznej propozycji Golki. Według tej ostatniej, artystyczne systemy składają się z czterech zasadniczych układów – podsystemów. Pierwszy to układ tworzenia, wraz ze szkołami artystycznymi, twórcami i grupami twórców, pracownikami, salonami i związkami artystycznymi. W opowieściach niemal każdego z artystów pojawiają się poszczególne elementy tego układu. Można je dodatkowo podzielić na instytucje sformalizowane i niesformalizowane, bo przestrzeń społeczna akademii, pracowni i artystycznego salonu funkcjonuje na różne sposoby, pozostawiając za każdym razem inny margines swobody i zależności. Drugi układ to układ instytucji obiegu, czyli galerii, czasopism artystycznych, wydawnictw, środków masowego przekazu, Internetu, wreszcie urzędów na szczeblu państwowym decydujących o kulturalnej polityce państwa. Dziś możemy mówić również o europejskim szczeblu zarządzania i o polityce kulturalnej UE. Do tego podsystemu Golka zalicza także krytyków, ale pewnie należałoby dodać jeszcze kuratorów wystaw, mających swoje strategie postępowania i stojące za nimi ideologie, zarządców instytucji wystawieniowych, na przykład: dyrektorów galerii, muzeów, kierowników artystycznych festiwali, jurorów konkursów itd. Na obieg sztuki wpływają także kolekcjonerzy i to, co określamy rynkiem sztuki, na którym dzieła stają się obiektem przetargu i wymiany. Z układem obiegu powiązany jest układ obecności, trzeci wskazany podsystem, w którego skład wchodzi muzea, prywatne kolekcje, stałe ekspozycje sztuki. Obecność dzieł artysty w prestiżowych kolekcjach i muzealnych archiwach staje się źródłem prestiżu i satysfakcji, co zostało wyartykułowane w kilku narracjach. Zakupienie prac

⁹ Zapewne ma rację Marek Krajewski [1999], wymieniając wśród błędów popełnianych przez socjologów sztuki niepotrzebne fetyszyzowanie procesu definiowania sztuki. „Błąd ten polega na uznaniu pewnego zespołu właściwości wyrażonych w definicji sztuki za istotę zjawisk artystycznych (właściwości uprzednio wyspecyfikowanych poprzez socjologiczną relatywizację tych zjawisk) oraz traktowania ich jako niezbędnego warunku procesów badawczych” [*ib.*: 101].

artysty przez znaną instytucję to nobilitacja, a symboliczny zysk z takiej transakcji jest często o wiele wyższy od zysku finansowego. Dzięki temu artysta doświadcza instytucjonalnej konsekracji. Nieco inaczej sytuacja wygląda podczas zakupu dzieł przez prywatnych kolekcjonerów, gdzie zysk finansowy zdaje się przewyższać zysk symboliczny, choć i tu nie można mówić jedynie o ekonomicznej satysfakcji. Ostatni, wyróżniony przez Golkę, podsystem to układ instytucji odbioru, składający się z audytoriów, fanklubów, miłośników sztuki, grup towarzyskich i liderów opinii. Autor koncepcji systemów artystycznych zaznacza jednak, że ujęcie to jest przede wszystkim propozycją metodologiczną, nieprzesądzającą o realnym, społecznym funkcjonowaniu sztuki. Systemy artystyczne mają kumulatywny, płynny i zmienny charakter, cechują je napięcia i brak przejrzystości. Ujęcie systemowe nie wyklucza pęknięć, chaosu i wzajemnego niedopasowania elementów [Golka 2005: 275]. Pozwala ono jednak na podjęcie próby opisania przynajmniej fragmentów systemu artystycznego (nie wykluczając przy tym pomocnych koncepcji Dickiego i Bourdieu). Dzięki zebranim opowieściom biograficznym jesteśmy w stanie zrekonstruować niektóre z elementów, składających się na instytucjonalny, zorganizowany system artystyczny. Wymienione przez twórców instytucje reprezentują wszystkie wspomniane powyżej układy. Pojawiają się opowieści dotyczące krytyków, galerii (i innych instytucji wystawienniczych), środowisk artystycznych, systemów artystycznego kształcenia itd. W funkcjonowaniu wielu artystów istotną rolę odgrywają kolekcjonerzy. Sprzedając własne prace, twórca nie tylko uzyskuje środki do życia, ale także otrzymuje sygnał o istniejącym zapotrzebowaniu na jego artystyczne realizacje. Artyści i kolekcjonerzy tworzą zatem układ symbiotyczny. Ci pierwsi potrzebują nabywców swoich prac, ci drudzy chcą nabywać przedmioty, które jak dowodzi Bourdieu, posiadają moc dystynktywną. „Ze wszystkich technik przemiany zmierzających do ukształtowania i do nagromadzania symbolicznego kapitału, zakup dzieł sztuki, będący zobiektywizowanym świadectwem »osobistego smaku«, stanowi technikę, która najlepiej upodabnia się do najbardziej nienagannej i najbardziej niedoścignionej formy akumulacji, to znaczy do *wcielania* znaków dystynktywnych oraz symboli władzy pod postacią »dystynkcji naturalnej«, osobistego »autorytetu« lub »kultury« [Bourdieu 2005: 349]. Nabywanie unikatowych i drogich prac stanowi *szlachetną* i *czystą* formę manifestowania społecznej dystynkcji, jest rodzajem tego, co francuski socjolog określił *czystym wydatkiem*. Co więcej, gotowość do nabywania dzieł sztuki stanowi świadectwo wysokiej kultury nabywcy, którego zamożność jest jedynie materialnym wyrazem duchowego bogactwa. A zatem artyści i ich wytwory są potrzebni ludziom zamożnym także po to, aby mogli oni

gromadzić kapitał symboliczny, stanowiący wyraz ich dystynkcji względem innych, niższych klas społecznych. Twórcy, od których kolekcjonerzy nabywają dzieła, sami bardzo często przynależą do owych niższych lub średnich klas.

Wiele fragmentów swoich narracji artyści poświęcili galeriom i organizowaniu wystaw. Ekspozowanie prac jest kluczowym elementem wchodzenia w świat sztuki na początku kariery oraz późniejszych strategii utrzymywania pozycji. Ale wystawiennictwo poza swym oczywistym znaczeniem społecznym, ma także ogromne znaczenie psychiczne. Prezentacja dzieł często staje się momentem zakończenia artystycznego projektu lub podsumowuje pewien etap twórczej działalności. Stanowi zatem ważne doświadczenie w biografii artysty i wzbudza silne, często ambiwalentne emocje, o czym nie raz wspominali respondenci. Miejsca wystawienia prac cieszą się zróżnicowanym prestiżem, niektóre mogą wpłynąć na karierę artysty, czyniąc jego nazwisko znanym, inne poza osobistą satysfakcją (i to też nie zawsze) nie zmieniają w znaczący sposób społecznej recepcji twórczości artysty. W kilku narracjach artyści deklarowali świadome unikanie galerii polonijnych jako instytucji niepowiązanych z lokalnym, paryskim światem sztuki. Za ważne wystawy uznawano te, które odbyły się z inicjatywy lub z udziałem instytucji francuskich. Także ekspozując w Polsce, artyści emigranci mają do czynienia z różnorodnym poziomem prestiżu instytucji wystawienniczych i działa tu podobna zasada hierarchii. Rytuały pokazywania nowych prac były stałym elementem *audiencki* w pracowniach Picassa. Zostały one opisane przez Brassai'a [2001: 158], wielokrotnego uczestnika takich zdarzeń, znakomitego fotografa i przyjaciela malarza: „akt prezentacji zajmował zawsze ważne miejsce w jego twórczości. Pod spojrzeniem innego człowieka dzieło się odrywa od autora, który uświadamia sobie dopiero, czego pragnął, co zdołał stworzyć. Dzieło poddane tego rodzaju próbie uderzało go czasem tak samo jak widza i słyszałem parę razy, gdy mówił o wystawionym płótnie: *Widzę je po raz pierwszy*”. Wypowiedź Brassai'a można uznać za potwierdzenie tego, że „sztuka jest ze swej istoty społeczna”, a „dzieło sztuki jest (...) ośrodkiem pewnych stosunków społecznych” [Golka 1999: 91–92]. Artefakt musi zatem zostać wprowadzony w obieg społeczny. Zgodnie z koncepcją Dickiego, strukturalny trzon świata artystycznego stanowi układ: artysta – prezydent – odbiorca [Lipski 2001: 36]. Mimo że schemat ten wzbudza sporo wątpliwości, opisane przez Dickiego mechanizmy znajdują swoje odzwierciedlenie w zebranych narracjach. Fundamentalnym mechanizmem, od którego rozpoczyna się społeczne życie dzieła, jest nadanie mu „statusu kandydata do oceny”. Jest to gest wprowadzania do obiegu, nadający artefaktowi status dzieła artystycznego. Decyzje takie podejmują instytucje kwalifikuja-

ce, które dysponują środkami upowszechniania sztuki [ib.: 37–41]. Jednak, co podkreśla Dickie, status ten zazwyczaj nadawany jest przez pojedynczą osobę i zwykle jest nią sam artysta. Jeśli twórca posiada silną pozycję w świecie artystycznym, sam może nadać swoim dziełom status *kandydata do oceny*. W takich przypadkach ujawnia się efekt prestiżu. Jego działanie polega na tym, że artysta o wysokiej renomie, dzięki swej pozycji społecznej, implikuje wysoką ocenę swoich dokonań, bez względu na ich faktyczną wartość [ib.: 238]. Prace takiego artysty eksponowane są przez wpływowe instytucje i tym samym efekt prestiżu zostaje wzmocniony. Jest to przy tym wzmocnienie obustronne, korzystne zarówno dla twórcy, jak i dla instytucji. Picasso świetnie rozumiał zasady działania świata sztuki, w tym oczywiście efekt prestiżu. W jednej z rozmów z Brassai'em [2001: 167] artysta powiedział: „To sukces z okresu młodości był potem moim murem obronnym (...). Epoka błękitna, epoka różowa – to były parawany, które mnie osłaniały. (...) Właśnie pod osłoną wczesnego powodzenia mogłem robić to, co chciałem, wszystko co chciałem”. Wysoka pozycja artystyczna, zdobyta w młodości, daje artyście wolność w dalszych twórczych przedsięwzięciach i poszukiwaniach. Jednak na etapie wchodzenia w społeczny system sztuki musi zyskać on wsparcie instytucji, autorytetu, eksperta świata artystycznego. Eksperci reprezentują rozmaite profesje i dysponują rozmaitym zakresem władzy w polu artystycznej produkcji (stopień władzy jest ściśle zhierarchizowany, uzależniony od wielu czynników i podlegający negocjacjom). Golka wśród ekspertów świata artystycznego sytuuje: krytyków – komentatorów, przedstawicieli muzeów, galerii, badaczy sztuki, artystów, ale dodać trzeba jeszcze kuratorów, organizatorów okolicznościowych wystaw, festiwali, przeglądów itp. „Funkcjonowanie sztuki uzależnione jest bardzo od krytyki i jej gmachów interpretacyjnych, od tego zależą społeczne losy dzieł, notowanie, miejsca w muzeach itd.” [Czerwiński 1978: 141]. Ekspert posiada moc ustalania hierarchii ważności dzieła, komentowania wydarzeń artystycznych, wyjaśniania sensu dzieł sztuki. Postać taka pojawiała się w narracjach wielokrotnie, najpełniej jednak skomplikowaną relację artysta – prezenter (w tym przypadku francuski krytyk) ukazano w pierwszym wywiadzie. Prace artysty fotografa, zauważone przez fachowca, zostały zakupione przez znane muzea, pojawiały się publikacje w prasie, a kariera narratora zaczęła przyśpieszać. Jednak do momentu, w którym krytyk nie postanowił zmienić swojej profesji. W tym momencie pojawił się problem polegający na tym, że porzuconym twórcą nie bardzo chciał się zainteresować kolejny fachowiec. Jest to klasyczny przykład działania dynamiki artystycznego pola, opisanego przez Bourdieu. Francuski socjolog podkreślał, że: „artysta tworzący dzieło sam jest tworzony, w obrębie pola produkcji, przez tych wszystkich,

którzy przyczyniają się do jego *odkrycia* oraz konsekrowania jako artysty *znanego* i *uznanego* – krytyków, autorów przedmów, marszandów etc.” [Bourdieu 2001: 261]. Takie podejście wynika z koncepcji sztuki, kładącej nacisk na badanie procesów społecznego ustanawiania tego, czym jest dzieło i kim jest artysta. „Tym, kto tworzy wartość *dzieła sztuki*, jest nie artysta, lecz pole produkcji jako uniwersum wiary, które tworzy wartość dzieła sztuki jak *fetyszu*, rodząc wiarę w moc twórczą artysty” [ib.: 349]. Bourdieu, pisząc o nauce o przedmiotach kulturowych, podkreśla, że obok samego procesu materialnego wytwarzania, równie istotny jest proces wytwarzania wartości dzieła, czyli to, co francuski socjolog nazywa produkcją wiary w wartość dzieła. Wartość taka musi zostać społecznie wytworzona w polu, którego twórca jest tylko jednym z elementów. Dlatego zgodnie z koncepcją Bourdieu, obok samych artystów należy badać także te instytucje, które biorą udział we współtworzeniu dzieła, czyli krytyków, historyków sztuki, mecenasów, kierowników galerii, muzealnych konserwatorów, jurorów itd.

Dla tożsamości emigranta istotnym czynnikiem konstytutywnym staje się poczucie obcości. Tożsamość zostanie zdefiniowana za Zbigniewem Bokszańskim, a odczuwanie obcości za Zygmuntem Baumanem. „Tożsamość aktora społecznego pojmować można (...), jako zbiór wyobrażeń, sądów i przekonań, które konstruuje on wobec samego siebie, a ujmując jeszcze lapidarniej: jako układ autodefinicji aktora społecznego” [Bokszański 1989: 12]. Przyjmując tę definicję, należy pamiętać, co Bokszański podkreśla za Strausem, o polifoniczności postrzegania siebie. Tożsamość przejawia się na wiele różnych sposobów. Jej ostateczne zdefiniowanie wydaje się niemożliwe, gdyż ma ona procesualny, wielopostaciowy charakter. „Tożsamość jednostkowa staje się zatem czymś, co trzeba dopiero osiągnąć (ściślej mówiąc: stworzyć), i czymś, czego się nigdy nie posiada na zawsze, w sposób definitywny; nigdy tożsamość nie będzie uwolniona od wystawienia na ataki, trzeba ją będzie bez ustanku negocjować na nowo i jej doglądać” [Bauman 1995: 220]. Z racji swoich doświadczeń biograficznych Bauman jest ekspertem od *obcości*, która w jego rozważaniach o tożsamości zajmuje istotną pozycję. Z doświadczeniem obcości łączy się odczuwanie czegoś deprymującego i dokuczliwego. „Trzeba się tłumaczyć, usprawiedliwiać, ukrywać coś lub przeciwnie – bezczelnie coś pokazywać, zebrnąć i zabiegać; to oczywiście zupełnie co innego – wtapiać się zręcznie w tło czy na odwrót, rzucać się w oczy i być do wzięcia” [Bauman 2007: 16]. W czasach tak zwanej *płynnej nowoczesności* wysiłek i konieczność skonstruowania tożsamości spada całkowicie na jednostkę, stając się zadaniem i celem życia. Obok tego pojawia się także poczucie obcości stanowiące istotny element egzystencji mi-

granta. Pełna asymilacja pierwszego pokolenia migrantów jest praktycznie nierealna, tym bardziej gdy dotyczy osiedlających się dorosłych. Osoby takie zawsze pozostaną tożsamościowo obce. Kim zatem jest obcy? W swojej klasycznej już odpowiedzi Georg Simmel [2006: 228] pisze: „obcy, to osoba, która dziś przychodzi, jutro zaś zostaje”. Obcego, poprzez brak silnego powiązania z grupą, cechuje obiektywna postawa będąca połączeniem bliskości i dystansu oraz obojętności i zaangażowania. Owa obiektywność oznacza wolność wynikającą z nieskrępowania zobowiązaniami z jednej strony, z drugiej zaś łączy się z różnymi niebezpieczeństwami. Obcy zawsze może zostać uznany za burzyciela porządku. Cudzoziemiec, stanowiąc organiczną część grupy, nie przestaje być ciałem obcym. Píše o tym Bauman [1995]. „Raz obcy – zawsze obcy; obcym nie można *przestać być*. (...) W najlepszym wypadku można stać się *byłym obcym*, przestępcom ułaskawionym, ale nigdy do końca nie zrehabilitowanym, osobą żyjącą pod nieustannym naciskiem, aby być kimś innym, niż jest, i która musi wstydzić się tego, kim jest, bowiem ponosi winę za to, że nie jest, kim być powinna” [ib.: 105]. Obcość nie zostanie nigdy zapomniana ani do końca wybaczona, jest stygmatem, który można ukryć, ale nie można się go pozbyć:

Tutaj ktoś, kto ma jakąś narodowość, to Francuzi nigdy tego nie zapomną. Za każdym razem będą ci przypominać *Polonaise!* [wywiad 3. Performer].

Oczywiście, że nie jestem Francuzem jak ci, którzy tu żyją, nie znam tych kodów, a nawet jeśli znam, to nie muszę ich stosować. Jestem trochę poza [wywiad 8. Fotograf].

A tutaj nie jesteśmy ich. Jesteśmy takimi ludźmi spomiędzy [wywiad 14. Rzeźbiarka].

Podstawowym doświadczeniem obcego, co podkreśla Bauman, jest to, że nie otrzymuje on nic za darmo, nic mu się nie należy i nic nie jest zagwarantowane. Jego status jest płynny, jednego dnia może być akceptowany, drugiego zmuszony do opuszczenia kraju, w którym się znajduje. Nie może zatem pozwolić sobie na luksus beztroski, musi utrzymywać swoją psychikę w stanie nieustannej czujności. Ostatni z przytoczonych fragmentów jest zadziwiająco spójny z tym, co pisze Bauman [1995]. „Wbrew pozorom, to nie brak wiedzy tubylczej czyni przybysza obcym; to raczej *niespójna modalność egzystencjalna* obcego, fakt, że nie jest on ani »w środku« ani całkowicie »na zewnątrz« grupy, ani »przyjacielem« ani zdecydowanie »wrogiem«, ani przyjętym ani bez reszty odrzuconym, definiuje wiedzę tubylczą jako z zasady dlań nieprzystawalną” [ib.: 110]. Obcy na zawsze pozostaje *pomiędzy*. Także dlatego, że nie jest w stanie całkowicie i bez zastrzeżeń przyjąć kultury gospodarzy. Ta niemożność doprowadza do negowania pojęć nieraz fundamentalnych dla tubylców. Staje się przez to obcy zagrożeniem, kimś kto pragnie się włączyć do nowej kultury, a jednocześnie nie może nigdy zrobić tego do końca.

Formułuje zatem sądy i opinie, krytycznie przygląda się swoim nowym gospodarzom. Im bardziej czuje się obco, tym bardziej wyostreza swoje spojrzenie. Z tego powodu rozdział ten chciałbym zakończyć przeglądem opinii dotyczących Francji. Wypowiedzi te zbierałem często po fazie narracyjnej wywiadu, dopytując o to, jak respondenci postrzegają kraj swojego osiedlenia. Imigrant doświadcza w swojej biografii kontaktu z instytucjami, z którymi zazwyczaj nie spotyka się rdzenny obywatel danego kraju. Gra, którą toczą migranci, jest grą o bardzo wysoką stawkę. Legalizując swój pobyt, poszukując pracy czy walcząc o wizę, muszą dysponować odpowiednią ilością determinacji i samozaparcia. Ich krytycyzm uzasadnia zdobyte doświadczenie. *Obcość* stwarza dystans, powoduje dostrzeganie problemów, nie zawsze oczywistych dla rdzennych mieszkańców. Zagadnienie to pojawiało się w narracjach artystów żyjących w różnych państwach. W kontekście rozważań o byciu obcym w Paryżu interesująca jest wypowiedź twórcy mieszkającego w Nowym Jorku, znajdującego przy tym paryskie realia:

Paryż też jest miastem międzynarodowym, ale jest częścią francuskiej kultury, nacjonalistycznej czy dominującej kultury, w ogóle tam jest dominująca kultura. Bardzo ostra, chyba jeszcze bardziej niż w Polsce. Świadomość, co to znaczy francuskie, jest bardzo silna. I bardzo trudno Polakom, ludziom z innych krajów, może z wyłączeniem bardziej frankofońskich krajów, takich jak Bułgaria czy Rumunia. Im jest łatwiej trochę, może mają silniejsze środowiska swoje niż Polacy, dłużej tam siedzą. Ale jest trudno, trudno zostać Francuzem, będąc Polakiem. Zostanie Amerykaninem, w NY to jest sprawa chwili, przynajmniej nowojorczykiem nie jest trudne [wywiad 20. Artysta multimedialny, Nowy Jork].

Perspektywa *outsidera*, kulturowa odmienność i biograficzne doświadczenia emigracyjne wpływają na formułowanie często ostrych osądów. Oto trzy fragmenty wywiadu, w którym najdosadniej zamanifestowano krytyczne spojrzenie obcego:

Francja jest w gruncie rzeczy krajem takiego aksamitnego sowietyzmu, to znaczy ideał socjalizmu realnego zrealizowany w wersji aksamitnej, przede wszystkim jeśli chodzi o stosunek do pracy i do państwa. Ideałem większości Francuzów jest, by jak najmniej pracować i żeby państwo opiekowało się wszystkim. By zapewniało dochody, wygody socjalne na najrozmaitsze sposoby. Jedyny kraj w Europie, który wpadł na pomysł 35-godzinnego tygodnia pracy. To obowiązuje w zakładach państwowych. Jest to ideał komunizmu w aksamitnej postaci i to zostało zrealizowane. Nie bez powodu jeszcze kilkadziesiąt lat temu co czwarty Francuz głosował na partię komunistyczną [wywiad 2. Pisarz].

Ten kraj jest potwornie obłudny i zakłamany. Jak słyszę o wielowiekowej przyjaźni polsko-francuskiej, to mnie rozsadza ze śmiechu, zawracanie głowy. Poza tym, jeśli chodzi o samodzielny sposób myślenia, to francuskich intelektualistów na palcach jednej ręki można policzyć, tych, którzy myślą samodzielnie. Po zamachach z 11 września 2001 roku, kilka tygodni później ukazał się artykuł Baudrillarda o tym, że dobrze się stało, że nareszcie stało się, co się miało stać [wywiad 2. Pisarz].

Oczywiście, biurokracja jest napoleońska. Rozdmuchana do niebywałych rozmiarów. Ja osobiście, poza czekaniem w kolejkach, wypełnianiem papierków, nigdy nie miałem złych stosunków z administracją, ale dlatego, że jestem biały. I mówię po francusku. Więc to od razu jest duży plus. Wiele razy przedłużałem kartę pobytu jako cudzoziemiec; oczywiście, że trzeba było wszystko zgromadzić, długie kolejki, ale nigdy wobec mnie nie zachowywano się nie *fair*. Widziałem ten błysk w oku: *aha, w porządku, nie jesteś Arabem, nie jesteś Murzynem, papiery masz w porządku, nie szukujesz*. Ale z drugiej strony nikt nie pokazał mi wprost tego, że jestem lepszy. Wszyscy są równi – przecież jest *Egalité et Fraternité*. Więc ja się z tym nie zetknąłem, ale widziałem. Administracja francuska jest okropna, ale jest też sprawiedliwa [wywiad 2. Pisarz].

W przytoczonym fragmencie otrzymujemy ciekawe i dobitnie sformułowane spostrzeżenie. Oto przynależność rasowa staje się w cytowanej opowieści, opisanym przez Goffmana, widocznym stygmatem, którego narrator unika z racji swojej *europiejskości* i znajomości języka. Mówiąc jeszcze dobitniej, narrator obserwuje, to co Krystyna Romaniszyn [2002] nazywa *kulturowym rasizmem*. Jest to współczesna forma odradzającego się rasizmu, który uznaje obcych za niezbywalnie kulturowo różnych, odmiennych etnicznie i kulturowo, a w związku z tym wykluczanych i dyskryminowanych w sferze społecznej, politycznej i gospodarczej [*ib.*: 20]. Skala migracji i jej konsekwencje mogą zatem, zdaniem autorki, stać się czynnikiem odblokowującym ideologie rasistowskie. Należy jednak pamiętać, że w wielu krajach (między innymi we Francji) w znacznym stopniu są to konsekwencje polityki kolonialnej oraz gospodarczego boomu, kiedy to poszukiwano taniej siły roboczej, między innymi w krajach Maghrebu. Wyostrzone spojrzenie obcego może stać się narzędziem krytyki, nie przytłumi go kulturowy trening, dzięki któremu traktujemy rzeczy jako normalne i naturalne. Siła tego spojrzenia może obrócić się przeciw migrantowi, ponieważ zgodnie z własnym interesem nie powinien on drażnić swoich nowych gospodarzy. Każdy imigrant doświadcza obcości na wiele sposobów i w różnych wymiarach swojej egzystencji: społecznej, językowej, instytucjonalnej, psychologicznej, artystycznej itd. Jest ona stałym elementem biografii migranta, jego stygmatą, która może w pewnych okolicznościach stać się atutem, siłą i źródłem inspiracji. Jak pisze Bernhard Waldenfels [2002: 161], obcość nie jest jednoznaczna i wiąże się z nią pewna ambiwalencja, polegająca na tym, że obce zarówno przyciąga, jak i odpycha, fascynuje i przeraża. Można zatem mówić o różnych stopniach obcości i o różnych jej formach. Artyści, doświadczając obcości, tak jak wszyscy migranci, potrafią uczynić z niej rodzaj twórczej życiowo-artystycznej strategii.

PARK

A2214
HILL
RD.

Avery Hill
Hostel

Sports Grounds

HAILEY
RD.

OVERMEAD

Sports
Grd.

2

Sports
Ground

CASTLEFORD
GR.

BLANMERLE

NEW ELTHAM
Sports Grd.

PARKVIEW
RD.

SOUTHWOOD

LARCHWOOD
RD.

GERDA
RD.

CADWALLON
RD.

THAXTED
RD.

CEDRIC
RD.

MERVYN
RD.

COUNTY
RD.

GATER
RD.

ROAD

A20

LONGLANDS

SIDCO

Kernal
Manor

SLADES
RD.

SLADES
RD.

SLADES
RD.

SLADES
RD.

Rozdział IV

Trzy pokolenia polskich artystów w Londynie

Zastanawiam się nad tą Warszawą, ale żona wspomniała o Londynie. A jeśli się zaczyna od zera, to czy jest to Warszawa czy Londyn, to jest to samo. Więc podjęliśmy decyzję: spróbujemy ten Londyn [wywiad 5. Malarz].

Polityczne znaczenie stolicy Wielkiej Brytanii w historii Polski wydaje się na tyle doniosłe, że często przesłania ono kulturowe i społeczne wymiary oddziaływania tej metropolii. Trudno wyobrazić sobie najnowszą historię naszego kraju bez rządu na uchodźstwie, tworzenia polskich sił zbrojnych, bitwy o Anglię, politycznej walki o przyszłość kraju, tragicznej historii generała Sikorskiego, brawurowych wypraw do Londynu kurierów przemierzających okupowaną Europę i wiele innych zdarzeń. Jednak Londyn to także miejsce, w którym powstała potężna polska diaspora. Wreszcie to wiodący kierunek dzisiejszej polskiej emigracji, także dla licznej grupy artystów. Przy nieco bliższym spojrzeniu okazuje się, że w biografiach wielu wybitnych polskich twórców pojawił się krócej lub dłużej trwający londyński epizod. I chociaż Londyn nie był tak popularny jak Paryż wśród polskiej XIX-wiecznej emigracji, to koncertowali tam między innymi Fryderyk Chopin oraz skrzypek Henryk Wieniawski. Nad Tamizą dwukrotnie pojawił się Cyprian Kamil Norwid. W rezultacie londyńskich doświadczeń tegoż powstał wiersz pod tytułem *Larwa*, ukazujący drapieżny świat, którym rządzi pieniądź. W Londynie występowała, odnosząc ogromne sukcesy, Helena Modrzejewska, pierwsza polska aktorka grająca Szekspira po angielsku [Kaplan 2006: 81]. Dla królowej Wiktorii koncertował Ignacy Paderewski przebywający w Wielkiej Brytanii przed wyjazdem na *tournee* do Stanów Zjednoczonych. W mieście tym przez pewien czas, po zakończeniu długoletniej służby w brytyjskiej marynarce handlowej, mieszkał Józef Teodor Konrad Korzeniowski (Joseph Conrad). W czasie II wojny światowej i po jej zakończeniu do roku 1951 w Londynie aktywną działalność kulturalną prowadził Antoni Słonimski. W tym

samym okresie, wraz ze swoim mężem – oficerem lotnictwa, do stolicy Wielkiej Brytanii dotarły Maria Pawlikowska-Jasnorzewska oraz Maria Kuncewiczowa. Specyfika polskiego środowiska artystycznego w Wielkiej Brytanii nie jest prosta do uchwycenia. Adam Supruniuk [2006] podkreśla, że między końcem XIX wieku a rokiem 2000 na Wyspach Brytyjskich można wskazać ośmiuset czynnych artystów polskich lub posiadających polskie pochodzenie. Autor ten stawia tezę, że „pod względem liczebności i trwałości, polskie środowisko artystyczne w Wielkiej Brytanii w XX wieku było największe poza Polską i najbardziej różnorodne” [ib.: 5]. W tomie poświęconym sztuce polskiej na Wyspach Brytyjskich (zredagowanym przez wspomnianego autora), znajduje się kilkadziesiąt tekstów napisanych przez krytyków i artystów emigracyjnych poczynawszy od lat 40. do końca lat 90. XX wieku. Jest to doskonały przyczynek do studiowania powojennej historii sztuki polskiej. Wśród zebranych materiałów są, między innymi, artykuły osób, których nazwiska pojawiały się w zebranych narracjach lub zostały napisane przez samych narratorów. Warto przytoczyć fragment tekstu z 1974 roku autorstwa Mariana Szyszki-Bohusza [2006a] odnoszący się do dorobku i organizacji polskiej emigracji artystycznej: „Nie mamy Mickiewiczów, Słowackich, Krasińskich, Norwidów, ale górujemy nad »wielką emigracją« ilością i różnorodnością osiągnięć na wielu planach twórczych. Górujemy też bezsprzecznie nad obcymi środowiskami emigracyjnymi” [ib.: 33]. Jednocześnie autor podkreśla polityczny charakter uchodźstwa polskiego, dla którego swoistym centrum życia intelektualnego jest Instytut Polski oraz Muzeum im. gen. Sikorskiego. Za ważną inicjatywę uznaje powstanie stałej kolekcji dzieł polskich plastyków w Polskim Ośrodku Społeczno-Kulturalnym w Londynie (dalej POSK). Polscy malarze, zdaniem Szyszki-Bohusza, wyczuwając aktualny puls sztuki (tekst z roku 1968), nie ulegają „pseudoawangardowym sztuczkom”, co więcej, odróżniają się od autochtonów, doceniając rolę i nadrzędność koloru, „czego nie widać na ogół u Anglików” [ib.: 37]. Jako najważniejszych, sobie współczesnych, przedstawicieli sztuk plastycznych w Anglii, Szyszko-Bohusz wymienił takich artystów, jak: Józef Czapski, Marian Krotuchwil, Adam Kosowski, Tadeusz Orłowicz, Zdzisław Ruszkowski, Tadeusz Terlecki, Feliks Topolski, Marek Żuławski [ib.: 35]. Ale w kolejnych tekstach zamieszczonych w antologii pojawia się znacznie więcej nazwisk artystów o istotnych dokonaniach, między innymi: Henryk Gotlib, Stanisław Fankiel, Stefan Felszyński, Jankiel Adler, Józef Herman, Tadeusz Koper, Zygmunt Kowalewski, Tadeusz Orłowicz, Piotr Potworowski. Ważnymi przedstawicielami polskiej migracji artystycznej było także małżeństwo Stefana i Franciszki Themersonów. Ich niesłychana kreatywność przejawiała się w malarstwie, twórczości

literackiej, filmach i fotografiach eksperymentalnych. W Londynie prowadzili aktywną działalność wydawniczą. „W ciągu 31 lat opublikowali ponad 60 książek”, w tym *Alfabet dobrego obywatela* Bertranda Russella, z którym się przyjaźnili [Kaplan 2006: 300]. W Londynie mieszkał Roman Polański, a na jego zaproszenie wielokrotnie przyjeżdżał tam Krzysztof Komeda-Trzciński, komponujący muzykę do filmów słynnego reżysera. Innym znanym polskim twórcą filmów, związanym przez pewien czas z Londynem, jest Jerzy Skolimowski. Już ten krótki przegląd dowodzi, że nie może Londynu zabraknąć na mapie polskiego świata kultury i sztuki. Biorąc pod uwagę aktualne tendencje migracyjne, można przypuszczać, że znaczenie tego miasta będzie jeszcze przez długi czas wzrastać. Pisząc o trzech pokoleniach polskich artystów, którzy związali swoje losy z Londynem, myślę o emigracji wojennej i powojennej, czyli o tych, którzy pozostali w Anglii po zakończeniu wojny lub dotarli tam w latach 40. i na początku lat 50. Do drugiej grupy zaliczam osoby, które osiedliły się w stolicy Wielkiej Brytanii w latach 70. i 80. Trzecia kohorta składa się z najmłodszej polskiej migracji, opuszczającej kraj po roku 1989. W ostatnim przypadku istotne jest rozróżnienie na osoby wyjeżdżające z kraju przed i po akcesie Polski do struktur unijnych. W czasie prowadzenia badań w Londynie udało mi się dotrzeć do przedstawicieli wszystkich trzech migracyjnych grup. Nie są one jednak reprezentowane w równym stopniu. Najtrudniej dostępna okazała się grupa najstarszych migrantów i pomimo moich usilnych starań zdołałem dotrzeć tylko do jednej takiej osoby. Wywiady zebrane w Londynie najlepiej ze wszystkich oddają wielopokoleniowość i diasporyczność polskiej emigracji. Ukazują one transformację od tradycyjnie rozumianej diaspory, która cechowała się, między innymi, wspólną pamięcią ojczyzny, solidarnością wewnątrzgrupową, ale i napięciami w relacjach ze społeczeństwem gospodarzy, do współczesnych diaspor doby globalizacji. Robin Cohen [1997: 165–176], podkreślając, że chociaż diaspryzacja i globalizacja są zjawiskami odmiennymi, to jednak wzmacniają się one wzajemnie, co szczególnie ujawnia się w przestrzeni globalnych, kosmopolitycznych metropolii, które stały się terenem prowadzonych badań.

1. Pierwsza fala emigracji/formowanie się polskiej diaspory

Londyn po II wojnie światowej stał się miejscem lokalizacji jednej z najliczniejszych polskich diaspor. Przed rozpoczęciem analizy wywiadów konieczne zatem staje się przybliżenie pojęcia diaspory, związanych z nią teorii

i typologii¹. Pojęcie to współcześnie używane jest nie tylko w odniesieniu do zjawiska rozproszenia grup etnicznych, religijnych czy też narodowych, będącego wynikiem przymusu (diaspora interpretowana jako dramat wygnania). Określa się nim także wszelkie rozproszenia wynikające z dobrowolnego opuszczenia miejsca pochodzenia w celu poszukiwania pracy, lepszych warunków życia, ale także rozproszenia będącego rezultatem działalności handlowej, imperialnej, politycznej czy kulturowej. Tak rozumiana diaspora może stać się nową ramą interpretacyjną dla zjawisk migracji w dobie globalizacji [Walaszek 1999: 47; 2001: 11]. Polska diaspora, stosując typologię Robina Cohena, jest przede wszystkim *diasporą ofiar*. Jednak, aby uzyskać w miarę pełny obraz, należy jeszcze uwzględnić *diasporę pracy* oraz *diasporę wojowników*. Czym charakteryzują się trzy wymienione diaspory? Pierwsza z nich – *diaspora ofiar* – oznacza skupiska ludzi zmuszonych do wyjazdu i pozbawionych prawa powrotu do ojczyzny. Stosując tę kategorię, można opisywać kolektywne losy znacznej części powojennej migracji polskiej w Wielkiej Brytanii. Powody wyjazdów w takich przypadkach sytuują się poza kontrolą jednostki i mogą to być: „panika i lęk przed nadchodzącym nieznanym, przed represjami, przemocą, terrorem, nienawiścią, nadzieja na uratowanie życia, godności, istotnych wartości” [Walaszek 2001: 15]. Ten rodzaj emigracji często przybiera formę ucieczki lub wygnania i ma wyraźnie trajektoryjny charakter. Specyficznym wariantem tej sytuacji jest wyrażanie przez władze zgody na wyjazd pewnych osób oraz całych grup społecznych lub etnicznych. Tak stało się w roku 1968 z polskimi obywatelami pochodzenia żydowskiego czy po roku 1981, kiedy do wyjazdu skłoniono wielu działaczy opozycyjnego podziemia². W czasach PRL była to często stosowa-

¹ Istnieje wiele sposobów rozumienia, definiowania i typologizowania diaspor. Alain Medam [1993] zaproponował typologię uzależnioną od stopnia spójności i dynamizmu kulturowej organizacji. W tej perspektywie odróżnia on *wykrystalizowane diaspory* i *płynne diaspory*. Te pierwsze odznaczają się efektywnością, sprawną organizacją i powiązaniem w systemie międzynarodowych sieci (diaspory chińskie) [*ib.*: 59–66]. Dla innego specjalisty w tej dziedzinie, Michela Bruneau [1995], typologia musi opierać się na głównej zasadzie organizującej diasporę. Wyróżnił on zatem diasporę przedsiębiorców (np. chińska), diasporę religijną (np. żydowska) oraz diasporę polityczną (np. tybetańska). Robin Cohen [1997: 178] proponuje pięcioelementową typologię diaspor: (1) ofiar (np.: Żydzi, Afrykanie, Ormianie, Irlandczycy, Palestyńczycy); (2) imperialne (np.: starożytni Grecy, Brytyjczycy, Rosjanie, Hiszpanie); (3) pracy (np.: Chińczycy, Turcy, Włosi); (4) handlowe (np.: Chińczycy, Japończycy); (5) kulturowe (np. mieszkańcy Karaibów).

² Henryk Grynberg [2004] pisze na ten temat w książce *Uchodźcy*. W okresie represyjnej polityki rządów Gomułki wyjazd pewnych osób były władzy na rękę. „(...) kto mógł, wymykał się za granicę. Nowa klika się tym nie przejmowała: mądrała z wozu, władzy lżej. Hłasce wręcz uniemożliwili powrót” [*ib.*: 8].

na strategia pozbywania się ludzi niewygodnych dla komunistycznej władzy, którą wspominano już opisując doświadczenia artystów paryskich. Znaczna część polskiego uchodźstwa stała się zatem diasporą ofiar. Metamorfozie, jakiej może ulec ten typ diaspory, jest przekształcenie, przynajmniej części migrantów, w *diasporę wojowników*. W polskiej historii wychodźstwo bojowników, żołnierzy, powstańców ma długą tradycję. Za jej początek można przyjąć klęskę powstania kościuszkowskiego, która wywołała pierwszą falę migracji. Kolejne takie fale miały miejsce po ostatecznej przegranej Napoleona, po powstaniach listopadowym i styczniowym. Potężną *diasporę wojowników* stworzyli Polacy, którzy pozostali poza krajem po zakończeniu II wojny światowej, a jej główną lokalizacją stał się właśnie Londyn. *Diasporę wojowników* tworzyli zatem wszyscy ci, którzy znajdując się na emigracji, czynnie walczyli o zmiany w Polsce, wspierali działalność opozycji, lobbowali na rzecz Polski, wspierali rodaków w kraju. Oni też „pozostając na obczyźnie, wybierali walkę” [Walaszek 2001: 18]. Zasadniczym celem tej walki było piętnowanie skrajnie niedemokratycznej polityki powojennych komunistycznych władz Polski oraz procesu postępującej sowietyzacji. „Emigracja polska w Wielkiej Brytanii permanentnie i z wielką uwagą śledziła wydarzenia oraz wszelkie procesy zachodzące w powojennej Polsce. Wynikało to nie tylko z jej politycznej roli, ale i z obowiązku, jaki sobie przyjęła w 1945 r. Miała być bowiem głosem wolnej Polski na Zachodzie” [Zaściński 2007: 391]. Doskonałą wykładnię tego, czym jest *diaspora wojowników*, znajdujemy w zbiorze tekstów Tymona Terleckiego [2003]. Pisząc w 1946 roku o polskiej emigracji, formułował on program jej celów i zadań: „utrzymywać i utrzymać sprawę polską na powierzchni, na porządku dziennym – to pierwszy i ostatni, zamykający wszystko, obowiązek emigracji walki” [*ib.*: 42]. Terlecki traktuje przebywanie na emigracji jako walkę i próbę charakterów. Zadaniem emigranta jest budowanie i wspieranie wspólnoty na obczyźnie, interesowanie się losami swojego kraju, propagowanie wiedzy o Polsce i jej sytuacji wśród, jak pisze autor, obcych. Emigrant musi się także doskonalić zawodowo, moralnie i kulturowo, aby po powrocie do ojczyzny wzbogacić ją i lepiej jej służyć. Ten patriotyczny program Terlecki formułował w roku 1947, wierząc jeszcze, że emigracja ma jedynie czasowy charakter. Sytuację Polski postrzegał on jednoznacznie jako stan okupacji, czemu dał wyraz w przemówieniu z 1952 roku, będącym reakcją na zbliżające się w Polsce wybory do Sejmu: „Wiem, że życie pod okupacją, że rządzą wami agenci okupanta, że na czele armii polskiej stoi marszałek sowiecki, że wszystkie żywotne sprawy Polski są rozstrzygane nie w Warszawie, ale w Moskwie” [*ib.*: 269]. Kończąc swoje przemówienie, Terlecki wyraża wiarę w to, że

nastanie niepodległa, demokratyczna Polska, ponownie z Lwowem i Wilnem w obrębie swoich granic. We wszystkich swoich pismach dotyczących sprawy polskiej Terlecki podkreślał rolę emigracji walczącej, niepodległościowej, aktywnej politycznie. Była to jasno sprecyzowana wizja diaspory wojowników³. Trzecim typem diaspory, który analizuje Walaszek w kontekście polskiego wychodźstwa, jest *diaspora pracy*. Jej początki sięgają drugiej połowy XIX wieku, kiedy to coraz intensywniej zaznacza się gospodarcze zacofanie Europy środkowo-wschodniej, południowej i północnej względem dynamicznie rozwijającego się systemu ekonomicznego europejskich państw zachodnich oraz Ameryki Północnej. W tym okresie migracje regionalne zastąpione zostały migracjami międzypaństwowymi i międzykontynentalnymi. Także żyjący pod zaborami Polacy znaleźli się w tym potężnym emigracyjnym strumieniu. Proces ten od dawna dotyczył już mieszkańców wsi polskiej. „W ostatnich dekadach XIX wieku około dwóch trzecich ludności wiejskiej zaboru austriackiego i pruskiego oraz jedna trzecia zaboru rosyjskiego zmuszone były poszukiwać zajęcia poza własną wsią” [Walaszek 2001: 19]. Gospodarki państw zachodnich potrzebowały siły roboczej, a nowo powstające państwa poszukiwały osadników. Wszystko to sprzyjało masowym ruchom migracyjnym. Była to zatem emigracja głównie z przyczyn ekonomicznych, ucieczka przed biedą i brakiem perspektyw, poszukiwanie lepszego życia, ale i bunt przeciw rodzinnym konwencjom, tradycyjnym wzorom życia, chęć zmiany. Wyjazdom tym nie zawsze towarzyszył plan osiedlenia się na stałe, a wiele migracji miało charakter okresowy związany z pracą w rolnictwie. Kiedy natomiast przybierały one trwałą formę, często zyskiwały charakter łańcuchowy. Pierwsi migranci ściągali rodziny i znajomych, pomagając im organizować wyjazdy i adaptować się w nowych warunkach. Nieco inne mechanizmy migracyjne dotyczyły inteligencji, profesjonalistów poszukujących najlepszych dróg dla rozwoju kariery, które niejednokrotnie prowadziły ich do Cesarstwa Rosyjskiego. Jeszcze innym zjawiskiem, charakterystycznym dla polskiej diaspory, były tak zwane *kolonie polskie* [ib.: 23]. Miejsca takie istniały w Paryżu, Petersburgu, Rzymie, Dreźnie, a po II woj-

³ O ile Terlecki był teoretykiem i ideologiem polskiej diaspory niepodległościowej, o tyle Wańkowicz krytycznie się jej przyglądał i „odbrzązawał” emigracyjne mity i etosy. W jego zapisach z okresu pobytu w powojennym Londynie można znaleźć wiele ostro sformułowanych negatywnych opinii. Oto przykład: „Stawkę, której należałoby wymagać od emigranta politycznego obniżono do możliwości tłumy, który nie może wracać i szuka azylu, któremu się, po prostu, nie chce wracać i szuka wsparcia, a któremu się schlebia, że spełnia posłannictwo. Od tłumy tego w zamian za podporządkowanie niczego się nie wymaga. Zakłamanego stosunku liderów i masy nie może łączyć rzetelna wartość – opinia. Dlatego opinię zastąpiła jej namiastka – ostracyzm” [Wańkowicz 1991: 73].

nie światowej także w Londynie. Były to skupiska inteligencji, arystokracji i artystów, przybierające czasem formę salonów, w których kontaktowali się ze sobą Polacy z wyższych sfer, dla których istotne były problemy związane z kulturą polską. Ważnym elementem życia diaspory są także powroty, czyli reemigracje. Według Walaszka, 30 procent tych, którzy wyjechali do USA przed I wojną światową, powróciło do Polski. Przyczyny tych powrotów często wynikały ze zrealizowania planu zgromadzenia odpowiedniej sumy pieniędzy do rozpoczęcia życia w kraju rodzinnym. Nie zmienia to jednak faktu, że znakomita większość członków diaspory nigdy nie wróciła do Polski [ib.: 37].

Warto na chwilę zatrzymać się jeszcze nad jedną z definicyjnych cech określających diasporę, czyli nad mitem powrotu. Jak pisze Jan E. Zamojski [2001], możemy dziś zaobserwować zjawisko odrzucania opcji powrotu, która często utożsamiana jest z porażką, klęską, dramatem. Mitem zanika współcześnie z wielu powodów. Pierwszym z nich jest rozwój środków komunikacyjnych między krajem pochodzenia a diasporą. Telekomunikacja i relatywnie tanie podróże zmniejszyły poczucie całkowitego, nieodwracalnego rozstania się z ojczyzną i pozostającymi w niej bliskimi. Satelitar-na telewizja umożliwia *wgląd* w polskie realia, kulturę, politykę, rozrywkę. Rozwój Internetu zwielokrotnił możliwości komunikacyjne, łącząc funkcje poczty, telefonu, wyszukiwarki, transmitera obrazów, stał się sprawnym i szybkim narzędziem pozwalającym niwelować przestrzeń dzielącą migrantów od bliskich osób. Druga grupa przyczyn zanikania tego mitu wynika z generacyjnych zmian wśród społeczności imigranckich. I tak, o ile mitem jest obecny wśród migrantów pierwszej generacji, o tyle zanika wśród kolejnych coraz lepiej zasymilowanych pokoleń [ib.: 201].

Polska diaspora w Londynie składa się zatem z kilku pokoleń, a tworzyły je do tej pory co najmniej trzy znaczące fale migracyjne. Ludzie ci, pozostając w jakimś stopniu powiązani ze sobą, chociażby poprzez wspólne korzenie, przynależą jednak do innych światów, do innych historyczno-kulturowych formacji.

Na koniec tego krótkiego wprowadzenia chciałbym przywołać scenę z filmu dokumentalnego Leszka Dawida *Bar na Victorii* (2003). Film ukazuje losy dwóch młodych Polaków szukających pracy w Londynie. W pewnym momencie pod tablicą z ogłoszeniami spotykają oni starszego, dystygowanego mężczyznę, który okazuje się także być Polakiem. Pytają zatem, czy i on poszukuje zatrudnienia? „Nie, ja tu jestem od 1940” – odpowiada. Ta krótka scena ukazująca spotkanie różnych pokoleń pokazuje, jak zmienia się *polski Londyn*. Dawna polityczna i współczesna ekonomiczna migracja współistnieją w tym mieście, tworząc światy, które często są od siebie bardzo odległe.

Należy także uwzględnić grupę ludzi, którzy wyjechali nie tylko z powodów ekonomicznych, ale dlatego że pragnęli zmienić swoje życie, doświadczyć czegoś nowego. W skład tej specyficznej migracji kulturowej zaliczyć należy także wielu artystów. Warto przyrzeć się różnym światom *londyńskich* migrantów w perspektywie ich biograficznych doświadczeń oraz na tle zdarzeń historycznych. Niestety tylko jedna przedstawicielka pierwszej migracyjnej fali polskich artystów zgodziła się na udział w badaniu. Pomimo podejmowanych prób nie udało mi się umówić na wywiad z innymi osobami z tej generacji. Na przeszkodzie stanęło kilka elementów, choć większość z nich wynikała bezpośrednio z zaawansowanego wieku respondentów. Emigracyjne losy narratorki rozpoczęły się na skutek decyzji podjętej przez jej ojca. Opuszczanie kraju inicjowane przez rodziców będzie opisywane także w kontekście współczesnych migracji. W tym przypadku okoliczności wyjazdu były niezwykle dramatyczne, wiązały się bowiem z nadchodzącym światowym konfliktem:

W Danii znaleźliśmy się z ojcem, bo tam mieliśmy jedną krewną. Ona wyszła za Duńczyka z Czerwonego Krzyża, po I wojnie światowej. Pojechała z nim razem do Danii i zamieszkała. Mąż jej zmarł i została sama z synem. Potem syn jej zmarł (...) Ona stale prosiła, by ktoś z rodziny do niej przyjechał, chciała być z Polakami. Jak był rok 1938, to mój ojciec miał już takie przeczucie, że będzie wojna z Niemcami. No i mówi, że może lepiej pojechać do Danii, bo w Polsce będzie bardzo źle. Niemcy z jednej strony, Ruskie z drugiej. I zrobiliśmy bardzo dobrze [wywiad 1. Malarka].

Po zakończeniu wojny artystka wraz z ojcem przeniosła się do Wielkiej Brytanii. Jej losy ukazują typową dla tej generacji etapowość migracyjnej wędrówki. Opuszczenie Polski, kilkuletnie osiedlenie się w Danii, wyjazd do Wielkiej Brytanii, osiedlenie się w Leeds i w końcu ostateczna przeprowadzka do Londynu:

Przyjechaliśmy do Anglii, najpierw mieszkaliśmy w Leeds, a potem ojciec powiedział: *co my będziemy robić w takim maleńkim miasteczku?*, mieliśmy polską gazetę, przeczytaliśmy, czy są jakieś domy (w Londynie – T. F.) polskich kobiet, w każdym razie wyciął adres z gazety i powiedział: *Jedź do Londynu. A ja będę czekał na wrażenia*. Przyjechałam tu, mieszkalam w takim domu kobiet, poznałam trochę ludzi i takiego pana, który mógł nam zapewnić mieszkanie. W następnym roku wróciłam do domu, ten rok pracowałam. Po roku przyjechaliśmy do Londynu, ojciec mieszkał w jednym domu, a ja w innym, bo ja pracowałam jako opiekunka u takiej pani. Kończyłam jeszcze kurs angielskiego, więc do 10 wieczorem byłam zajęta [wywiad 1. Malarka].

Stałym elementem powtarzającym się w wielu narracjach są opisy częstych przeprowadzek. Długotrwały proces *instalowania się* za granicą polega na podejmowaniu prób optymalizacji warunków życia, poszukiwaniu do-

godnego miejsca. Dlatego też migranci są w tym okresie grupą dość mobilną. Narratorka wspomina także o istotnej w procesie wchodzenia w obcą kulturę intensywniej nauce języka. Jest to fundamentalny warunek powodzenia w procesie asymilacji. W dalszej części narracji pojawia się opis ukazujący początki artystycznej drogi narratorki. Drogi rozpoczętej na skutek szczęśliwej koincydencji, spotkania z ważnym innym:

Potem wyszłam za mąż w 1953 roku. W 1952 roku w tym domu, w którym mieszkalam, poznałam jednego pana, który bardzo głośno mówił na klatce schodowej i wyszłam ze swego pokoju, bo mieszkalam na parterze. Otwieram drzwi i widzę, że jakiś pan rozmawia przez telefon z Polską. Potem zapukał do moich drzwi i powiedział: *Przepraszam, że tak głośno mówiłem, ja jestem profesor Szyszko-Bohusz, studiowałem w Wilnie u profesora Łuszczycy, potem w Warszawie, i teraz mam taką szkołkę tutaj u lotników, mamy tam duży pokój, sporo studentów, jeśli chciałaby pani malować, to bardzo chętnie, w soboty i niedziele malujemy. Ja mieszkam na czwartym piętrze*. I tak poznałam tego profesora Szyszko-Bohusza. Więc malowałam. Mój mąż mi bardzo pomagał, nawet kupował blejtramy, płótno, to wszystko drogo, ja to płótno naciągałam i malowałam [wywiad 1. Malarka].

Pojawia się tu wspomniana już w poprzednim rozdziale interwencja ważnego innego, który może wnieść do życia jednostki nowe wartości, zainteresowania, dać impuls do podjęcia nowych aktywności⁴. Stopień i siła interwencji w takich przypadkach bywa różna i nie zawsze doprowadza do biograficznej metamorfozy, poważnej zmiany w życiowych planach jednostki, zawsze jednak w jej wyniku pojawia się nowa jakość. W fazie dopytywania po zakończeniu właściwej części wywiadu, artystka ujawniła jeszcze wcześniejsze inspiracje skłaniające ją do podjęcia prób artystycznych:

Pamiętam, że mieszkaliśmy obok takiego starszego pana, też profesora sztuk pięknych. Miał konia, chodził na polowania. I te dzieci zawsze się tam bawiły. Nawiązała się przyjaźń. Od dziecka rysowałam, jakieś widoki (...) On mówi tak: *Ja ciebie nauczę malować*. Ja bardzo chętnie. On kazał nam konie malować. Więc siedzieliśmy i malowaliśmy konie (...). Tak,

⁴ Marian Szyszko-Bohusz (1901–1995) przez wiele lat był jedną z głównych postaci animujących polskie życie artystyczne w Londynie. Zorganizowane i prowadzone przez niego Studium Malarstwa Sztalugowego Społeczności Akademickiej Uniwersytetu Stefana Batorygo edukowało setki studentów rozmaitych narodowości. Dla wielu z nich profesor Szyszko-Bohusz stał się mentorem, a kontakt z nim inspirował kolejne pokolenia nie tylko polskich adeptów sztuk plastycznych. Szyszko-Bohusz, obok uprawiania intensywniej twórczości własnej oraz bardzo dla niego istotnej działalności edukacyjnej, pisał także teksty krytyczne dotyczące polskiej sztuki emigracyjnej. Spory wybór tekstów jego autorstwa oraz tekstów poświęconych temu artyście i pedagogowi znajdziemy w książce Adama Supruniuka (2006). Możemy zatem traktować postać Szyszko-Bohusza w kategoriach ważnego innego, ponieważ dla wielu osób spotkanie z nim owocowało biograficznymi metamorfozami i modyfikacjami planów życiowych, pojawieniem się nowych zainteresowań i celów.

jakby wrodzone to rysowanie było. Natomiast nie pamiętam, żeby ktoś z mojej rodziny malował. Mój dziadek grał na skrzypcach, i dlatego wiem, dlaczego syn gra na skrzypcach [wywiad 1. Malarka].

Artystka miała okazję obserwować, jak formowała się polska powojenna diaspora, ale także aktywnie uczestniczyć w powstawaniu szkolnictwa, instytucji religijnych, klubów i bibliotek polonijnych. W procesie tym czynny udział brali także artyści migranci, animujący życie kulturalne Polaków:

(...) tu było całe polskie wojsko, wojsko Andersa, wszyscy przyjechali do Anglii. Pracowali, mieszkali czasem w takich prywatnych blokach, oszczędzali, by kupić jakiś dach nad głową. Kupowali domek i spłacali go czasem dwadzieścia lat. Polacy są przedsiębiorczym narodem. Przyzwyczaili się tutaj. Dużo wróciło do Polski. Ale część została. Nasze dzieci się tu urodziły, syn w 1957 roku. Miał jakieś 12 lat, gdy zorganizowali polską szkołę, znalazło się trochę polskich nauczycieli. Zaczęły się tańce ludowe, pieśni, wierszyki opowiadali, rozwijało się to powoli. Potem powstał klub polski, gdzie ludzie ofiarowywali jakieś grosze na ten klub. Zbierało się na kościół. Był zaniedbany, więc trzeba było poświęcić pieniądze na ten cel. Udekorowali go, są rozmaite tablice, Piłsudskiego, kadetów lwowskich, witraże, Joasia Baranowska namalowała też witraż, to był konkurs. Powstał jeden kościół, drugi, a potem klub. Ośrodek Społeczno-Kulturalny. Była też biblioteka, którą potem przeniesiono do klubu [wywiad 1. Malarka].

Skupiska Polaków cechowała dobrze rozwinięta organizacja społeczna, oświatowa i religijna. „Cechą wyróżniającą polskie wychodźstwo w Wielkiej Brytanii było wysokie wykształcenie oraz wysokie kwalifikacje zawodowe emigrantów (więcej inteligencji polskiej po II wojnie światowej mieszkało w Londynie niż w Warszawie)” [Gołębiowski 2010: 67]⁵. Polscy migranci organizowali kulturalne i społeczne życie diaspory, budowali środowisko polonijne i polskie instytucje. Diaspora przybrała w znacznej części charakter niepodległościowy i *wojowniczy*. Jej przekonania wyrażał przywołany już Terlecki [2003: 42], pisząc w roku 1946: „Emigracja póty żyje, póki walczy. I my, by żyć, musimy walczyć”. W kręgach żołnierskich zachowywano stan mobilizacji, gotowości do podjęcia działań, prowadzono szkolenia i utrzymywano organizacyjne struktury. Rozczarowanie postawą aliantów mieszało się z nadzieją na zmianę, na powrót do ojczyzny lub ponowne podjęcie walki o niepodległość. „Myśl i uczucia polskich emigrantów zdają się rozpościerać między biegunem przeszłości – tej wielkiej heroicznej, wojennej i tej bliższej, oznaczającej klęskę polityczną, utratę ojczyzny i los wyg-

⁵ Oficjalne źródła brytyjskie szacowały liczbę Polaków mieszkających w Wielkiej Brytanii na 150 tysięcy (nie uwzględniając osób już tam urodzonych). Inteligencki charakter powojennej emigracji polskiej wpływał na to, że osiedlała się ona głównie w dużych miastach, w samym Londynie zamieszkało 80 procent Polaków [Gołębiowski 2010: 67].

nańca – a biegunem przyszłości, wielkiego przełomu dziejów, który musi nastąpić, a udział w nim polskiej emigracji miał wyznaczać jej historyczną misję” [Lenartowicz 2000: 73]. Im bardziej niekorzystna dla niepodległościowych imigrantów stawała się polityczna sytuacja w Europie, tym większej mitologizacji ulegały ich czyny wojenne i przedwojenna Polska. Jak zauważa Lenartowicz, centralnym mitem kształtującym tożsamość niepodległościowej migracji był mit walki, niezgoda na pojałtański układ zawarty między mocarstwami (mit zdrady aliantów). Mit ten odróżniał *walczących* migrantów od migrantów zarobkowych, pragnących jakoś normalizować swoje życie w Wielkiej Brytanii, choć także bardzo często reprezentujących postawę wroga względem ładu pojałtańskiego. Pewne nadzieje na zmianę dawał zaostrzający się konflikt na linii Wschód–Zachód. Wizja III wojny światowej stała się zatem kolejnym mitem pobudzającym wyobraźnię polskiego uchodźcy. Jeszcze na początku lat 50. generał Władysław Anders deklarował gotowość żołnierza polskiego do podjęcia walki o wolność Polski [Lenartowicz 2000: 76]. Ta gotowość i mobilizacja miały uzasadniać istnienie i trwanie polskiej diaspory, polskiego państwa na uchodźstwie, polskiego rządu i wojska. Z biegiem lat przedstawiciele migracji niepodległościowej coraz dotkliwiej zdawali sobie sprawę z tego, że nie ma realnych szans na szybką zmianę powojennego układu sił. Ich głos nie miał znaczenia w światowej debacie politycznej, niewielu *ludzi Zachodu* rozumiało, o co tak naprawdę chodzi Polakom. Pozostało zatem jeszcze jedno zadanie, polegające na ochronie i rozwoju kultury narodowej, upowszechnianie jej w krajach osiedlenia oraz utrzymywanie łączności z krajem. Także artystka biorąca udział w badaniu czynnie uczestniczyła w życiu środowiska migracji niepodległościowej, której zadania nie ograniczały się jedynie do politycznej walki, ale koncentrowały się też na aktywności edukacyjnej i wychowawczej, skierowanej do kolejnych pokoleń migrantów. Narratorka konsekwentnie od samego początku wraz ze swoim mężem przyjęła patriotyczny model wychowania swoich dzieci. Podtrzymanie polskiej tożsamości stało się w tej rodzinie centralnym zadaniem wychowawczym, potwierdzonym przez uczestniczącą w wywiadzie córkę artystki. W istocie wywiad w pewnych momentach stawał się dialogiem między matką a córką, także zaangażowaną w życie polskiej diaspory. Był to także głos uzupełniający główną narrację:

I wiele dzieci tych, którzy walczyli, nie wysyłano do Polski, oni chcieli, by uczyli się tutaj i oni nie znają polskiego. Rzadko chodzili do polskiego kościoła. Mieszkali tam, gdzie mało Polaków mieszkało, w północnej Anglii. Ja byłam w duchu patriotycznym wychowywana, ojciec był sekretarzem AK i różne inne funkcje miał [wypowiedź córki narratorki, uczestniczącej w nagrywaniu wywiadu].

Praca narratorki nad zachowaniem polskiej tożsamości swych dzieci się powiodła. Dowodzi tego, między innymi, historia dotycząca jej syna i interesującej kulturowej konfrontacji tegoż, której opowiadająca artystka była świadkiem:

Syn zaprosił kiedyś nauczyciela, który chciał koniecznie poznać rodziców. I Anglik miał jeden cel: wmówić nam, że Janusz, urodzony w Anglii nie jest Polakiem, ale Anglikiem. I konsternacja. Między nimi jest rozmowa: *Janusz, do you think you are Polish or English? (...). You think different way. English way.* Janusz mówi: *I'd like to tell you, (...) I'm born not from English soil, but from blood of my parents. I am Polish, not English. My nationality is British, I agree, but I'm born from the blood of my parents, and you can't deny this.* To był koniec rozmowy. Taki był niezadowolony, że nie potrafił wmówić mu, że on jest Anglikiem [wywiad 1. Malarka].

Pomimo posiadania rodziny i aktywnie podejmowanych działań społecznych oraz artystycznych, poczucie obcości nie opuszcza artystki nawet po długich latach spędzonych w Wielkiej Brytanii. Rozmowa o tęsknocie i nieustannym poczuciu obcości wywołała silną reakcję emocjonalną. Jej malarstwo ma zabarwienie nostalgiczne, tęsknota zostaje sublimowana poprzez swego rodzaju terapeutyczny akt twórczy i podejmowanie polskiej tematyki. Jednak sublimacja ta zawsze pozostaje jedynie doraźnym środkiem uśmierzającym:

(*plącząc*) Wszystko dla mnie jest obce. To nie jest mój kraj, choć długo tu mieszkam. To nie jest ziemia, skąd pochodzą moi rodzice. To jest tylko namiastka, ale nie to, co czuję. Ja maluję i chcę powiesić, by na to patrzeć. Teraz maluję Tatry. Polacy często chcą mieć coś, co by przypominało im kraj [wywiad 1. Malarka].

Pierwsze pokolenie polskich migrantów w Wielkiej Brytanii miało za sobą trajektoryjne doświadczenia wojenne. Diaspora, którą stworzyli, była w znacznym stopniu diasporą polityczną i niepodległościową. Walka o zachowanie polskiej tożsamości stała się istotnym zadaniem migrantów. Brak możliwości lub chęci powrotu do kraju, znajdującego się pod komunistycznym reżimem, potęgował jeszcze poczucie obcości. Organizacja polskiego państwa na wychodźstwie nie była jedynie aktem o charakterze politycznym, ale miała także dać oparcie rzeszom ludzi, których do pozostania w Anglii zmusiła sytuacja w Polsce⁶. Uprawiana przez malarzkę sztuka nostalgiczna jest w pewnym stopniu następstwem tej sytuacji, wynika bowiem z tęsknoty

⁶ „Na przykład polskie wojsko generała Andersa, które szlak doprowadził do północnych Włoch, liczyło kilkaset tysięcy żołnierzy oraz ich rodzin, pozbawionych domów przez Sowietów. W roku 1946 trzeba było ich wszystkich sprowadzić na teren Wielkiej Brytanii, gdzie zostali wcieleni do Polskiego Korpusu Przysposobienia i Rozmieszczenia (PKPR), w celu przekwalifikowania i asymilacji” [Davies 2006: 1127].

i cierpienia, a tematycznie zakorzeniona jest w odległym rodzinnym kraju. W tym przypadku cierpienie potęgowane jest przez poczucie nieustającej obcości. Kulturowa bariera niezrozumienia została przez nią podsumowana jednym zdaniem:

To, co dla nas jest jasne jak słońce, dla nich to jest po prostu *far away* [wywiad 1. Malarka].

2. Druga fala – uciekając z PRL

Polacy emigrowali z kraju przez cały okres istnienia PRL z wielu powodów i w rozmaitych okolicznościach. Część emigracji miała charakter czysto polityczny, stanowiła ucieczkę przed represjami, część z nich przybierała formę emigracji przymusowej. Tak się stało na przykład w 1968 roku z Polakami o żydowskim pochodzeniu. Władza ludowa, inspirowana przemówieniami Władysława Gomułki, robiła wszystko, aby zachęcić Żydów do wyjazdu z Polski. W rezultacie kraj opuściło około 20 tysięcy ludzi, często byli to intelektualiści, przedstawiciele wolnych zawodów, inżynierowie⁷. Organizacja wyjazdu z kraju nie była łatwa, jednak systematycznie nie tyle wyjeżdżano z Polski, co raczej uciekano. Skala emigracji przybrała na sile na początku lat 80. „Według danych Narodowego Spisu Powszechnego z grudnia 1988 r. w latach 1981–1989 wyjechało ogółem 830 tys. osób (licząc łącznie – na pobyt stały, na pobyt czasowy, względnie w ramach wyjazdu służbowego). Należało jednak zauważyć, że rzeczywista liczba wychodźstwa była jeszcze większa, a ogółem kraj opuściło około miliona osób” [Majewski 2000: 102].

Dwa okresy szczególnego wzmożenia emigracji przypadły na lata 1981–1983 oraz 1986–1988. Pierwsza fala była przede wszystkim konsekwencją wprowadzenia stanu wojennego i miała dominujący charakter polityczny, druga nabrała cech bardziej ekonomicznych, nie wykluczając jednak czynników politycznych. „Wśród emigrantów lat osiemdziesiątych dominowali ludzie młodzi. 70% wychodźców nie przekroczyło 35. roku życia” [*ib.*: 105]. Wyjazdy nie były motywowane jedynie czynnikami politycznymi, determinującym bowiem czynnikiem *push*, było przekonanie o braku szans na realizację życiowych aspiracji i osiągnięcia zadowalającego statusu materialnego. Dla wielu młodych ludzi zupełne nierealne wydało się prowadzenie życia na satysfakcjonującym dla nich poziomie, a wejście w posiadanie własnego mieszkania

⁷ Klimat tamtych dni opisuje w autobiograficznej książce Henryk Grynberg [2004], wspominając przemówienia Gomułki i jego dosadne określenia typu „syjonistyczna piąta kolumna”, „każdy ma tylko jedną ojczyznę”, które rozpętały fale represji i wskazały winnych, a w każdym razie współwinnych zdarzeń marcowych.

jawiło się jako coś zupełnie abstrakcyjnego. Państwo ludowe prowadziło specyficzną politykę emigracyjną, wykorzystując swoje totalitarne mechanizmy na wiele sposobów. „W latach 80. władze polskie, mając świadomość, że przychylność okazywana uchodźcom polskim przez Zachód potęguje zainteresowanie Polaków wyjazdami z kraju, w sposób milczący tolerowały ich »ucieczki« za granicę. Prowadząc politykę tej »milczącej zgody«, rząd polski miał bowiem własne cele” [Grzegorzewska-Mischka 2000: 110]. Chodziło o pozbycie się ludzi niewygodnych dla systemu, nie tylko opozycjonistów, ale także ludzi łamiących prawo. Innym celem było rozładowanie ukrytego bezrobocia i kryzysu mieszkaniowego. W rezultacie osiągnano podwójny efekt, pozbywano się osób krytycznych wobec komunistycznego systemu, a jednocześnie poprzez *eksportowanie* elementu kryminogennego psuto opinię o Polakach i skutecznie zmniejszano sympatię społeczeństw zachodnich względem emigrantów. Reasumując, ten okres historii polskich ruchów emigracyjnych był płynny i wielowymiarowy. Bardzo często czynnik polityczny i ekonomiczny spletał się w jeden silny impuls skłaniający do myślenia o emigracji i wypychający z Polski przede wszystkim ludzi młodych niewidzących dla siebie szans na normalne życie.

2.1. Impulsy skłaniające do emigracji z PRL

Egzemplifikację opisanej polityki *milczącej zgody* oraz specyficznych technik obchodzenia restrykcyjnych przepisów paszportowych można odnaleźć w narracji artysty migrującego w okresie stanu wojennego:

Jak to, tu czołgi strzelają, wydawało nam się, że krew się będzie lała, że to koniec świata, a to jakaś lipa (...). Oczywiście nie żadna lipa, bo ludzie ładowali w więzieniach, ja też jakąś bibułę prznosiłem, a poza tym im zależało, bym wyjechał. Paszportu to nie ma szans, bym go dostał, ale przez paszport służbowy, to znaczy że będzie umowa między polską agencją artystyczną a teatrem i będę im płacił 5 procent, a ja dostanę paszport i to się będzie nazywało, że to jest oficjalny wyjazd. I wyjechałem, tyle nie jak planowałem w styczniu, ale pod koniec września [wywiad 4. Aktor, grafik, scenograf, wykładowca].

Ostateczną decyzję o emigracji poprzedzają liczne impulsy kształtujące gotowość do wyjazdu. Jednym z istotnych czynników stymulujących do myślenia o wyjeździe z kraju jest posiadanie za granicą krewnych. Nie chodzi tu nawet o uruchamianie i uczestniczenie w procesie migracji łańcuchowej, a raczej o psychologiczny czynnik ułatwiający podjęcie decyzji o wyjeździe. Tak też stało się w przypadku artysty reprezentującego pokolenie migrantów końca lat 70. W tym przypadku ciekawa jest także biograficzna interwencja krewnego mieszkającego w Wielkiej Brytanii oraz relatywna łatwość, z jaką udało się artyście wyjechać z kraju:

W porównaniu do innych mój wyjazd był dość łatwy, bo ja miałem zahaczenie w postaci rodziny w Anglii. Brat mojej mamy mieszkał tu od wojny; była to naturalna tendencja, by myśleć i interesować się Anglią, a prócz tego składało się, że brat mojej mamy był i jest profesorem historii sztuki, więc był to dodatkowy kontakt. Był on ważny, bo kiedy ważyły się moje osobiste losy: czy studiować rzeźbę na Akademii w Krakowie czy też nie, od czternastego roku życia robiłem jakieś rzeczy, a w liceum pomyślałem, że będę robić sztukę na poważnie. Wtedy ktoś wysłał moje prace do wuja i on zawyrokował, że warto tego młodego człowieka posłać na studia artystyczne. Wtedy moja rodzina przechodziła kryzys, ojciec właściwie odszedł i zamieszkał gdzie indziej. Ale obydwójce byli zaniepokojeni moim losem. Ale skoro taki wyrok przyszedł z Londynu, opory rodzicielskie zostały pokonane i zdałem egzamin wstępny do Akademii [wywiad 2. Artysta rzeźbiarz].

Przytoczony fragment narracji ukazuje nie tylko kształtowanie się biograficznego planu emigracyjnego, ale także społeczny mechanizm usankcjonowania artystycznego talentu narratora przez ważny dla całej rodziny autorytet. Ta interwencja ważnego innego okazała się zatem istotna w dwojnasób – po pierwsze, inicjując proces kształcenia w Akademii Sztuk Pięknych, a po drugie, w dalszym planie biograficznym, ułatwiając wyjazd do Londynu. Sam wyjazd był jednak konsekwencją kontaktów, które narrator nawiązał z angielskimi studentami przebywającymi w Polsce:

Pod koniec studiów nawiązała się okazja, by zrobić podyplomowe dodatkowe studia w Anglii. To był chyba już dyplomowy rok, kiedy w Polsce była grupa studentów historii sztuki z londyńskiego uniwersytetu, ja tam byłem dokooptowany, by młodym ludziom pokazywać alternatywę dla zwiedzania zabytków. W wyniku tego ludzie, którzy fundowali całą wycieczkę, tę *summer school*, zaproponowali, że sfinansują rok moich studiów i w związku z tym wyjechałem. To był 1968 rok, żelazna kurtyna wciąż działała [wywiad 2. Artysta rzeźbiarz].

Jak wielu migrantów, narrator, przebywając w Londynie, stanął przed problemem wygasającej ważności paszportu oraz kończącej się angielskiej wizy. Dopiero wtedy musiał podjąć biograficznie przełomową decyzję – zostać czy też wrócić do kraju:

(...) kiedy nie chcieli mi przedłużyć paszportu i grozili konsekwencjami również rodzinie w Polsce, to ja stanąłem przed dylematem – wracać czy nie. Elementem za przetrwaniem było to, że Elżbieta do mnie dołączyła, wspieraliśmy się, a po drugie człowiek doskonale pamiętał te układy europejskie i szczególnie w mojej pamięci zarejestrowała się sprawa pierwszej podróży na Zachód. Człowiek wyjeżdżał z bagażem stresu i na dłużej. Pamiętam, że cały ten wyjazd, przechodzenie przez te granice; te granice po zachodniej stronie też były uciążliwe. Dużo kontroli [wywiad 2. Artysta rzeźbiarz].

W tym przypadku wyraźnie zarysował się obiektywny czynnik przyciągający w postaci posiadania rodziny w Wielkiej Brytanii. Czynnik ten bardzo często staje się jednym z głównych impulsów decydujących o emigracji.

Zachęta do wyjazdu może zatem płynąć z zewnątrz, ale może też przybrać formę silnego impulsu wewnętrznego. Taka sytuacja została ukazana w kolejnej opowieści:

Wydaje mi się, że był on jakoś smutny. Po Akademii moje życie zamarło, mimo że byłam grafikiem i mogłam coś robić. Mój chłopak zakochał się na koniec Akademii w dziewczynie przyjaciela, potem się ożenił, a moje towarzystwo było właściwie związane z jego rocznikiem. Wtedy miałam małą kawalerkę na Miodowej i zostałam sama, odcięta od kolegów i szkoły (...) siedzieć w domu, robić grafiki i wystawiać je raz do roku, to było takie smutne. I pomyślałam sobie, że wybiorę się na jakieś stypendium. Znalazłam stypendium oferowane przez Związek Artystów Plastyków na miesiąc do Anglii. Złożyłam papiery, slajdy, znałam też angielski. Mama wysłała mnie na kurs angielskiego w wieku 5 lat, nie wiem dlaczego, widocznie coś przeczuwała. Potem okazało się, że to stypendium jest na trzy miesiące, a już w trakcie trwania przedłużono mi je do roku [wywiad 3. Artystka plastyczka].

Zacytowane fragmenty tych opowieści ukazują trzy różne okoliczności podejmowania decyzji o emigracji. Za każdym razem układ czynników *push* i *pull* przybiera inną formę. Mamy zatem w pierwszej narracji przedstawiony silnie wypychający czynnik historyczny, który towarzyszył licznej grupie emigrantów z początku lat 80. Ale nie wszystkie wyjazdy w tym okresie wynikały bezpośrednio z przyczyn politycznych. Możliwość kontynuowania artystycznej edukacji w Londynie, przy dodatkowym wsparciu mieszkającej tam rodziny, w drugim przypadku stały się decydującymi czynnikami *pull*. Wreszcie w trzeciej opowieści obiektywne czynniki zewnętrzne (historyczne) zostają zastąpione subiektywnymi czynnikami wewnętrznymi, stanowiącymi reakcję na zmieniające się *milieu* artystki. Można więc, podobnie jak w przypadku artystów migrantów z Paryża, wskazać zestaw czynników dominujących, uwarunkowań dodatkowo wzmacniających decyzję oraz rozmaite sposoby realizacji emigracyjnych planów.

2.2. Adaptacja – pierwsze lata spędzone za granicą

Przyjazd z komunistycznej Polski do Anglii na początku lat 80. oznaczał konieczność doświadczenia stresogennej zmiany kulturowej i systemowej. Wymagał on przejścia przez proces poważnych społeczno-psychologicznych transformacji. Od ich przebiegu uzależniona była adaptacja w nowym środowisku, a ich pozytywny efekt mógł stać się źródłem satysfakcji, traktowanym przez narratorów w kategorii biograficznego sukcesu:

Przejechanie z jednego systemu w drugi, bo jak wyjeżdżałam, to tam (w Polsce – T. F.) był ten jeszcze bardzo wschodni system, a tu ten bardzo zachodni, to tak zbija z tropu, że to czego człowiek jest pewien, zaczyna na nowo kwestionować i musi ustawić sobie priorytety

na nowo i to strasznie długo trwa, prawie tak, jak urodzenie się i dorosnięcie. Więc to jest dla mnie sukcesem [wywiad 2. Artysta rzeźbiarz].

Metafora dorastania na nowo będzie pojawiać się jeszcze kilkakrotnie w kolejnych opowieściach z poszczególnych miast. W początkowym okresie pobytu na emigracji poza komplikacjami administracyjnymi, pojawia się cały zestaw innych koniecznych do rozwiązania problemów. Ten pierwszy okres zazwyczaj cechuje się spiętrzeniem trudności i intensyfikacją działań, które należy przedsięwziąć, aby zorganizować życie za granicą. Wszystko to przebiega w warunkach nieznanych dla migranta i dlatego dodatkowym czynnikiem deprymującym staje się konieczność konfrontacji z inną kulturą, której ów nie rozumie i w przyspieszonym tempie musi się jej uczyć. Brak kulturowych kompetencji, w tym przede wszystkim dogłębnej znajomości języka, powoduje nieustanne narażenie na niezrozumienie i wzmacnia poczucie wyobcowania. Wreszcie pojawia się także potrzeba przepracowania swojej relacji z pozostawioną ojczyzną. Ten ostatni aspekt przebiegu asymilacji podkreślono w jednej z biograficznych opowieści:

(...) coś czego się nie spodziewałem jako młody człowiek, to było to, co można byłoby nazwać kompleksem latarnika, czyli wyobcowanie i pewna doza tęsknoty za tym, co polskie [wywiad 2. Artysta rzeźbiarz].

W czasach, kiedy świat dzieliła żelazna kurtyna, kwestie powrotów, wizyt i kontaktów z krajem pochodzenia były mocno problematyczne. Psychiczny ciężar wyjazdów emigracyjnych był tym samym o wiele bardziej dotkliwy niż dziś. W rezultacie pierwszy okres pobytu za granicą to szukanie swojego miejsca, *instalowanie się* w nowej rzeczywistości – zarówno w wymiarze społecznym, jak i psychicznym. To także konieczność przepracowania swojego stosunku do opuszczonego kraju:

Z jednej strony to zderzenie było dość łatwe, bo czekało na mnie miejsce w szkole artystycznej, miałem kwaterę w domu mojego wuja. (...) Musiałem jednak znaleźć sobie niezależne miejsce; wyprowadziłem się do wynajętego pokoiku z innymi studentami. Przeniosłem się w ten format studencko-emigracyjny. Miałem takie myśli, które towarzyszyły tym czterem ścianom; okienko tego pokoju wychodziło na wschód, tam na tym wschodzie to było miejsce, skąd człowiek przybył i to był ten odnośnik, ten wschód był ważny, często byłem w tym pokoju i patrzyłem na tę stronę. To było ważne: ten podział Europy, słuchałem często radia; to zawsze miało dla mnie psychologiczny wydźwięk. Wyspa oferowała pewne pojęcie bezpieczeństwa, to kanał, którego Niemcy nie przebili podczas II wojny, choć próbowali. (...) A więc bezpieczeństwo z jednej strony, ale z drugiej przeszkoda [wywiad 2. Artysta rzeźbiarz].

Rozpoczynaniu emigracyjnej egzystencji bardzo często towarzyszy ambiwalencja uczuć. Opuszczanie własnego kraju (rodziny, znajomych, pracy),

konieczność zanurzenia się w nowej, obcej rzeczywistości i organizowanie życia od podstaw – wszystko na początku życia migracyjnego może wyzwalać skrajne emocjonalne napięcia. Londyn, którego doświadczał i który obserwował narrator w momencie swojego przybycia, był miastem pełnym kontrastów. Z jednej strony zachwycało to, co pozostało z atmosfery *swinging London*, z drugiej przygnębiał ponury obraz biedy i szarzyzny. Swoje wrażenia artysta przedstawił w następującym fragmencie narracji:

Przyjechałem w 1971. *Swinging London* był w latach 1965–1968 taki najbardziej typowy. *Swinging London* to były enklawy, lepiej sytuowane, jeśli chodzi o Londyn, a większość Londynu była dość szara, ponura, ze straszną ilością biedoty. To nie był optymistyczny obraz Zachodu [wywiad 2. Artysta rzeźbiarz].

Opanowanie języka jest nieodzownym warunkiem normalnego funkcjonowania. Jednak, jak podkreśla jeden z narratorów, kwestia ta nigdy nie zostaje do końca rozwiązana. Emigrant zawsze będzie skazany na niepełne opanowywanie obcego sobie języka, zwłaszcza gdy zaczyna życie na emigracji już jako człowiek dorosły:

Nie narzekam na słownictwo, nie mam ogromnej bariery językowej, jednak na język zwraca się uwagę i nie jest to nigdy kwestia rozwiązana, ciąży ona na jakości, człowiek jest zredukowany prawie że do dziecka. To wymaga od Anglików cierpliwości, a nie każdy jest zdolny do takiej cierpliwości. Słowianie mają podobny sposób wyrażania myśli, są one bardzo uwarunkowane, często krążące, zanim dojdą do sedna. Anglicy najpierw wyłuszczaają kwestię, a potem ewentualnie dobudowują myśli towarzyszące. Ja wiem, że mój sposób mówienia po angielsku jest specyficzny. Ludzie zauważają, że ja używam nietypowych zwrotów i słów, myśli są wyłuszczone w trochę inny sposób niż normalnie. Choć rozmowy są różne, w zależności od rozmówcy i okoliczności. Więc ta inność językowa jest akcentowana, nie tylko akcentem, ale też i innością wynikającą z wysławiania się [wywiad 2. Artysta rzeźbiarz].

Zagadnienia związane z językiem pojawiły się w cytowanej narracji kilkakrotnie. Jednym z kontekstów wypowiedzi na ten temat były także rozważania na temat Polaków, którzy odnieśli sukces w Londynie. Zdaniem narratora bardzo pomocne okazywało się posiadanie krótkiego nazwiska, łatwego do zapamiętania i wymówienia dla Anglików. Sam narrator w swojej zawodowej praktyce konserwatorskiej posługuje się jedynie swoim imieniem, dodatkowo pisany w wersji łatwej do odczytania i wypowiedzenia przez Anglików. Maskowanie oryginalnego nazwiska, poprzez posługiwanie się pseudonimem lub angielską wersją imienia, jest także w pewnym stopniu elementem taktyki asymilacyjnej. Inna strategia adaptacyjna, polegająca na unikaniu kontaktu z innymi Polakami, została ujawniona podczas analizy wywiadów paryskich. Okazuje się jednak, że pojawia się ona także wśród polskich twórców z Londynu, którzy uzasadniają ją głównie naturą praktyczną, wynikającą z przyjętej strategii adaptacyjnej i wizji funkcjonowania w nowym kraju:

Obcość w początkowych fazach statusu emigracyjnego jest ważna, ja od początku starałem się prawie że unikać kontaktu z Polakami, chodziło mi o to, by się jak najbardziej zintegrować z Anglikami, nie wpaść w to polskie środowisko. W przysłowiowy sposób można określić, że wejście w teren współdziałania polskiego w polskim Londynie znaczyłoby wejście w tę zaściankową emigracyjną sytuację, a człowiek był młody, zainteresowany językiem, innymi młodymi ludźmi, jedyna polska osoba w moim życiu, to gdy jechaliśmy na niedzielny obiad u wuja, choć to był angielski dom, tylko on był Polakiem. Musieliśmy tam funkcjonować w angielskim formacie, mówiliśmy tam po angielsku. Codziennosc też była w angielskim kim języku, co powodowało dla Polaków myślowe perturbacje [wywiad 2. Artysta rzeźbiarz].

Jak się okazało w dalszej części narracji, poczucie obcości nie zniknęło całkowicie nawet po wielu latach spędzonych w tym kraju. Nie chodzi już jednak o wewnętrzne, subiektywne poczucie obcości, a o świadomość tego, jak jednostka odbierana jest przez przedstawicieli społeczeństwa gos-podarzy. Innymi słowy, nawet jeśli w jaźni subiektywnej pojawia się już dobrze ugruntowany wizerunek siebie zadomowionego i sprawnie funkcjonującego w nowych realiach, to w jaźni odzwierciedlonej zawsze pobrzmiewać będzie głos kogoś, kto przypomni imigrantowi o jego pochodzeniu:

W Anglii czułem się tak, jakbym był obcy, dlatego że zbyt silne korzenie miałem w Polsce. Był taki okres, że świadomie pracowałem nad integracją i pamiętam o pewnych kwestiach poruszanych w rozmowach, moje argumenty zostawały odrzucane, bo myślałem we wschodni sposób. Integracja integracją, ale jak przychodzi co do czego, to argument twojej obcości zaczyna odgrywać ogromną rolę [wywiad 2. Artysta rzeźbiarz].

Permanentne poczucie obcości, wykraczające poza pierwszy okres adaptacyjny, zostało jeszcze dobitniej wyrażone w kolejnej narracji. Obcość staje się zatem w większości przypadków nieuniknionym, stałym elementem konstruującym tożsamość migranta:

Brakuje mi tej polskiej natury, zapachów, ludzi, słońca... Tam jest inne powietrze niż w Anglii. Ta natura polska mnie pociąga i nie czuję się tu Angielką. Nie mogę tu wrosnąć, cały czas tam (do Polski – T. F.) jeżdżę [wywiad 3. Malarka].

Wypowiedź ta ukazuje problemy asymilacyjne, które dotyczą także osób zabezpieczonych egzystencjalnie, posiadających wsparcie w budowaniu swojego życia na emigracji. Jak widać, w pewnych przypadkach nawet to nie gwarantuje pełnej kulturowej aklimatyzacji. Tęsknota objawia się niezależnie od ekonomicznej i społecznej sytuacji emigranta i okazuje się trudna, czasami niemożliwa do pełnego biograficznego przepracowania.

2.3. Rozwój kariery artystycznej i zawodowej

Migranci, którzy swój pobyt za granicą rozpoczynają od podjęcia studiów, zyskują coś, co można określić asymilacyjnym przyśpieszeniem. Z reguły przekłada się to pozytywnie na procesy integracyjne, ale i jest także potencjalnym czynnikiem sprzyjającym rozpoczęciu kariery artystycznej. Prestiżowa szkoła dodatkowo zwiększa szanse udanego debiutu, co jest całkowicie zgodne z logiką pola produkcji artystycznej. Walka o prestiż jest istotnym stymulatorem dynamiki artystycznego pola. W pewnych okolicznościach siły te mogą być dla artysty bardzo sprzyjające. W przypadku jednego z narratorów były to studia w londyńskiej Slade School, renomowanej uczelni artystycznej, dającej szansę na spektakularny debiut:

W tym samym czasie pojawiły się małe możliwości: brałem udział w wystawie grupy ludzi z tej szkoły na festiwalu w Nottingham, pokazałem 4 czy 5 prac z niezłymi recenzjami. Wyjątkowo w tym roku – w 1971 – w wystawowych salach królewskich była wystawa młodych, współczesnych, i tam zakwalifikowały się nasze prace. Jedna z nich dostała nagrodę od ówczesnego polskiego galerzysty Mateusza Grabowskiego. Miał niezłą prosperującą galerię, z niezłą renomą wśród Anglików [wywiad 2. Artysta rzeźbiarz].

W narracjach londyńskich pojawiają się dokładnie takie same elementy świata artystycznego, na jakie wskazywali także artyści z Paryża. Są nimi galerie, akademie artystyczne, krytycy, świat kolekcjonerów itd. Obok tego poruszone zostały kwestie promocji, dystrybucji i obiegów dzieł sztuki. Artyści *średniego* pokolenia wykazali znaczną świadomość działania mechanizmów rynku sztuki. Zdają sobie sprawę z tego, że bez wejścia w określony artystyczny system dystrybucji, sprzedawanie dzieł jest praktycznie niemożliwe. Dlatego też jeden z twórców konkluduje część narracji poświęconą swojej artystycznej karierze w następujący sposób:

Ze względu na to, jak pracuję, do pewnego stopnia jak pisarz, który pisze do szuflady, dlatego moja praca jest często zredukowana do miniaturowych rzeczy. Gdybym miał dobrego dealera, to byłyby przesłanki, by przejść w większy wymiar [wywiad 2. Artysta rzeźbiarz].

W przypadku analizowanej biografii, dzięki swoim wysokim kwalifikacjom i wiedzy autor mógł rozpocząć praktykę konserwatorską. W czasach, kiedy artysta zaczynał swoją działalność, przygotowanie konserwatorskie skupiało się głównie na malarstwie i innych tradycyjnych formach artystycznych. Tymczasem w sztuce współczesnej pojawiają się zupełnie nowe materiały, z których wykonywane są dzieła oraz nowe techniki ich realizowania. W pewnym momencie wywołało to zapotrzebowanie na specjalistów potra-

fiących konserwować nowoczesne dzieła sztuki. Oprócz tego narrator zajmował się także klasycznymi realizacjami:

Wtedy, prócz jednego kursu o konserwacji obrazów, nie było innych. Konserwacja jako dziedzina wyłoniła się dopiero po roku 1975. Jeśli rzeźbie brakowało policzka, to ja to rekonstruowałam, jeśli klient chciał, było to niewidoczne. Natomiast, jeśli ktoś bez artystycznego talentu poszedłby na konserwację, to nie byłby w stanie zrobić tego, co artysta konserwator. A więc przygotowanie techniczne i artystyczne. Praca przychodziła tonami od dealerów w Londynie. Nie można było nadążyć. Zlecone prace pozwoliły na to, by mieć pracownię, ona była opłacalna przez te całe sprawy konserwatorskie. Była przestrzenna. (...) A ten budynek postawiliśmy. Tutaj nigdy człowiek nie uwolnił się od czynszu, to są kolosalne opłaty; przywilej posiadania własnego miejsca. Pracownia jest traktowana jako biznes, tak że nie ma takiego statusu, że ktoś jest artystą, artysta to jest fach. Każdy musi płacić opłaty i te opłaty są astronomiczne [wywiad 2. Artysta rzeźbiarz].

Organizacja miejsca, w którym artysta może pracować, zazwyczaj staje się kolejnym istotnym problemem do rozwiązania. Wątek ten poruszony został już przez twórców z Paryża, jako jedna z kluczowych kwestii w rozwoju kariery. Uzyskanie miejsca do swobodnego działania opisywane było tam w kategoriach biograficznego przełomu, otwarcia nowego etapu w pracy twórczej. Jednak francuski system, mający pewne znamiona systemu opiekuńczego, działa inaczej niż brytyjski. Dlatego też narrator traktuje zorganizowanie pracowni w kategoriach przedsięwzięcia biznesowego. Jednym z czynników, który obiektywnie zwiększa zakres życiowych możliwości migranta, jest związek z osobą pochodzącą z kraju osiedlania. Może to wpływać, co wykazano już w przypadku artystów paryskich, na procesy asymilacyjne, czasami także na przyspieszenie rozwoju kariery lub pojawienie się nowych zawodowych perspektyw. Sytuacja taka została opisana w jednej z opowieści:

(...) tu jest taka atmosfera, że ludzie nie trzymają się razem. Konkurencja. A ja mam tendencję, jakieś słowiańskie, do życia w wielkiej gromadzie. I kiedy mąż zaproponował mi to pomieszczenie tutaj, pod swoim biurem, jako galerię i pracownię i to dało szansę robienia czegoś z innymi ludźmi; co dwa miesiące zwał się tłum i coś się robiło z tłumem. I trzy lata po Royal College założyłam galerię, która otworzyła mi okno na miejscowych artystów i miejscowe *dzianie się*. Z tym, że teraz jestem tym już nasycona, zmęczona i zaczynam uciekać do własnych spraw, zamykam się. Tych wystaw jest coraz mniej [wywiad 3. Malarka].

Artystka podjęła szereg działań animacyjnych, organizując nie tylko wystawy, ale i warsztatowe spotkania artystów. Prowadzenie przez nią galerii stało się zatem sposobem na funkcjonowanie w lokalnym systemie artystycznym. Można nawet dostrzec przekonanie o pewnego rodzaju misji przyjętej przez artystkę-kuratorkę:

Moja galeria jako jedna z niewielu pokazywała sztukę z całej Europy, szczególnie Wschodniej, bo ja ją znam szczególnie dobrze i lubię, i się nie boję. Anglicy są strasznie konserwatywni, pokazują to, co już jest na pewno dobre. Mają trudności w takim wyszukiwaniu, ryzykowaniu. Może dlatego, że wizualnie muszą na kimś innym polegać. Nawet swoich Anglików pokazują bardziej, jak zrobili karierę, na przykład w USA [wywiad 3. Malarka].

Prowadzona przez artystkę galeria ma przede wszystkim stwarzać innym twórcom szansę na pokazanie swoich prac w Londynie:

Próbowałam dać innym artystom to, czego mnie nikt nigdy nie dał: miejsce, gdzie można się pokazać. Taka ochrona; tego potrzebuje artysta, kiedy zmienia miejsce, nawet jak nie zmienia. Jeśli się nie ma sponsora, to jest bardzo trudno, przebijanie się powolne [wywiad 3. Malarka].

Jednocześnie, opowiadając o recepcji własnej sztuki, artystka odczuwa całkowite niezrozumienie ze strony angielskiej publiczności, które doprowadziło ją do rozczarowania, a nawet tymczasowego wstrzymania eksponowania swoich prac. Co więcej, sygnalizuje wyraźne opóźnienie rozwoju własnej kariery w Anglii, wynikające z braku zainteresowania grafiką na lokalnym rynku sztuki:

(...) przestałam pokazywać tu moje grafiki. One były nieduże, tam było dużo emocji, powstawały na przykład w ciągu miesiąca. W ogóle to do nich nie trafiało. Czasami – owszem: jeśli ktoś sam robił akwafortę, to bardziej to konsumował. Ktoś zakupił moją grafikę, ktoś kto pracuje w Tate Modern albo ktoś zakupił moją pracę dyplomową z Polski do Victoria Albert Museum. Ale publiczność przychodziła, patrzyła i nie wiedziała, co to jest, czemu to takie ulotne, drobne? Dużo bardziej było to odczuwalne przez Włochów we Włoszech, w Niemczech. A tu, w Anglii duże rozczarowanie. Teraz zaczynają pisać o grafice, zaczynają ją bardziej promować i ludzie zaczynają się jej bardziej przyglądać. Ale dla mnie to jest po dwudziestu latach, za późno. Musiałam wszystkie mury sama rozbijać [wywiad 3. Malarka].

W najkorzystniejszej sytuacji na wstępie do budowania kariery znajdują się ci twórcy, których zapraszają do współpracy zagraniczne instytucje, gwarantując tym samym pracę w wyuczonym artystycznie zawodzie:

Przyjechałam, współpracowałam z teatrem, który mnie zaprosił, który był bardzo dobrą grupą. Był nagrodzony jako najlepszy spektakl brytyjski roku, 1982 albo 1983 roku. (...) Z tym zespołem pracowałam chyba do 1985 roku. Głównie występowałam tam, ale robiliśmy też scenografię; to był rodzaj teatru prawie bez słów. Pokazywaliśmy to głównie w Europie i Anglii. Jeżdżąc po Włoszech, zrobiliśmy koprodukcję między Rotterdamem w Holandii, Bolonią we Włoszech i Londynem. Byliśmy nawet uznawani, dostawaliśmy pieniądze. Robiliśmy to do czasu, gdy pomyśleliśmy, żeby sięgnąć po pieniądze europejskie. W każdym razie teatr splajtował przez wypadek samochodowy, który nam zlikwidował scenografię, okazało się też, że nasz menedżer, Amerykanin, nie podpisał kontraktu tak jak powinno być. Dość, że się to skończyło i zacząłem pracować jako niezależny, z różnymi zespołami: czy to jako scenograf, czy to występując [wywiad 4. Aktor, grafik, scenograf, wykładowca].

W takim przypadku dochodzi do wieloetapowego i wielowarstwowego rozwoju kariery artystycznej. Występowanie w przedstawieniach teatralnych oraz wykonywanie scenografii stanowiło jedynie etap początkowy pracy za granicą. Z czasem narrator zaczął sporadycznie grać w filmach (jest członkiem Związku Zawodowego Aktorów Brytyjskich), zajmować się grafitti, sztuką performance, grafiką i malarstwem. Skończone w Polsce studia z historii sztuki oraz dalsza nauka w Anglii umożliwiły mu podjęcie pracy wykładowcy na lokalnych uczelniach artystycznych. Wreszcie kolejnym ważnym zajęciem stało się pisanie tekstów poświęconych sztuce, w tym w znacznej mierze dotyczących artystów polskich działających w Wielkiej Brytanii. Zakotwiczenie w polu sztuki nigdy nie jest pewne i trwałe. Dla większości artystów jest to bardziej kwestia bywania i pojawiania się, aniżeli nieustannego, aktywnego w nim uczestnictwa. Zdolność przyjęcia nowej roli, oznaczająca przejście z jednego systemu artystycznego do drugiego, z jednego pola produkcji symbolicznej do innego, okazuje się wielce przydatną umiejętnością. Im więcej różnorodnych kwalifikacji posiada artysta, tym łatwiej jest mu zmieniać pozycję w polu twórczej produkcji i dostosowywać się do aktualnych możliwości i sytuacji. Gotowość do podejmowania nowych zadań okazuje się ważnym czynnikiem pozwalającym w elastyczny sposób rozwijać karierę zawodową.

2.4. Podsumowanie opowieści biograficznych artystów „drugiej fali”

Kody narracji biograficznych artystów migrantów bardzo często zawierają odniesienia do twórczego aspektu ich życia, do sztuki, którą się zajmują oraz do planów związanych z tym, co jeszcze w tej dziedzinie chcieliby zrobić. Z pewnością wynika to z tego, że sztuka stanowi ważną część ich życia, wpływa na kształt planów biograficznych i tym samym determinuje wiele istotnych decyzji. Nie bez znaczenia może pozostawać także specyficzna sytuacja badawcza. Respondenci wiedzieli przecież, że badacz poszukuje artystów, że interesuje się ich losami, że to prowadzona przez nich aktywna działalność artystyczna stała się głównym pretekstem do spotkania i przeprowadzenia wywiadu. Oto przykład takiej kody:

Jeśli człowiek zastanawia się, myśli, szuka, znajduje jakąś wypadkową, to dochodzi się do momentu, że zdałem sobie sprawę, że jak coś robię czy oceniam, to patrzę na to z perspektywy doświadczeń, które są już dość duże. W młodości myślałem o życiu, gdy człowiek dopuszczał się nawet i fantazji, to w tej chwili człowiek zna wartości, może ocenić, co jest dobre, a co jest złe. Łatwiej jest teraz powiedzieć. Zdaję sobie sprawę, że robię rzeczy, wiem, że robię z przekonaniem i wrażeniem, że dostrzegam swoją podświadomą myśl i metodę, która w tym tkwi. Może znalazłem coś, co nazywa się swój własny język, a może zdaję sobie sprawę

z tego, co leży u sedna, dlaczego ja w ogóle to robię. Nieważne, czy robię trójwymiarowe rzeczy, czy napiszę coś na papierze, staram się, by mówiły one coś w poetycki sposób. Co jest jakimś docelowym punktem tych dociekań, to ja staram się do tego dotrzeć. To są moje poszukiwania. Mój film jeszcze się nie skończył [wywiad 2. Artysta rzeźbiarz].

W tym przypadku artysta, podsumowując swoją opowieść, zwraca uwagę na temporalny wymiar dochodzenia do języka własnej ekspresji twórczej, na aspekt poszukiwania właściwych dla siebie sposobów wyrazu. Główny sens życia polega tutaj na rozwoju intelektualnym i artystycznym, ale także na samopoznaniu i samozrozumieniu. W kodzie kolejnej opowieści podobnie nacisk kładziony jest na procesualność i wynikającą z niej zmianę:

Od momentu opuszczenia Polski jestem w formie twórczej, dobrze się czuję i bezpiecznie jako artystka i jako człowiek, i mogę dalej robić (sztukę – T. F.). Jestem opóźniona te dwadzieścia jeden lat. To znaczy to mnie rozszerzyło na wiele rzeczy, ale ta moc dopiero mi teraz wróciła. Ten impet odzyskuje się w moim przypadku bardzo powoli. Na pewno jestem już innym tworem, ale moc trzeba mieć tego młodego człowieka [wywiad 3. Malarka].

Narratorka zwraca uwagę na spóźnienie w swojej pracy twórczej z jednej strony, ale z drugiej na poczucie bezpieczeństwa zarówno w aspekcie egzystencjalnym, jak i artystycznym. Jest to interesujące – w przypadku biografii artystycznych – zagadnienie relacji między dziełem (sztuką) a życiem, rozumianymi w kategoriach odczuć psychicznych i społecznego funkcjonowania, do którego jeszcze powrócę. Artystka w kodzie opowieści ujawnia także swój biograficzny plan: wycofując się powoli z aktywnego prowadzenia galerii, decyduje się na intensyfikację pracy twórczej. Koda tej opowieści ponownie koncentruje się na działalności artystycznej, podobnie zresztą jak w kolejnym, ostatnim przypadku. Jednak w podsumowaniu tej narracji pojawia się nieobecna do tej pory ambiwalencja. Narrator pragnie zajmować się własną twórczością, pisanie o sztuce, ale pragnie też wydać autorską książkę, a w związku z tym stoi przed koniecznością zarobienia pieniędzy na ten cel. Pragmatyka życia przestaje być paralelna w stosunku do planów artystycznych oraz realnych możliwości ich realizacji. Wreszcie artysta podejmuje także istotny biograficznie wątek mijającego czasu, wchodzenia w wiek, w którym coraz trudniej będzie mu się przebić i zaistnieć ze swoją twórczością w świecie sztuki na szerszą skalę:

Chciałbym robić sztukę. (...) ale człowiek im starszy, tym bardziej się boi. (...) Wściekam się z tą historią sztuki, bo to jest to, co dziś chciałbym robić najbardziej. A z drugiej strony mam świadomość, że jestem już na tyle stary, że nie ma jakiejś *windy*, żeby to (prace – T. F.) gdzieś

pokazać, tylko że to jest czas, że powinienem zarobić pieniądze, żeby wydrukować swoją książkę, żeby to zrobić dla siebie [wywiad 4. Aktor, grafik, scenograf, wykładowca]⁸.

Wszystkie trzy przytoczone kody łączy odniesienie do pracy twórczej i do planów z nią związanych. We wszystkich ujawniono procesualny charakter przebiegu biografii. Artyści drugiej fali osiągnęli społeczno-zawodową pozycję, gwarantującą im pewne poczucie życiowej stabilizacji i względnie dobre osadzenie się w lokalnych realiach. Dzięki temu mogą myśleć o swoim rozwoju i o artystycznych planach, co nie oznacza całkowitego uwolnienia się od rozmaitych, ambiwalentnych odczuć. Kwestia wieku i upływającego czasu pojawiała się we wszystkich przytoczonych fragmentach narracji. Po pierwsze, w kontekście zdobytego z czasem doświadczenia, dzięki któremu łatwiej jest podejmować właściwe decyzje i odróżnić *dobro* od *zła*. Pojawia się tu zatem kategoria życiowej mądrości, pozwalająca lepiej zrozumieć siebie i otaczający jednostkę świat. Po drugie, czas ujmowany bywa także w kategoriach negatywnych jako strata, jako opóźnienie. W ujęciu takim upływ czasu pojawiał się także w narracjach z Paryża. Stracone lata, w znaczeniu artystycznym, nie muszą być takie w znaczeniu egzystencjalnym. Spowolnienie rozwoju w kontekście własnej twórczości może być rekompensowane zdobytym w tym czasie doświadczeniem biograficznym, co w rezultacie pozytywnie przekłada się na pracę artystyczną. Bieg życia twórczego i bieg egzystencji nie zawsze są ze sobą pozytywnie i jednoznacznie skorelowane. Twórczość może się intensyfikować lub zanikać w pewnych momentach życia. I wreszcie w trzecim ujęciu kategoria czasu nie jest wykorzystywana do tego, by ukazać proces samorozwoju, dochodzenia do zmiany czy też dojrzewania, ale jako czynnik redukujący życiowe możliwości, którego upływ ogranicza jednostkę i jednoznacznie zmusza do podejmowania istotnych biograficznie decyzji.

3. Trzecia fala – nowa artystyczna migracja transnarodowa

Po pierwszym maja 2004 roku zwiększyła się mobilność Polaków w obrębie państw unijnych. Jednak przed akcesem do UE, a po roku 1989, rozpoczął się już wzmożony proces opuszczania kraju, zdominowany przede wszystkim

⁸ W udzielonym w roku 1996 roku wywiadzie artysta porusza kwestie wielokierunkowości swojej twórczej aktywności: „Uprawianie sztuki było zawsze moją pierwszą pasją. Wszystkie przygody mego życia są tylko jej konsekwencjami. Inna rzecz, że nigdy nie potrafiłem się ograniczyć do wąskiego pojmowania profesji artysty i w rezultacie zdarzało mi się pozornie daleko od uprawiania sztuki odchodzić” [Garczyński 2006: 377].

przez ludzi młodych. Jednym z głównych kierunków migracyjnych, obok Niemiec i Irlandii, stała się Wielka Brytania, ze szczególną koncentracją Polaków w Londynie, który jest jedną z największych diasporycznych aglomeracji na świecie. Aktualnie brakuje wiarygodnych informacji co do skali emigracji w tym okresie, różne źródła podają odmienne dane. I tak na przykład w roku 2006 Ministerstwo Pracy i Polityki Społecznej szacowało, że kraj opuściło 660 tysięcy Polaków, media zaś informowały o dwóch, a nawet czterech milionach ludzi, przy czym demografowie podawali liczbę 1,12 miliona emigrantów [Świętochowska 2007: 127]. Współczesne realia, szczególnie zaś powstanie ponadnarodowej organizacji, jaką jest Unia Europejska, zmuszają do wypracowania nowego paradygmatu badań nad migracją, opartego na nowej formule rozumienia pojęcia *społeczeństwo*. Adekwatna dla współczesności definicja musi zyskać wymiar transnarodowy, w którym społeczeństwo przestaje być utożsamiane z granicami i państwem narodowym [Budakowska 2007: 31]. Współczesne narody zostały oplecione gęstą siecią relacji politycznych, ekonomicznych i kulturowych. Wobec wzrastającej siły powiązań i wzajemnych zależności państwo przestaje być już centralną kategorią analizy tego, jak funkcjonuje społeczeństwo. W kontekście procesów migracyjnych oznacza to, że coraz więcej jednostek sytuuje się w przestrzeni *pomiędzy* państwem pochodzenia a państwem przyjmującym lub nawet w jeszcze bardziej skomplikowanych sieciach relacji międzypaństwowych. „Zatem sieci społeczne, które rozciągają się ponad granice narodowe należałoby traktować jak zmienną, której empiryczne przejawy winny być z większą wnikliwością brane pod uwagę przy wyjaśnianiu tego, co wypływa ze *sposobu bycia*, a tego, co jest *de facto* pochodną *sposobu przynależności*” [ib.: 32]. Badanie migrantów w transnarodowej perspektywie sieci powinno uwzględniać zarówno wymiar makro-, jak i mikrośrodowiskowy. „Migrant bowiem może jednocześnie stać się aktywnym współtwórcą transnarodowej sfery publicznej, jak też lokalnej sfery kulturowej” [ib.: 32]. Świetną egemplifikacją powyższego stwierdzenia są wymiary i zakresy działania artystów migrantów, którzy często stają się przedstawicielami społeczności transnarodowych, a przy tym funkcjonują także w wymiarze lokalnym. Budakowska zwraca uwagę na to, że dawny dwubiegunowy model: kraj opuszczany *versus* kraj przyjmujący, należy zastąpić modelem trójstronnym: kraj pochodzenia – transnarodowe więzi – przyjmujący kraj pobytu. W tych nowych realiach pojawia się grupa ludzi o nowej *transnarodowej tożsamości migracyjnej* [ib.: 37]. Charakteryzuje ona osoby, które nie przynależą do dominujących grup narodowych, ale też nie są w pełni zaangażowane w lokalną rzeczywistość. W rezultacie Budakowska, pytając o współkreatywność migranta, proponuje zastąpienie modernistycznego pa-

radygmatu, opartego na koncepcji państw narodowych i traktującego *innego* jako obcego, nowym paradygmatem postmodernistycznym. W tym ujęciu, podkreślającym otwartość kultur narodowych i płynność granic, *inny* przestaje być obcym, a staje się *różnym*. Globalne migracje zmuszają do przeformułowania pojęcia *lokalności* traktowanej jako wartość stała i niezmienna. Przesłanek to takiego rozumienia współczesnej emigracji należy poszukiwać w narracjach artystów trzeciej fali. Nieuniknionej transformacji podlega w takich warunkach także tożsamość migranta. „Wobec wspomnianych wyżej transnarodowych procesów kulturowych, wiele osób określa siebie w kategoriach wielorakiej przynależności narodowej, czując się dobrze z płynną pluralistyczną tożsamością. (...) Tożsamość migranta w nowym otoczeniu dąży do rekonstrukcji w wielorakości” [ib.: 39]. Poczucie obcości, będące tak istotnym elementem cechującym migrantów pierwszej i drugiej fali, staje się współcześnie odczuwaniem różnicy, która może dostarczać satysfakcji i inspirować, stawać się nowym źródłem budowania tożsamości. „Czerpanie radości z operowania między różnymi kulturami czyni uczestników migracji transnarodowej fenomenem, który wnosi do społeczeństw przebywania dużą częstotliwość wymiany i nowych modeli załatwiania spraw, prowadzenia biznesu, ciągłego przekraczania granic jako stałego elementu zachowań” [ib.: 40]. Jednocześnie autorka podkreśla, że transnarodowość może przyjąć charakter procesu wyspecjalizowanego. Oznacza to, że uczestniczyć będą w niej przede wszystkim ludzie z doskonałą znajomością języków obcych, z wysokimi kwalifikacjami zawodowymi oraz nieprzeciętnymi zdolnościami. Wszystko to zbliża nas do koncepcji kosmopolitycznych elit, do których mogą należeć, między innymi, artyści migranci, którzy odnieśli ponadlokalny sukces. Świetną egzemplifikację transnarodowego funkcjonowania widać w opowieści artystki, wykładowcy i kuratorki:

Mieszkam w Londynie i Poznaniu. To też koncepcja mojej własnej twórczości, kreatywności związanej z organizowaniem wystaw pomiędzy różnymi środowiskami kulturowymi. Teraz jest łatwość mieszkania w kilku miejscach jednocześnie. Jest mi łatwo, tym bardziej że w 1998 r. poznałam swojego męża. Pobraliśmy się w 2004 roku. To też artysta, zajmuje się sztuką współczesną. Taką łatwość mogą mieć głównie ludzie zajmujący się sztuką [wywiad 9. Artystka-kuratorka].

3.1. Wyjazdy z Polski przed akcesem do UE

Artyści emigrujący po roku 1989 mogli już swobodnie przekraczać granicę państwa. Jednak dość istotnym czynnikiem różnicującym doświadczenia ostatniej grupy artystów jest akces Polski do struktur unijnych. Pod tym względem nie jest to grupa całkowicie spójna, głównie dlatego, że emigracja

do Wielkiej Brytanii przed wejściem Polski do Unii Europejskiej wciąż była przedsięwzięciem dość złożonym. Oczywiście nie tak skomplikowanym jak w czasach PRL, jednak przekroczenie brytyjskiej granicy dla obywatela Polski nie zawsze okazywało się możliwe. Opowieść na ten temat pojawia się w jednej z narracji. Z racji tego, że sytuacja Polaków w Anglii była zdecydowanie odmienna przed akcesem do UE, opowieści biograficzne trzeciej fali migrantów zostały podzielone na dwie części. Upadek systemu komunistycznego w 1989 roku zakończył okres emigracji politycznych, otwierając nowy rozdział historii polskiego wychodźstwa. Zmienił się zatem charakter emigracji oraz konfiguracja czynników *pull* i *push*. Wyjazdom nie towarzyszył już fatalizm i nieodwracalność ujawniana w narracjach imigrantów pierwszej i drugiej fali. Osoba zamierzająca wyjechać nie musiała już rozgrywać skomplikowanej gry z polskimi urzędami paszportowymi, martwić się o limit i legalność zakupu dewiz, obawiać się nieprzewidzianych interwencji służb celnych na granicy kraju. Jednak wciąż nie mogła być całkowicie pewna tego, że bezproblemowo przekroczy brytyjską granicę, nadal istniała bowiem konieczność administracyjnego uregulowania zasad pobytu i uzyskania wizy. Jak już wspomniano, po roku 1989 rozpoczęła się kolejna wielka fala polskiej emigracji ekonomicznej. Wraz z nią do Wielkiej Brytanii dotarły także osoby z wykształceniem artystycznym, które nie mogą znaleźć pracy po skończeniu studiów, decydowały się na emigrację. Tak właśnie przyczyny swojego wyjazdu opisała jedna z narratorek:

To była decyzja ekonomiczna. Po studiach nie wiadomo było, co robić. Ja byłam na specjalizacji nauczycielskiej i myślałam, że jako dla kobiety dobrze byłoby uczyć w szkole, a prócz tego robić jeszcze jakąś tam twórczość, poza tymi godzinami pracy. Ale w momencie skończenia studiów sytuacja się pogorszyła i nie było możliwości, by dostać pełny etat. Proponowano mi: *może uczyłaby pani polskiego, może matematyki*, połączenie etatów, wychowanie plastyczne było spychane trochę na bok, jakby to się stało mniej ważne [wywiad 6. Malarka].

Obok uzasadnienia decyzji o emigracji narratorka ujawniła także swój biograficzny plan dotyczący własnych działań artystycznych. Widać, że sztuka została usytuowana jako zajęcie dodatkowe, podejmowane w czasie wolnym, poza „właściwą” pracą już na samym początku zawodowej kariery narratorki. Nie ma tu zatem silnej determinacji do budowania artystycznej pozycji. Zajmowanie się sztuką może być głównym życiowym celem, któremu zostają podporządkowane inne jego wymiary. Może też, pozostając biograficznie istotna, stać się rodzajem hobby, wykonywanego z pasją, ale w ograniczonym wymiarze. Pierwsza strategia pociąga za sobą ryzyko zaangażowania, które nie zawsze gwarantuje oczekiwany rezultat w postaci opisanych przez Golkę rozmaitych subiektywnych i obiektywnych wyznaczników sukcesu,

których może doświadczyć artysta. Jednak analizowane do tej pory narracje dość jednoznacznie wskazują, że jedynie pełna determinacja i koncentracja na artystycznym rozwoju i budowaniu kariery umożliwiła twórcom wejście w pole szerszych artystycznych obiegów.

Wracając do analizy czynników determinujących wyjazdy, w opowieściach biograficznych artystów ujawniono także szereg innych, niżli ekonomicznych, powodów skłaniających do emigracji i pozostania w Wielkiej Brytanii. Czynnikiem, który pojawił się już w narracjach zebranych w Paryżu, była chęć podróżowania, zwiedzania, potrzeba konfrontacji ze światem, ale i ucieczka od problemów i niedogodności życia we własnym kraju. Ten dość często sygnalizowany motyw ujawniony został także w narracjach londyńskich:

Na początku ciągle wyjeżdżałam, do Włoch, Francji, Norwegii. Starłam się mieć gdzieś wystawę i na wystawę to nie było żadnego problemu wyjechać. Trzeba było mieć potwierdzenie adresu, ponieważ zawsze miałam konto w banku, to nie miałam problemu. Potem człowiek stara się o rezydenturę (...). Zdecydowałam o zostaniu, bo w Polsce ten kryzys przerażał mnie, polityka też, w swoim kraju czułam się bardzo źle. Inne życie, szczególnie dla artysty, bez swobody myślenia. (...) Drugi powód, dla którego tu zostałam, to możliwość podróżowania. Bilety były tańsze i możliwości lepsze [wywiad 7. Malarka, scenograf].

Przełom wieku XX i XXI zapisze się w historii polskiej emigracji jako exodus ludzi młodych, którzy po zakończeniu edukacji nie mogli w satysfakcjonujący dla siebie sposób wejść na rynek pracy. Znalezienie zatrudnienia w wyuczonej profesji i uzyskanie adekwatnych dochodów w wielu przypadkach okazywało się po prostu niemożliwe. Czynnikiem ekonomicznym stawał się zatem niesłychanie istotny, często dominujący, ale nie zawsze jedyny. W tym okresie pojawiło się też swego rodzaju zniechęcenie i rozczarowanie polską rzeczywistością. Emigracja młodych artystów nie miała zatem już politycznych konotacji, ale nie była także jedynie na wskroś ekonomiczna:

Byłem przekonywany do tej myśli przez rok. To G. była motorem, tak jak wielu rzeczy. Ja byłem przeciwny wyjazdowi z tego powodu, że myślałem, że wyjedziemy na rok, wrócimy i jednak nie wiedziałem do końca, co chcę robić, po studiach było takie zagubienie. Chciałem robić pewne rzeczy, one mi nie wychodziły. Wyjechaliśmy. I to był falstart, pierwsze uderzenie na psychikę, byliśmy otwarci na wszelkie możliwe wyzwania, aczkolwiek nie byliśmy przygotowani ani organizacyjnie, ani finansowo, wszystko co mieliśmy, to sprzedaliśmy, pożyczaliśmy od rodziny pieniądze na wyjazd, na bilety, bo żadnych pieniędzy na zaadaptowanie się tutaj nie mieliśmy. To był 2001 rok. Ale G. zaczęła przebąkiwać już na początku 2000 roku, że dobrze byłoby wyjechać, może do Londynu, bo tam są koleżanki i one sobie jakoś radzą, nie wracają i to może być szansa [wywiad 8. Malarz, grafik].

W dalszej części narracji zyskujemy świadectwo doświadczenia, które stało się udziałem sporej grupy Polaków pragnących dostać się do Londynu

w okresie poprzedzającym akces do UE. Wiele autokarów wiozących Polaków do Londynu nie dojeżdżało tam z kompletem pasażerów. Nie wszystkim udawało się przekroczyć granicę, ponieważ jakiekolwiek podejrzenie ze strony służb celnych, co do innego niżli turystycznego lub edukacyjnego celu podróży, zazwyczaj kończyło się odmową wstępu na teren Wielkiej Brytanii. Tak też stało się w przypadku narratora kolejnej opowieści:

Moment przekroczenia granicy to było, jak wspomniałem, takie pierwsze uderzenie. Teraz się uśmiecham, ale nieraz przypominą się takie drastyczniejsze momenty (...). Kompletna niezajomość angielskiego. Uczenie się słówek: co ja powiem na granicy? Najważniejszy cel to przekroczyć granicę. Nie wiem, czy to był błąd, ale podeszliśmy do tego przesłuchania oddzielnie. To trwało jakieś pół godziny, wypytywania o najdrobniejsze szczegóły. Ze mną poszło trochę inaczej. Pan zadał mi pytanie. Nie zrozumiałem ani jednego słowa. Czekam na tłumaczkę, okazała się straszną suką, bo nie tłumaczyła tego, co chciałem, ale coś innego, zimne spojrzenie. Po dwudziestu minutach usiadłem na takiej ławeczce, tam siedziałem kolejne dwadzieścia pięć minut, po czym przyszedł jakiś inny oficer i zostałem odprowadzony do jakiegoś innego pokoiku, który był pełen tych *odstawionych* Polaków. I tam znów, sześć–siedem godzin oczekiwania. W moim bagażu były jakieś absurdalne rzeczy: od pędzelków, farbek, starych kaset wideo, poprzez ciuchy pierwszej potrzeby. To było takie pierwsze traumatyczne przeżycie, bo ja nie wiedziałem, o co chodzi. Uśmiechali się, ja ten uśmiech odbierałem jako ironiczny; to był dla nich taki trening, oni nie zwracali na mnie w ogóle uwagi. Byłem przerażony jedną rzeczą: że zostaliśmy rozdzieleni (...). Przerażenie w oczach G., ale ona nie mogła już wrócić [wywiad 8. Malarz].

W rezultacie narrator po powrocie do Polski musiał organizować ponownie swój wyjazd do Wielkiej Brytanii. Problem stanowiły nie tylko kwestie techniczne, ale i wspomniane przez autora poczucie porażki, chwilowego załamania się biograficznego planu, konieczność ponownego organizowania wyjazdu i wreszcie rozłąka z bliską osobą:

Potem przyjazd do Polski i w dwa tygodnie udało mi się załatwić paszport, ten który miałem z wbitym pieczęcią przekroczenia granicy przekreśloną długopisem; było to na pewno coś, co uniemożliwiało mi wjazdy na tym samym paszporcie. Więc bieg do biura paszportowego, oczarowanie pań, które tam pracowały, i one zrobiły mi paszport. I wtedy było mi jakoś wstyd, że nie udało mi się (z wcześniejszym wyjazdem – T. F.), że tak szumnie, że pożegnałem się ze wszystkimi, takie odczucie porażki, takie wbicie w ziemię. I wtedy tylko te dwa tygodnie, spokojne przygotowywanie się na ten ponowny wyjazd. I ponowny wyjazd był szczęśliwy. Samolotem. Mieliliśmy zaproszenia od chłopaka naszej koleżanki. To było bezcenne [wywiad 8. Malarz].

Organizacyjnie uzyskanie zaproszenia od obywatela Wielkiej Brytanii oznaczało zwielokrotnienie szans na udane przekroczenie granicy i było często stosowanym przez Polaków zabiegiem. Czasami, jak w przypadku kolejnego artysty – malarza, emigracja rozpoczynała się na skutek inicjatywy drugiej osoby i niejako wbrew własnej woli:

Nie chciałem żyć gdzie indziej, mnie się dość dobrze wiodło w Polsce. Dużo miałem zleceń, bo łączyłem sztukę malowania i grafiki z grafiką projektową. Na tej grafice projektowej zarabiał się wtedy bardzo dobrze, a z drugiej strony nie pochłaniało to tyle czasu, co teraz. W tej chwili grafik-projektant jest pochłonięty swoją pracą całkowicie. Przez to, że trafiłem do bardzo fajnych miejsc i ludzi, to miałem bardzo fajne kontakty. A że wykazałem się profesjonalizmem, to te kontakty się utrzymały. Moja była żona, też na zasadzie namowy, przyjechała do Anglii, to był chyba 1991 rok, była tu pół roku. Wróciła bardzo zafascynowana Anglią i ciągle myślała, by tu wrócić. Mówię o niej, bo główną osobą, która mnie tu ciągnęła, to była ona. W pewnym momencie, będąc w Krakowie, czułem, że ten rynek jest nasycony [wywiad 5. Malarz].

Poczucie wyczerpania zawodowych możliwości skłaniało narratora do poszukiwania lepszych warunków pracy oraz do podjęcia ewentualnej migracji wewnątrz kraju. Gotowość do przeprowadzki stała się także punktem wyjścia do poważniejszych decyzji i głębszych biograficznych zmian:

Zastanawiałem się nad tą Warszawą, ale żona wspominała o Londynie. A jeśli się zaczyna od zera, to czy jest to Warszawa czy Londyn, to jest to samo. Więc podjęliśmy decyzję: spróbujmy ten Londyn [wywiad 5. Malarz].

Artyście dość szybko po przybyciu do Londynu udało się zorganizować wystawę oraz sprzedać kilka swoich obrazów. Rozpoczął także pracę nad cyklem portretów przedstawiających wybitnych przedstawicieli polskiej emigracji w Wielkiej Brytanii. Wszystko to nie zmieniło faktu, że jego status migracyjny pozostawał wciąż nieuregulowany, co artysta niebawem sam dotkliwie odczuł:

Jak wracaliśmy z wakacji w Hiszpanii, to mieliśmy duże problemy z przekroczeniem granicy, bo po pierwsze o 10 czy 11 w nocy lądował ten samolot, i wszyscy byli z brytyjskimi paszportami poza nami. Zaczęli się dopytywać. Miałem z fundacji różne papiery, bo to były oczywiście inne czasy niż teraz. Staliśmy tam negocjując godzinę, mój angielski ograniczał się wtedy do paru słów. On chciał dzwonić o 1 w nocy do Kaczorowskiego, tam były jego podpisy, czy on mnie finansuje, a przecież miał wszystkie pieczątki. Oni się zastanawiali, że jeśli tu przyjeżdżam, wracam i robię wystawę, to muszę mieć pieniądze, a więc zarabiać. A oni wtedy tego nie lubili. A przecież to jest niemożliwe w moim przypadku, praca, podatki, bo przecież nie dostałbym na to pozwolenia. Albo przyjeżdżam tu jako gość, turysta i na tym się to kończy. I wtedy zastanowiliśmy się, jak to ugryźć. Bo jak wyjedziemy, to nas już nie wpuszczą drugi raz. I wtedy pojawiły się tak zwane *business visas*. I zaczęliśmy o tym myśleć [wywiad 5. Malarz].

Ten rodzaj wizy pozwalał legalnie pracować oraz przekraczać granicę, bez komplikacji i obawy o możliwość wyjazdów i powrotów. Wiza ta dawała też możliwość zawodowego funkcjonowania zarówno w Polsce, jak i w Anglii. W tym okresie narrator przechodził charakterystyczny dla wielu migrantów okres życia *na dwa kraje*, wciąż nie będąc pewien, gdzie osiedli się na stałe.

Czynnikiem istotnym był także przebieg aklimatyzacji dziecka, od której artysta i jego żona uzależniali ostateczną decyzję o pozostaniu. W rezultacie narrator zdecydował się zamieszkać w Anglii, na co do pewnego stopnia miał wpływ brytyjski Home Office, czyli urząd emigracyjny, który na czas rozpatrywania sprawy pozbawiał migranta paszportu:

(...) pomógł nam Home Office. Trzymał nasze paszporty przez półtora roku i przez ten czas nie mogliśmy stąd wyjeżdżać. To znaczy mogliśmy, ale bezpowrotnie, musieliśmy znów przechodzić całą drogę. Więc czekaliśmy. Przez te półtora roku ja wyleciałem zupełnie z obiegu. W Polsce ludzie się zmieniali, prezesi się zmieniali. W międzyczasie byłem głównym projektantem wydawnictw dla Urzędu Miasta Katowice. Więc nie byłem na bieżąco i nie miałem po co wracać do Polski [wywiad 5. Malarz].

W omawianej narracji wyraźnie rysuje się procesualność i wieloczynnikowość dochodzenia do decyzji o pozostaniu za granicą. Obok czynników osobistych istotną rolę odgrywały możliwości zawodowe i artystyczne, te z kolei nie pozostawały wolne od czynników urzędowo-administracyjnych. Jednocześnie przebywanie w jednym kraju powoduje, że zaniebane zostają sprawy zawodowe w drugim, siłą rzeczy człowiek *wypada z obiegu*. W wyniku tego, z czasem traci znaczenie również czynnik zawodowy, który mógł skłaniać do myśli o powrocie. Proces dochodzenia do decyzji o pozostaniu poza Polską jest stałym elementem większości emigracyjnych narracji. Pierwsze lata spędzone za granicą w wielu przypadkach charakteryzują się społecznym i psychicznym zawieszeniem pomiędzy nową rzeczywistością a tym, co zostało pozostawione. Można tu posłużyć się stosowanym między innymi przez Victora Turnera [2005b] pojęciem *liminalności*, rozumianej jako faza wyłączenia, niepełnego uczestnictwa, etap bycia *pomiędzy*, stan zawieszenia, moment niepełnego włączenia do grupy. W tym czasie migrant zazwyczaj nie funkcjonuje jeszcze w nowych grupach społecznych, podczas gdy powoli traci kontakt z tymi zbiorowościami, w których życiu uczestniczył do tej pory we własnym kraju. Specyficzny stan liminalności migranta może trwać bardzo długo. Następujący fragment wywiadu dobrze oddaje specyfikę tego biograficznego etapu:

Najtrudniej się zdecydować, w którą stronę. Dużo ludzi z moich znajomych ma ten problem, teraz może mniejszy, ale wtedy były te trudności z wyjazdem, przyjazdem, trudności wizowe, wszyscy tylko pytali, co się dzieje w Polsce. I w momencie, kiedy zdecydowałam, że tu zostaję, to jakoś się uspokoiłam. Ta niepewność odeszła. Nie wiem, co mnie czeka, ale na razie swoje życie tu planuję. Ten okres dojrzewania trwał więcej niż trzy lata. Te dwa lata były bardzo ciężkie dla mnie [wywiad 6. Malarka].

Podobnie jak w poprzedniej narracji, autorka zwraca uwagę na trudności natury administracyjnej, każdy wyjazd do Polski mógł bowiem oznaczać

kłopoty z powrotem do Anglii, co powodowało dodatkowe rozterki. W rezultacie proces uzyskania psychicznej stabilizacji – *uspokojenia* – jak określiła to narratorka, trwał w jej przypadku ponad trzy lata. Wyjazd nie zawsze łączy się z planem trwałej emigracji, co opisano już w poprzednim rozdziale. Okoliczności, w jakich dochodzi do opuszczenia kraju, mogą sprzyjać i ułatwiać podjęcie decyzji o pozostaniu za granicą. W przypadku młodych przedstawicieli trzeciej fali, stale powracającym w narracjach wyjaśnieniem powodu wyjazdu był brak szansy na znalezienie dobrze płatnej pracy, konieczność mieszkania z rodzicami po zakończeniu studiów, ale także ciekawość i chęć doświadczenia kulturowej różnorodności. Pojawiał się także ważny czynnik oddziaływania społecznych sieci. Obecność za granicą osób znajomych często staje się istotnym czynnikiem *pull*:

Nie miałam pomysłu, żeby wyjechać z Polski na stałe. Kiedy wyjeżdżałam, myślałam, że wyjadę na parę miesięcy, zobaczę, jak jest za granicą i wrócę. Nie było czegoś takiego, że wyjeżdżam na stałe z Polski i koniec. Byłam ciekawa świata, w Polsce brakowało mi tej różnorodności. Skończyłam studia, przez jakiś czas pracowałam jako dziennikarka. Było fajnie, ale nie mogłam z tego wyżyć, cały czas mieszkalam u rodziców. Ponieważ miałam przyjaciółkę w Londynie, to zdecydowałam się, że pojadę do Londynu i zobaczę, jak tam jest. To był 2000 rok. Bardzo mi się podobał Londyn, poczułam się wolna. Mogłam robić wszystko, było tyle możliwości, choć ciężko było mi się porozumieć po angielsku. Miałam angielski na studiach w kraju, ale inaczej jest, gdy trzeba porozumiewać się tym językiem w kraju anglojęzycznym. Zajął mi to parę miesięcy zanim się przemożłam i zaczęłam mówić po angielsku [wywiad 13. Poetka].

Radykalna zmiana, z jaką wiąże się wyjazd, daje poczucie psychicznej swobody, otwiera szereg nowych możliwości i wyzwala nowe potencje. Przedstawiciele nowej transnarodowej migracji nie wyjeżdżają jedynie z przyczyn ekonomicznych, i choć pozostają one istotne, to równie ważne jest otwarcie się na nowe doświadczenie, szukanie optymalnego miejsca do życia, nie tylko w ramach własnego kraju, ale także poza nim. Transnarodowa migracja jest następstwem zjednoczenia Europy, ale także procesów globalizacyjnych.

3.2. Adaptacja i budowanie kariery wśród artystów przedunijnych

Kariery twórcze artystów migrantów w znacznej mierze uzależnione są od przyjętych przez nich planów biograficznych oraz determinacji w dążeniu do ich realizowania. Należy także uwzględnić inne, równie istotne okoliczności towarzyszące, takie jak: posiadanie zasymilowanej i wspierającej artystę rodziny w Wielkiej Brytanii, zdobyte uprzednio wykształcenie, możliwość podjęcia studiów w kraju migracji, związek z osobą pochodzącą z tego kraju

lub już w jakiś sposób zaadaptowaną do nowych warunków, poziom znajomości języka obcego i wiele innych. Wszystko to nie zmienia faktu, że adaptacja i budowanie kariery artystycznej wymaga dużego wysiłku, co podkreślano w zdecydowanej większości narracji. Oto jeden z przykładów ilustrujących ten żmudny proces:

Nie jest łatwo wejść w środowisko artystyczne tutaj. To, co robię to multimedia i sztuka instalacji. Moje działania wymagają dużego nakładu pracy. (...) Główna moja działalność, którą pokazuję na zewnątrz, to instalacje wymagające nakładu pieniężnego. Malarstwo traktuję jako przyjemność. Jest mi ciężko, bo tu nie jest łatwo zorganizować wystawę, łatwiej jest w Polsce. Dlatego moja aktywność skupiona na organizowaniu środowisk ludzkich ma miejsce w Polsce. Tam przeprowadziłam sporo wystaw międzynarodowych, przede wszystkim w Poznaniu. Tu jest łatwiej przebywać niż na przykład w Warszawie. Tu w Londynie udało mi się wziąć udział w kilku wystawach, były to wystawy zbiorowe, w dobrych miejscach. (...) W 1999 roku postanowiłam wiele energii włożyć w te kontakty z Japonią. Tam są inne możliwości galeryjne, łatwiej otrzymać sprzęt, oprawę, instalację. Opłata to kwestia jednego kontraktu. Niewiele musimy wydawać. A tu (w Londynie – T. F.) wszystko jest drogie. A stąd łatwiej zorganizować [wywiad 9. Artystka-kuratorka].

Wyjazd do Anglii cytowanej powyżej artystki był wynikiem jej wcześniejszych doświadczeń i rocznego pobytu na londyńskiej uczelni artystycznej. Warto podkreślić, że jest to powtarzający się fragment biograficznego doświadczenia wielu artystów młodego i średniego pokolenia, którzy decydują się na rozpoczęcie życia poza krajem pochodzenia po uprzednich krótszych wyjazdach (często o charakterze stypendialnym). Jednocześnie artystka podkreśla ogromną rolę studiów w Londynie, które znacząco wpłynęły na ukształtowanie jej postawy twórczej:

Kontakt z uczelnią w Londynie był najważniejszy w mojej artystycznej drodze. Gdyby nie to, mój światopogląd byłby inny. Gdybym nie miała etapu londyńskiego podczas studiów w Polsce, robiłabym bardziej prowincjonalne rzeczy [wywiad 9. Artystka-kuratorka].

Ci, którzy emigrowali jako dojrzały artyści lub kształcili się i doksztalcali w brytyjskich akademiach sztuk pięknych, od samego początku starali się znaleźć swoje miejsce w polu lokalnej artystycznej produkcji. Decyzja o pozostaniu za granicą to dla nich przede wszystkim skupienie na budowie pozycji zawodowej w nowym kraju. Początkowo wymaga to wielu wysiłków organizacyjnych oraz skrupulatności w realizowaniu tego długoterminowego przedsięwzięcia. Konieczne staje się nawiązanie kontaktu z galerią gotową reprezentować artystę, tu z kolei nie bez znaczenia jest posiadane udokumentowane dorobku:

(...) zacząłem szukać galerii i kontaktów, patrzyli na te moje prace i im się podobały, ale kiedy zaglądali do mojego cv i widzieli, że jestem z Polski, i że mam tylko jedną wystawę tu

w Anglii, i to jeszcze w polskim ośrodku, to dziękujemy. Dla większości ludzi, którzy tworzą sztukę, w takich sytuacjach trzeba mieć sporo samozaparcia. Człowiek jest zdołowany kompletnie i nie chce mu się nic robić [wywiad 5. Malarz].

Pomimo początkowych trudności, artyście udało się osadzić w angielskim rynku sztuki, znaleźć swoją niszę i utrzymywać się z malarstwa. Bardzo często sytuacja na początku emigracji wygląda inaczej i zmusza do podejmowania rozmaitych prac zarobkowych, podczas gdy sztuka zostaje przynajmniej na pewien okres zaniechana. Te pierwsze zajęcia zarobkowe, podejmowane bez znajomości języka gospodarzy, zazwyczaj oznaczały pracę na budowie, w barach i restauracjach, często także sprzątanie. W tym pierwszym okresie następuje nieuchronna weryfikacja możliwości, planów i wyobrażeń co do sposobu własnego funkcjonowania na emigracji. Biograficznie jest to moment trudny, zwłaszcza gdy redefiniowanie planów przybiera redukcyjny charakter:

Miałem też nadzieję, że ta przerwa (w zajmowaniu się sztuką – T. F.) potrwa krótko i że wejdę w to i będę mógł zarabiać, wykonując swój zawód. Wszystko jedno co, nawet coś pokrewnego, szyldy, cokolwiek. Zarabiać pieniądze, odbić się, spłacić długi i skoncentrować się na pracy. Pierwszą pracą było zmywanie naczyń w knajpie serwującej włoską kuchnię [wywiad 8. Malarz].

W omawianym okresie sprzed unijnej emigracji jedynie studencka wiza umożliwiała podjęcie legalnej pracy i to w ograniczonym wymiarze czasowym. W rzeczywistości mało kto stosował się do tego ograniczenia. Pokrycie kosztów utrzymania wymagało intensywnego zaangażowania się w pracę pochłaniającą większość czasu migranta. To z kolei ograniczało możliwości poszukiwania innej pracy, uczenia się języka, zajmowania się sobą i swoją działalnością artystyczną:

Cały czas miałem tę wizę studencką, która uprawniała mnie do 20-godzinnego tygodnia pracy, a pracowałem 75–80 godzin. Zero czasu na naukę, jedyne czego się nauczyłem, to dobrze kroić warzywa. W tym okresie prawie się nie widzieliśmy z G. (...). Jeśli pracujesz 70 godzin, to nie masz czasu, by znaleźć inną pracę [wywiad 8. Malarz].

W tej samej narracji znajduje się kolejny opis doświadczenia związanego z poszukiwaniem pracy i podejmowaniem rozmaitych działań mających na celu *zainstalowanie się* w nowych warunkach. Na etapie wczesnej migracji, który cechuje się dezorientacją, brakiem rozeznania w obcych realiach przy jednoczesnej konieczności poszukiwania źródeł utrzymania, migrant narażony jest na szereg niebezpieczeństw i upokorzeń:

Wstałem o piątej, pojechałem tam, gdzie mi powiedział, wyjeżdża biały van, podszedłem zażartowałem po angielsku, to potrafiłem. W środku jakiś Irlandczyk, niechluj, mruk. (...)

Pojechaliśmy w okolice jakichś placów, hal, hangarów i pomyślałem będę budowlańcem, będę zarabiał pieniądze i nauczę się czegoś. On mnie zostawił na pół godziny, nie wiedziałem, co robić, pokręciłem się trochę, jakieś stare opony, złomowisko. On przyjechał, bełkotał, pokazał opony, coś powiedział i pojechał. Zastanawiam się, co on mi powiedział, czy mam je przewozić, czy co? I faktycznie, przyjechał i okazało się, że miałem przetoczyć te opony. Ale się wściekł. Przedrzeźniał mnie. Stał przy mnie, obserwował złośliwie, jak jakiś kapo, i mnie przedrzeźniał. To było straszne. (...) Tam była taka beczka na smołę, w której się coś paliło. Nie wiedziałem, czy mam coś spalić, on bardzo niewyraźnie mówił. To był taki moment krytyczny, powiedziałem, że mam pracę, odwróciłem się na pięcie i zacząłem odchodzić. A on zmienił front, powiedział: *Nie wiedziałem, że masz pracę. Wszystko się ułoży.* Raptem zaczął wyraźniej mówić. Potem jakaś nowa idiotyczna czynność, jakieś czyszczenie podjazdu i on znowu stoi i mnie przedrzeźnia, wyzywa od pieprzonych Polaków, i wtedy rzuciłem wszystko i poszedłem. Wziąłem plecak i poszedłem prosto, on coś tam jeszcze manifestował. Dotarłem do jakiejś drogi szybkiego ruchu, tam nie było chodnika, miejsca dla pieszych. Przebrałem się z ciuchów roboczych, żebym się nie musiał tłumaczyć przed jakąś policją. Wróciłem do domu wcześniej. I później znalazłem pracę przez znajomych [wywiad 8. Malarz, grafik].

Przytoczony fragment biograficznej opowieści ukazuje skrajnie stresogenną sytuację niemożności przetworzenia informacji odbieranych w języku obcym, spotęgowanych faktem niepodejmowania żadnych prób usunięcia niepewności przez nadawcę komunikatów. W relacjach międzykulturowych warunkiem udanej komunikacji jest minimalizowanie lęku i napięcia wynikającego z obawy niezrozumienia wysyłanych sygnałów. W przytoczonej przez narratora sytuacji interaktor swoim zachowaniem potęgował napięcie, doprowadzając do całkowitego zerwania interakcji. W takich komunikacyjnych sytuacjach imigrant zawsze może stać się ofiarą stereotypów. Oznacza to, że „u ludzi, którzy kontaktują się z osobami dwujęzycznymi w ich drugim języku, mogą powstawać negatywne oceny i stereotypy, zwłaszcza dotyczące inteligencji rozmówców. Dzieje się tak dlatego, że komunikując się w języku, który nie jest ich językiem ojczystym, osoby dwujęzyczne mogą reagować wolniej i sprawiać wrażenie, jakby miały trudności natury poznawczej podczas przetwarzania informacji” [Matsumoto, Juang 2007: 341].

Na tym pierwszym etapie niezwykle pomocne może okazać się wsparcie uzyskane od znajomych posiadających dłuższy migracyjny *staż*, a tym samym większe doświadczenie. Migranci wytwarzają między sobą sieci kontaktów, które czasami przyjmują charakter pomocowy, czasami towarzyski, w pewnych kręgach przybierają głównie formułę ekonomicznych zależności, w innych stają się natomiast relacjami kulturowymi, autotelicznymi. Nowo przybyły migrant, nie posiadając jeszcze rozeznania w obcym sobie społecznym środowisku, często wchodzi w styczność z kręgami migrantów, którzy osiągnęli już bardziej zaawansowane stopnie adaptacji. Relacje te mogą być nieuniknione na początkowym etapie życia w nowym kraju, choć nie zawsze związane z nimi doświadczenia oceniane są jednoznacznie pozytywnie:

Poza tym staram się czyścić pewien okres. Prawie nie mam kontaktu z ludźmi, z którymi wtedy żyłem [wywiad 8. Malarz].

Kontynuowanie pracy twórczej często nie jest możliwe na początku emigracyjnego życia. Zazwyczaj artyści muszą podejmować rozmaite prace zarobkowe, aby dopiero potem w czasie wolnym zajmować się swoją twórczością. Wymaga to dyscypliny, czasami zmiany przyzwyczajeń oraz odejścia od rozmaitych artystycznych etosów, o czym wspomina jedna z narratorek:

Tym, którym się wydaje, że przyjadą i będą żyć ze sztuki, to się mylą. Człowiek musi pracować i zarabiać. A ze sprzedaży to są pieniądze ekstra, które przeznaczam na następną wystawę, na wyjazdy; nie jestem związana finansami, ale jest bardzo ciężko. (...) Ale tak tu wszyscy pracują. I trzeba to dzielić; jednocześnie zarabiać pieniądze i robić sztukę. Trzeba się nauczyć tworzyć wszędzie i zawsze. W Polsce było inaczej: artysta mówi, że *ja się nie mogę skalać na przykład pracą*. Taki etos. *Mogę być biedny, ale będę tylko tworzył*. Teraz jest inaczej: artysta musi być nieobdarty, musi jakoś po ludzku mieszkać, bo jeśli jesteś artystą, to stać cię na to. Minęła ta moda na obdartusów artystów. We Francji, jak tam mieszkałam u kuzynki, ponieważ nie miałam własnego mieszkania, to jak chciałam zaprosić, żeby oglądali obrazy, to mi doradzali: *ty wypożycz samochód, bo twój samochód nie wzbudza zaufania, wynajmij mieszkanie i dopiero zapraszaj* [wywiad 7. Malarka, scenograf].

Migracja może zatem oznaczać konieczność zdemitologizowania artystycznego powołania, co w wielu przypadkach okazuje się w rezultacie korzystne dla twórcy. Artyści najpierw muszą doprowadzić do osiągnięcia elementarnego stanu życiowego bezpieczeństwa, zanim zaczną na emigracji ponownie zajmować się twórczością. Obok stałego źródła utrzymania, równie istotne staje się uzyskanie własnego mieszkania. W dalszej części procesu adaptacyjnego pojawia się konieczność stworzenia własnego kręgu znajomych:

Przez półtora roku nie było nawet czasu, by pojawił się jakiś sensowny pomysł na rysowanie. Obracało się wszystko wokół pracy. By polepszyć swój byt, by nie mieszkać z grupą ludzi na przykład. I to była pierwsza decyzja, którą podjęliśmy, że musimy mieszkać prywatnie. Pierwszy krok do odbicia z tego bagna. I zaczęło nam powoli sprzyjać szczęście, jakiś przypadek za przypadkiem. Zaczęło się powoli. To pozwoliło zmienić ten klimat, który ci ludzie budowali, oni myśleli wyłącznie o pieniądzach, by coś odłożyć, naprawdę taka atmosfera. Po wiem szczerze, że bardzo rzadko wspominamy moment naszego ślubu, co powinno być bardzo miłym wydarzeniem, ale z tego względu, że otaczali nas ci ludzie nie wspominaliśmy tego. Później zaczęło się wszystko powolutku układać [wywiad 8. Malarz].

Tak jak proces normalizacji i stabilizowania pobytu za granicą wymaga czasu, tak też powrót do zajmowania się sztuką często jest długotrwały, zazwyczaj też przebiega etapowo. Na wstępnym etapie emigracji artysta często nie jest w stanie łączyć pracy zarobkowej, zazwyczaj czasochłonnej

i wyczerpującej fizycznie, z pracą twórczą. Diametralna zmiana warunków i sposobu życia przekłada się także na tematy podejmowane przez artystów oraz na stosowane przez nich techniki ekspresji:

Półtora roku było jałowe, a potem coś się stało. Odezwało się, nieśmiało: kupienie pierwszego blejtramu, rysowanie było już wcześniej, potem malowanie. Te pierwsze kroki były beznadziejne, bardziej była to próba *rozmalowania* się. Też zwątpienie w to, że ja wciąż potrafię malować. Potem to przyszło, po pierwszym miesiącu były dwa obrazki, potem trzy, a potem już codziennie, w każdej możliwej chwili (...). Tak jak teraz, bardziej jest to obserwowanie ludzi, tego, co się dzieje, światła, pięknych elementów, kształtów, podświadome kodowanie, i przelewanie na płótno lub papier. Stąd też ta technika, którą teraz stosuję: olej i pastel na papierze. I 10–20 prac jednego wieczora lub nocy, i niezastanawianie się nad tym, czy to jest dobre, ale nad kreską i kolorem, wchodzenie bardziej wrażeniowo, jak dziecko [wywiad 8. Malarz].

Ten pierwszy okres jest nie tylko trudny dla jednostki, ale także dla związku, w którym ona się znajduje. Migracja wystawia dwoje związanych ze sobą osób na poważną próbę. Problematyka związku dwojga migrantów była podejmowana w kilku opowieściach. W pewnych przypadkach takim parom udało się przetrwać, w innych ich związki się rozpadały. Wzmożony wysiłek i stres może doprowadzać do konfliktów, a w rezultacie także do rozpadu związku. Nie bez znaczenia pozostają zatargi i napięcia pojawiające się jeszcze przed okresem emigracyjnym, które w warunkach wzmożonego i długotrwałego stresu często ulegają intensyfikacji:

Na początku pracowałem osiem godzin dziennie, potem odbierałem syna ze szkoły, a po nocach malowałem, inwestowałem sporo pieniędzy. Pod względem charakterologicznym przepychaliśmy się z żoną, ale jakoś żeśmy funkcjonowali. Ale ciągła presja tych trudności, szaleństwa i tego, że ja byłem uparty i chciałem robić swoje, chciałem się zmienić, spowodowało, że to małżeństwo się rozpadło. Jakies pięć czy sześć lat temu. Tym bardziej, że to środowisko wtedy było bardzo nieprzychylnie, teraz ludzie przyjeżdżają i mają pracę, kiedyś nawet załatwienie adresu było bardzo karkołomne. Teraz to żaden problem, przyjeżdża się i się ma to z dnia na dzień. Ludzie proszą, byś przyszedł, zapłacił symbolicznie 50 czy 100 funtów i ci załatwią wszystko. Wtedy to nie istniało i ta presja spowodowała, że nie wytrzymaliśmy tego. Nawet się cieszę, chociaż razem byliśmy osiemnaście lat. Ale większość czasu było nieciekawie. Byliśmy odrębnymi i silnymi osobowościami. Przyjaciele dziwili się, że w ogóle jeszcze razem funkcjonujemy [wywiad 5. Malarz].

W przytoczonym fragmencie, poza różnicą charakterów, narrator zwraca uwagę na czynniki zewnętrzne, na presję, jakiej poddawany jest imigrant i na ogromny wysiłek, który musi włożyć w każdy kolejny etap organizowania życia za granicą. Stres i kumulujące się napięcia w rezultacie spowodowały rozpad związku. Natomiast wysiłki podejmowane przez malarza w dużej mierze skupiały się na poszukiwaniu i wyrabianiu kontaktów z instytucjami,

które znajdują się w systemach dystrybucji sztuki, i które będą mogły skutecznie zająć się promocją i sprzedażą jego prac:

Od paru lat te kontakty zaczęły procentować. Galerie zaczęły dość regularnie sprzedawać moje prace. Jakies 5–6 lat temu wszedłem w układ z River Park. Jeden z moich znajomych, taki guru projektowania tutaj, powiedział menedżerowi, że maluję bardzo dobrze i mógłbym zrobić cykl pejzaży o parku. On mnie zaprosił. I tak się zaczęła moja współpraca z River Park. On ma olbrzymie studio, taka sala ciemnozielona. Miałem tam wystawy. Ściągało to dziesiątki ludzi i dawało mi to, że oni nic nie chcieli. Dla nich to była atrakcja, że coś się dzieje na terenie parku. Potem zaproponował mi, żebym coś latem zrobił. Zrobiłem markizę. Nie ukrywam, że to był olbrzymi zastrzyk pieniędzy. Bo wchodziło w grę 20–30 obrazów sprzedanych w ciągu miesiąca. I to bezpośrednio, bez galerii. Prócz tego zacząłem produkować *printy*, kartki moich prac [wywiad 5. Malarz].

Współpraca z galerią staje się dla artysty kluczowa, bowiem to głównie od skuteczności działania tej instytucji uzależniona jest sytuacja finansowa twórcy. Strategia obrona przez artystę polega na tym, że posiada on jedną galerię wiodącą, gwarantującą w miarę regularny zarobek, zainteresowaną długotrwałą współpracą:

Jest jedna galeria, która mnie sprzedaje regularnie, bo wyrobiłem sobie w niej pozycję. Bo to chodzi o to, by podpowiedziała klientowi właśnie ciebie, i ta galeria to robi. To jest takie główne targowisko przy ulicy. Inne komercyjne galerie jak pojawią się, pokażą fajne prace, to wystawią. Więc jest to takie *kapanie*. Natomiast dla tej jestem tym *koniem*. I z tego żyję [wywiad 5. Malarz].

W tym fragmencie narracji pojawiło się interesujące przejście do opisu sytuacji w Polsce, jeszcze przed zmianą systemu politycznego. W retrospektywnym nawiązaniu do przeszłości artysta zdradza pewien sentyment do minionych czasów, w których o wiele łatwiej było mu twórczo funkcjonować i zdobywać środki na utrzymanie:

W Polsce to był taki cudowny czas, szczególnie za komuny, za komuny artyści mieli bardzo dobrze. Polscy artyści komercyjnie nie tworzyli dużo, tylko żeby zrobić 1 Maja albo inne święto i z tego żyli. Czasem dostawali też stypendium, choć nie było ono wielkie, jakaś miesięczna pensja. Ale żeby je dostać, to wystarczyło podanie napisać. Dobrze się żyło z BWA, to kupowało dwa obrazy i żyło się z tego iks miesięcy. Wtedy artyści mogli tworzyć dla serca, dla duszy. Poza tym to są rzeczy, których ludzie by nie kupili, takie oderwane od rzeczywistości [wywiad 5. Malarz].

Sytuacja w Wielkiej Brytanii, a co za tym idzie w systemie wolnorynkowym, zmusiła artystę to podjęcia żmudnych wysiłków wejścia na rynek sztuki, a zarazem poszukiwania takich form i tematów twórczej ekspresji, na które znajdzie się nabywca. Ten wątek opowieści doprowadził narratora do

rozważań dotyczących komercjalizacji, nie tylko własnej sztuki, ale także każdej działalności artystycznej wykonywanej na zamówienie. Jest to bardzo ciekawy i jednocześnie znamieny tok argumentacji dla niemal wszystkich artystów sprzedających swoje prace w komercyjnych systemach obiegu sztuki. Pojawiał się on w narracjach paryskich oraz nowojorskich, nie jest obcy twórcom z Berlina. Odzwierciedla bowiem uniwersalny dylemat osób zajmujących się sztuką, które czują się zmuszone, z racji wyuczonych artystycznych etosów, racjonalizować i usprawiedliwiać swoje postępowanie. Nawiązywanie w narracji do wielkich mistrzów, takich jak Leonardo da Vinci czy Michał Anioł, nie pojawiało się jedynie w tej opowieści. Jest to charakterystyczne dla wielu twórców zajmujących się realizowaniem komercyjnych zamówień i pojawia się jeszcze w innych narracjach:

Tu jest trochę inaczej, trudno robić to, co się chce. Maluję jakiś widok, bo mi się podoba, galeria przychodzi i mówi, bym namalował jeszcze kilka takich. Komercja czy nie komercja? To pewien rodzaj kompromisu. Z drugiej strony, jak się patrzy na zamówienia Michała Anioła, jak walczył o Kaplicę Sykstyńską, co na niej miało być, to przecież była wielka wojna z papieżem. I musiał ulec papieżowi, choć jakieś małe swoje *tamania* robił. Leonardo da Vinci robił portrety, które były konkretnymi zamówieniami. Holendrów podziwiamy, a oni też mieli zamówienia, bo to był prestiż osoby portretowanej. To jest rzemiosło. A prócz tego człowiek ma tę chwilę uniesień [wywiad 5. Malarz].

Tak jak w kilku poprzednich opowieściach można było odnaleźć ślady mitologizowania, tak tu narrator stara się demitologizować wyjątkową społeczną rolę i misję artysty. Tworzenie replik własnych prac, wydaje się oczywistą negacją mitu artysty jako wytwórcy dzieł niepowtarzalnych i wyjątkowych, a jednak robiło to wielu europejskich malarzy, zwłaszcza tych którzy specjalizowali się w scenach batalistycznych, religijnych i pejzażach [Golka 1991: 75]. W takim rozumieniu artysta staje się zatem nie tyle twórcą, co rzemieślnikiem, odpowiadającym na zamówienie klienta oraz swoim własnym menadżerem aktywnie poszukującym galerii sprzedającej przygotowane prace. W tak ukazanym systemie artystycznego funkcjonowania wspomniane przez narratora kompromisy stają się nieuniknione. Malarstwo tego typu to przede wszystkim sposób zarabiania pieniędzy, *uniesienia* zaś stanowią wartość dodaną, która może, lecz wcale nie musi temu procesowi towarzyszyć. Artysta jest całkowicie pewny tego, że jeśli chce żyć z malarstwa musi współpracować z galeriami i musi odpowiadać na zapotrzebowania rynku:

A cóż ja mogę zrobić, jak siedzę w domu, to kto wie, że ja istnieję? (...). Może się paru (klientów – T. F.) odezwać, może nie. Tak, że galeria jest artyście niezbędna [wywiad 5. Malarz].

Wspomniana już pierwsza wystawa artysty w Londynie miała miejsce w galerii prowadzonej przez osobę, która także wzięła udział w tym badaniu, a jej opowieść została wykorzystana do opisanego losów artystów „drugiej fali”. W tej opowieści pojawia się interesujący komentarz i porównanie strategii budowania artystycznej kariery obu artystów:

O. nie musi się martwić o pieniądze z racji męża, ma luz. Ona galerię prowadziła, regularnie kiedyś robiła wystawy, ja u niej wystawiałem. Ona nie musi sprzedawać, nie musi zabiegać. Może pokazywać i robić to, co kocha, ale z drugiej strony to też nie jest dobre dla artysty, bo ona nie jest tak zdesperowana, by polecieć do parunastu galerii, ściągnąć kogoś ważnego, wysłać zaproszenia. Nie, bo robi to dla siebie. Ale to jest zbyt komfortowe. Ona nawet kupiła moje dwie prace. To nie jest mobilizujące dla artysty. Przyjaciele przychodzą na wernisaż, a z reguły jest tak, że przyjaciele są niezbędni, żeby atmosferę zbudować. Natomiast najważniejszy jest klient, który przyjdzie kupić obraz [wywiad 5. Malarz].

Współcześnie artysta uzależniony jest od rynku sztuki w stopniu nieznanym w poprzednich epokach. „Własna przedsiębiorczość artystów w sprawach handlowych wydaje się dziś przeżytkiem. Owszem, muszą oni mieć świadomość uwarunkowań rynkowych, muszą wykazać jakąś aktywność w zapewnieniu sobie znaczącej pozycji rynkowej. Jednak nie zastąpią oni profesjonalistów: marszandów i ich współpracowników” [Golka 1991: 75]. Artysta ma przede wszystkim dostarczać dzieł sztuki, podczas gdy ich sprzedają zajmują się zawodowcy. Pojawia się tu paradoks pozornego wyzwolenia: z jednej strony artysta teoretycznie nie musi troszczyć się o zbyt swoich prac i uzyskuje więcej czasu na pracę twórczą, z drugiej musi się dostosować do wymogów rynków lub ulegać sugestiom galerii, na przykład w kwestii tworzenia replik własnych obrazów. Można zatem rozpatrywać problem funkcjonowania artystów na rynku w kategoriach współpracy, negocjacji, ale i konfrontacji z różnymi pośrednikami zajmującymi się handlowaniem sztuką. Artyści sami podejmują rozmaite gry rynkowe, których celem jest stwarzanie korzystnych warunków sprzedaży własnych dzieł. Jedną z tego typu gier, opisanych przez Golkę, jest „tworzenie pod klienta”, interesujące nas w kontekście opowieści malarza. „Twórca żyje w dwóch światach. Jeden, to prywatny świat jego sztuki, jego własnych kryteriów i celów artystycznych. Drugi świat, to praca zarobkowa, polegająca na tworzeniu (często fabrykowaniu) obiektów łatwo sprzedających się. Artysta antycypuje oczekiwania odbiorcy i – choć ich sam nie podziela – maluje zgodnie z nimi. Obserwacja wskazuje jednak, że i te prace zazwyczaj funkcjonują na marginesie rynku. Mogą przynieść twórcy dochód pozwalający na utrzymanie się, lecz nie przysporzą mu majątku” [ib.: 96]. Praca „pod klienta” faktycznie może stać się dobrym, w miarę stałym źródłem dochodu, zmusza jednak twórcę do powielania

artystycznych gestów, które nie będą w stanie zainteresować ani krytyki, ani bardziej wymagających kolekcjonerów sztuki. Tym sposobem twórca, zapewniając sobie względne bezpieczeństwo, skazuje się na poślednią pozycję w hierarchii systemu artystycznego.

3.3. Środowiska polonijne w opinii artystów drugiej i trzeciej fali

W toku swoich narracji artyści odnosili się także do coraz liczniejszej polskiej migracji na Wyspach Brytyjskich. Opowieści dotyczące Polaków mieszkających w Londynie pojawiają się w rozmaitych kontekstach i ujawniają całą gamę opinii i emocji. W jednej z nich wątek ten pojawił się w trakcie przedstawiania planów związanych z ewentualnym powrotem do kraju:

Ale teraz, od pewnego czasu, zaczynamy myśleć o powrocie do Polski. Jedną z przyczyn jest napór polskiej emigracji. Dlatego, że ten komfort, że Anglicy nie są rasistami, kończy się. Ich cierpliwość się kończy, a Polacy naciągają ją do granic. A ci, którzy pracują ciężko, nie pojawiają się w gazetach, bo to nieciekawy temat. A jeśli nawet to napiszą raczej o tych, którzy na przykład wchodzą do mieszkania i zamieniają je w skłot. To niestety wymyślili Polacy, takie procedury. Ale ci młodzi, fajni ludzie nie są tematem do gazet. Tu się ta ilość emigracji odbije czkawką, bo jak Polacy zaczną żądać świadczeń: socjalnych, emerytalnych itd., to może być nieprzyjemnie, nawet dla tych, co tu pracowali ciężko [wywiad 5. Malarz].

Zmianę charakteru migracji polskiej opisano także w innej narracji. Przed akcesem do Unii Europejskiej wyjazd nastroczał większych trudności, a legalizowanie pobytu i uzyskanie zezwolenia na pracę wiązało się z koniecznością podjęcia nauki w szkole języka angielskiego. Ten drobny formalny wymóg, zdaniem kolejnej narratorki, miał pewien, może niezbyt duży, ale jednak dostrzegalny wpływ na kształt polskiej diaspory:

Z moich spostrzeżeń tu są inni ludzie. Wcześniej bardziej byli nastawieni na naukę i rozwijanie się, nie tylko bicie tej kasy. Poza tym były te wymagania chodzenia do szkoły, chyba że ktoś chciał pracować na czarno, nie obchodził go zupełnie język. Większość ludzi była jednak w szkołach językowych i coś z tego zostało. Wielu przyjeżdżało po studiach, wydaje mi się. Teraz, skoro taka wolność przyszła, większość przyjeżdża po szkołach zawodowych, może po liceach i mniej ludzi chce się kształcić dalej, a większość idzie do pracy i to raczej mało płatnej. Stąd też wychodzi niezadowolenie tych ludzi, rozczarowanie, kiedyś kurs funta był lepszy, więc można było za tego funta w Polsce kupić, to się zmieniło [wywiad 7. Malarka, scenograf].

Zmiana i lawinowy przyrost polskiej populacji w stolicy Wielkiej Brytanii dostrzegany jest przez przedstawicieli wszystkich pokoleń migrantów. Nawet ci, którzy przebywają w Londynie jedynie trzy lub cztery lata, zwracają uwagę na szybko zachodzące zmiany:

Kiedyś to był zupełnie inny Londyn, teraz wchodzisz do metra, idziesz ulicą i słyszysz polski. Polskie sklepy z polską żywnością, jest nas tu mnóstwo. Ja nie chcę nikomu ubliżać, ale

każdy wie, jak jest. Ciężko wbić się tu w jakieś środowisko, żeby nie żyć z Polakami. (...) Teraz jak to obserwuję, to przyjeżdżając tu bez angielskiego, możesz normalnie funkcjonować. Są biura, które ci założą konta; tu jest tyle Polaków, że się opłaca. Sklepy polskie; obracasz się w kolektywie i dajesz radę. Ja z takimi ludźmi pracowałem na budowie. Totalnie zamknięte środowisko [wywiad 11. Fotograf].

Swoją wizję zmian i różnic pomiędzy poszczególnymi pokoleniami migrantów z Polski scharakteryzowała w opowieści jedna z artystek żyjąca w Londynie od kilkunastu lat. Kolejne fale docierających do Londynu Polaków reprezentowały odmienne formacje społeczne. Różniły ich pokoleniowe doświadczenia historyczne oraz wyobrażenia na temat życia na emigracji, co oddaje następujący fragment narracji:

Nie chciałabym mówić źle o Polakach, bo sama jestem Polką i zaciekle bronię Polaków, gdy ktoś mówi o nich coś złego. Natomiast, tak jak wszędzie, są ludzie mili, materiališci, pomocni, i tu widać wyraźnie granice; ja dzielę to na trzy pokolenia: pierwsza grupa to ci, którzy zostali tu po wojnie, druga grupa to ta solidarnościowa, trzecia – młoda emigracja. Starsi to bardzo kulturalni ludzie. Prezydent Kaczorowski załatwił dla nich wiele możliwości. Ci, którzy połamomili się na pieniądze, to pracowali w kopalniach na przykład. Inni mieli dużo możliwości. To są często ludzie, którzy nie znają dobrze polskiego. Dość ubogo mieszkają. Ci, którzy są architektami, adwokatami, żyli na dobrym poziomie. Kulturalni, starsi, elegancy. Druga fala solidarnościowa, którą najmniej cenię. Przyjeżdżali masowo, szukać azylu (...). Ci wartościowi ludzie to wrócili: aktorzy, lekarze, po studiach. Zostali ci, którzy nie mieli do czego wracać. Młodzi ludzie, którzy przyjeżdżali do pracy, pracowali na budowach, bo każdy może to robić. Wyzyskiwani, często jeszcze dziś ich wyzyskują (...) są też tacy, którzy się przystosowali. Ale ci z fali solidarnościowej uważali, że są prawdziwymi Anglikami. Oni mówili: *ci Polacy z Polski*. Natomiast teraz jak zaczęli przyjeżdżać, to bardzo fajna młodzież, elokwentna, znająca język, chcą tu żyć. Są otwarci, czują się Europejczykami, ich zachowanie jest dobre, czują się jak u siebie. Ale przyjeżdżają też ci, którzy chcą pieniędzy z Anglii, szczególnie zasiłków. Stosunek Anglików do Polaków nie jest zbyt dobry. (...) Traktują nas jak niechcianych przybyszów. Z drugiej strony jesteśmy postrzegani jako fachowcy, ludzie sympatyczni i otwarci [wywiad 7. Malarka, scenograf].

Interesujący wątek w świetle rozważań nad funkcjonowaniem świata artystycznego dotyczy instytucji promujących polską kulturę w Londynie (lub tych, które przynajmniej teoretycznie mają takie zadanie). Pojawił się on w kilku narracjach, odzwierciedlając skrajnie zróżnicowane opinie oparte na odmiennych doświadczeniach:

Kiedyś interesowałam się trochę Polskim Instytutem Kultury. Ten w Londynie działa po prostu fatalnie. On jest w centrum. To jest bardziej konsulat, ambasada. A w POSK jest bieda i nic się nie dzieje. Może to dobre dla takich ludzi, którzy amatorsko zajmują się malowaniem, ale w Londynie powinien powstać instytut, który promowałby polską sztukę i kulturę. Trzeba sobie zadać sporo trudu, by ściągnąć tu środowisko brytyjskie i zaprezentować im (polską sztukę – T. F.). A oni nie mają zbyt dużo powodów, by przyjść. A świetnie na przykład radzą sobie choćby grupy czarnych. Tu zainteresowanie sztuką czarnych, afrykańską jest ogromne.

I dziwię się, że nikt z nas nie zadaje sobie trudu, by skupić uwagę na Polsce. Tym bardziej że od kilku lat w Londynie jest nas bardzo dużo, to są świetne momenty [wywiad 9. Artystka-kurator].

Wspomniany już POSK (Polski Ośrodek Społeczno-Kulturalny) pojawiał się także w innej narracji, ponownie w jednoznacznie negatywnej konotacji:

Mój kolega określił POSK jako strupieszalą instytucję. Zgadzam się. Oni mają tam swoich artystów i trudno się tam przebić [wywiad 13. Poetka].

Kolejne wypowiedzi dotyczące tej instytucji mają podobny ton, ujawniający przy tym międzypokoleniowe napięcia. Ośrodek utożsamiany jest przede wszystkim z pierwszą falą migrantów, którzy zresztą powołali go do życia. Oto opinia przedstawiciela młodego pokolenia polskich artystów z Londynu:

Jak przyjechaliśmy, to zaczęło się to trochę nakręcać. Od osoby do osoby, od słowa do słowa, od znajomości do znajomości; poznaliśmy sporo poetów, pisarzy, muzyków, artystów, filmowców. To przyjemne. Zaczęły się tu rozkręcać organizacje, by być poza POSK. Nikt tego miejsca nie lubi. To jakby wejść do komunistycznego baru. Ten ogromny budynek jest utrzymywany z dotacji państwowych. To są nasi kombatanci. To zostało wybudowane przez kombatantów, to jest wielkie i niebiedne środowisko. My płacimy składki za miejsce w tej galerii, bodajże 300 funtów za tydzień, za wystawę [wywiad 10a. Malarka].

W przytoczonych wypowiedziach zarysowały się trzy linie zarzutów. Pierwsza opiera się na sugestii, że POSK może przyciągnąć osoby amatorsko zajmujące się sztuką, lecz z pewnością nie profesjonalistów, a już na pewno nie środowisko brytyjskie. Druga bazuje na przekonaniu, że ośrodek posiada *swoich* artystów i istnieje poważny problem z tym, aby się tam dostać i zaistnieć jako twórca. Trzecia, zawiera *explicite* stwierdzenie, że ta instytucja nie jest lubiana i konieczne jest powstanie innych inicjatyw alternatywnych w stosunku do niej. Jednak należy pamiętać, że POSK to ważny fragment historii polskiej diaspory w Londynie istotny dla wielu emigrantów wspierających i zaangażowanych w jego działanie. W książce Krystyny Kaplan [2006] znajdujemy idylliczny opis tejże placówki. Oto kilka przykładowych zdań. „Budynek POSK od zewnątrz wygląda okazale, olbrzymie okna pozwalają zajrzeć do kawiarni, księgarni czy biura podróży. Oszklone drzwi zapraszają do środka. (...) Na klatce schodowej wiszą obrazy znakomitych artystów. Neonowe światło zmienia ich kolory, ale widać, że są to dzieła wysokiej klasy (...) Po schodach biegają dzieci, tutaj już urodzone, niosą bajecznie kolorowe krakowskie kostiumy – prawdopodobnie mają występ na scenie teatru” [ib.: 253]. Opis tej Arkadii skupiającej polskie środowiska różnych pokoleń ewidentnie kontrastuje z przytoczonymi fragmentami wypowiedzi młodych artystów. Wyraźnie widać, że ośrodek służy innym środowiskom niż te, do któ-

rych należą młodzi artyści, a przynajmniej ci, którzy brali udział w badaniu. Dla jedynej narratorki reprezentującej pierwszą falę, miejsce to było ważne jako centrum kultywowania kultury polskiej, ponieważ jej zdaniem spełniało doniosłą funkcję integracyjną i edukacyjną. Jednak artyści młodszego pokolenia funkcjonują już w ponadnarodowym wymiarze, ich emigracja nie ma charakteru przymusowego, a ich stosunek do kraju, choć często niepozbawiony tęsknoty, nie jest już tak sentymentalny. Inne są zatem oczekiwania młodych twórców względem placówek o charakterze kulturowym i innych działań promujących polską sztukę oczekują. Tworzenie jedynie dla środowiska polonijnego nie jest ani celem, ani ambicją tych artystów. Sytuując się w przestrzeniach transnarodowych, pragną wychodzić ze swoją sztuką w ponadnarodowy obieg. Zmiana postaw młodych twórców i ich artystycznych strategii odzwierciedla globalne transformacje w systemie funkcjonowania kultury. Budowanie ponadlokalnych sieci powiązań staje się ważne i atrakcyjne dla młodych artystów migrantów. W rezultacie to one stają się głównym środowiskiem ich funkcjonowania i to z nimi młodzi twórcy wiążą swoje plany biograficzne, zarówno życiowe, jak i artystyczne.

3.4. Podsumowanie narracji przedunijnych emigrantów trzeciej fali

Jednym z powtarzających się elementów większości opowieści biograficznych migrantów jest wyobcowanie. Poczucie obcości jest stale obecnym elementem współorganizującym tożsamość migranta. Artyści z Londynu, podobnie jak twórcy z Paryża, niejednokrotnie wspominali o swoich doświadczeniach i odczuciach związanych z wyalienowaniem. Pierwszą oznaką demaskującą obcość jest język. Stanowion z jednej strony niezbędny warunek wejścia w nową strukturę społeczną, z drugiej zaś zawsze zdradza obce pochodzenie, stając się niemożliwym do zamaskowania emblematem odmienności:

(...) bardzo ciężko jest żyć w obcym kraju, mimo że się tu zorganizowaliśmy. Wystarczy akcent i już pytają, skąd jesteś? [wywiad 7. Malarka, scenograf].

Wielkie aglomeracje diasporyczne pozwalają redukować poczucie obcości poprzez swoją wielokulturowość. W takich metropoliach odmienność staje się powszechnym doświadczeniem ogromnej części mieszkańców. Niektórzy z nich znajdują oparcie w swoich narodowych lub etnicznych diasporach, inni w transnarodowych grupach emigranckich:

Londyn jest przyjaznym miejscem dla obcokrajowców. Jest niesamowita ilość różnych narodowości i w miarę wszystko jakoś płynie. Ale jeśli jest się poza Londynem, to już widać

te różnice mniejszości i mimo wszystko zawsze się będzie obcym. Anglicy są uprzejmi, ale na powierzchni i czasami może mieć znaczenie skąd przyjechałeś [wywiad 6. Malarka].

Odczuwana przez migrantów obcość ma jeszcze jeden bardzo istotny aspekt. Obok oczywistej kulturowej obcości doświadczanej w nowym kraju osiedlenia, redefinicji i zmianie ulegają relacje z rodziną i osobami znajomymi, które pozostały w kraju. Długotrwałe przerwy w kontaktach z bliskimi nie pozostają bez wpływu na wzajemne stosunki. Emigracja siłą rzeczy implikuje zmianę układu całej skomplikowanej siatki relacji międzyludzkich w wymiarze społecznym, psychicznym, emocjonalnym. Wątek ten został poruszony w jednej z narracji:

Ciekawe są też relacje z ludźmi, których poznaliśmy w Polsce. Powolutku te znajomości się wykruszały. Zostało dosłownie kilka osób, które naturalnie podchodzą do nas i tego, że wyjechaliśmy i tu pracujemy. Trudne były spotkania z tymi, których uważaliśmy za przyjaciół i bardzo bliskich znajomych. Bardzo ciężko było nam rozmawiać, poszliśmy w różnych kierunkach myślenia i życia. Odczuwałem dwa różne sposoby podejścia do nas: jedni ci, którzy zostali reagowali naturalnie, inni chcieli nas skarcić. Odczuwałem barierę. (...) Pojechałem do Polski, skontaktowałem się z bliskim kolegą ze studiów, było kilka osób. Ja wyczułem tę energię, potem spalałem się ze wstydu; przez cały wieczór powiedziałem trzy słowa. Jeśli siedzą osoby naprzeciw siebie i zadają bardzo konkretne pytania i pytają, jaki mam samochód, to jak mam odpowiedzieć? Już mnie to blokuje [wywiad 8. Malarz].

Zmianie podlega zatem cały układ relacji społecznych, w jakich znajduje się osoba wyjeżdżająca. Nie tylko ona sama musi przepracować biograficznie swoją migrację, ale także każda z osób pozostających z nią w jakiejś styczności. Szczególnie dotyczy to tych, z którymi emigrant pozostawał w bliskich relacjach. Innym wielokrotnie powtarzanym wątkiem ujawnionym w podsumowaniach narracji artystów był opis metamorfozy, jaka zaszła w nich podczas życia poza Polską:

Czuję się bardziej dojrzała. Tu jest inne zapotrzebowanie w sztuce, czuję się bardziej odporna, nie przejmuję się, że coś mi się nie udało, odporna na krytykę. Przystosowałam się do ciągłej pracy i gonitwy; tu się traci dużo czasu na przejazdy, kontakty, dzień jest krótki, a trzeba żyć i jeszcze tworzyć. Nauczyłam się, że nie można czekać, że na przykład poczekam na wenę. Nie, wstaję rano i zabieram się do malowania [wywiad 7. Malarka, scenograf].

Kody biograficznych opowieści nie zawsze są jednoznaczne. Podsumowaniom często towarzyszy ambiwalencja odczuć. Inną refleksję i oceny implikuje aktualna sytuacja, inne retrospektywne spojrzenie na cały okres migracyjnego życia. Na przykład w jednej z opowieści autorka, odnosząc się do swojego dziesięcioletniego pobytu w Wielkiej Brytanii, stwierdza:

Wielu decyduje się na powrót do Polski i z moich znajomych wiele już osób wyjechało. Ja też się zaczęłam zastanawiać, że być może już za długo tu jestem. To już ponad dziesięć lat [wywiad 6. Malarka].

Kiedy natomiast narratorka wypowiada się o swojej aktualnej sytuacji, podkreśla zachodzące pozytywne zmiany:

Myślę, że jestem teraz w połowie mojej drogi. Miałam przez pewien czas wątpliwości, przez ponad rok (...). Poza tym nie namalowałam tutaj nic, może dlatego, że nie czułam, że mogę pracować w takim marazmie i nie mogłam w ogóle malować. (...) Teraz się czuję lepiej i zaczęłam myśleć, co robić. W gazecie też już pracuję dość długo. Będę szukała jakiejś innej pracy, aby dokonać jakiejś zmiany w moim życiu. (...) Nie wiem, zobaczymy, jak to będzie, jestem teraz bardziej szczęśliwa. Wszystko jakoś lepiej odczuwam [wywiad 6. Malarka].

Migracja dla młodych artystów staje się źródłem ważnego biograficznie doświadczenia wynikającego z funkcjonowania w wymiarze transnarodowym. Jest zarazem poważnym życiowym sprawdzianem, który może doprowadzić do psychicznego wzmocnienia:

Sporo się nauczyłam i na pewno nie nauczyłabym się tego w Polsce. Jestem bardziej pewna siebie i chyba mocniejsza. Artystycznie mam większą swobodę. Tu mam większe możliwości, operuję porównaniami z różnych stron świata. Po prostu więcej wiem i to nie tylko z książek, ale od ludzi [wywiad 13. Poetka].

Obok ogromnego wysiłku, z jakim wiąże się życie na emigracji, o którym wielokrotnie wspominali artyści w swoich narracjach, opisywane są w nich także rozmaite biograficzne korzyści związane z opuszczeniem rodzinnego kraju.

4. Migracje artystów polskich wewnątrz UE

Ośrodek Badań nad Migracją Uniwersytetu Warszawskiego w ramach projektu Badań Aktywności Ekonomicznej Ludności sporządził Bazę Migrantów. Projekt ten miał na celu uchwycenie, jakie zmiany zaszły w strukturze emigracji z Polski po 1 maja 2004 roku. Z raportu wynika między innymi, że cechą charakterystyczną emigracji poakcesyjnej jest znaczny wzrost wyjazdów osób z wyższym wykształceniem. Nastąpiła także diametralna zmiana geografii emigracyjnej. I tak jak w okresie transformacyjnym Polacy najczęściej emigrowali do Niemiec, USA i Włoch, to po wejściu w struktury unijne głównym kierunkiem stała się Wielka Brytania (35 procent migrantów z Polski). Nastąpił także wzrost wyjazdów do Irlandii i do Szwecji. Głównie powodem tej zmiany kierunków migracyjnych było zaniechanie przez wymienione państwa wprowadzenia restrykcji w zakresie zatrudniania migrantów z Polski. Zmianie uległa także struktura emigrujących grup. Osoby

udające się do Niemiec i Włoch są zazwyczaj starsze i gorzej wykształcone od tych wyjeżdżających do Wielkiej Brytanii. Zebrane w Bazie Migrantów dane statystyczne pozwoliły wskazać na kilka migracyjnych strategii Polaków po 1 maja 2004 roku. Pierwsza z nich to strategia sektorowa, manifestująca się wspomnianą już zmianą kierunków migracyjnych. Wskazano w tym przypadku sektory alokacji Polaków przed i po akcesie do Unii Europejskiej. Druga to strategia opóźnionej dyspersji przestrzennej, oznaczająca stopniowe rozpraszanie się migrantów wewnątrz przyjmujących państw. Strategia ta oznacza stopniowe rozszerzenie strumienia migracyjnego z metropolii, poprzez obszary z nimi sąsiadujące, aż do terenów peryferyjnych przyjmujących państw. Trzecia strategia utajonej deprecjacji kwalifikacji wskazuje na silne przyciąganie branż niewymagających wysokich kompetencji zawodowych oraz językowych. Bariera językowa zazwyczaj staje się powodem niemożności pełnego zaprezentowania i wykorzystania kompetencji migrantów. Bezpośrednio z kwestią zatrudnienia łączy się kolejna strategia polegająca na wychodzeniu z szarej strefy. Po akcesji Polacy stali się obywatelami UE, tym samym status wielu migrantów z nielegalnego stał się legalnym, otwierając przed nimi nowe możliwości instalowania się w krajach Unii. Zmieniły się i uległy uproszczeniu zasady dostępu do rynku pracy dla Polaków. Strategia piąta to strategia pazerności na pracę i dotyczy analiz migracji ze względu na długość ich trwania oraz ich czysto zarobkowego charakteru. Okazuje się, że nawet w przypadku Wysp Brytyjskich dominującym modelem jest migracja sezonowa. Ostatnia ze wskazanych strategii została określona jako rodzinna i skupia się na analizie stanu cywilnego wyjeżdżających z kraju Polaków. W strumieniu emigracyjnym dominują tak zwani *single*, a osoby pozostające w związkach małżeńskich stanowią około 1/3 liczby migrantów. Innym specyficznym fenomenem jest powstawanie wieloosobowych gospodarstw domowych, tworzonych przez niespokrewnione i niezwiązane ze sobą jednostki [Okólski, Grabowska-Lusińska 2008: 7–8]. Badania prowadzone w 2006 roku na terenie Wielkiej Brytanii potwierdzają wysoki poziom wykształcenia polskich migrantów. Według nich Polacy, którzy jako miejsce docelowej emigracji wybrali właśnie ten kraj, mieli za sobą średnio 13,6 lat edukacji. Kolejne badania z roku 2007 wykazały, że ponad 90 procent Polaków znajdujących się na Wyspach posiada wykształcenie średnie, a 22 procent wykształcenie wyższe [Kaczmarczyk, Tyrowicz 2008: 6–7]. Autorzy tekstu słusznie podkreślają jednak, że wzrost przeciętnego wykształcenia emigrantów polskich trzeba korelować z przełomem edukacyjnym, który dokonał się w naszym kraju pod koniec lat 90. Dla przykładu, między rokiem 1970 a 2001 liczba osób z wyższym wykształceniem zwiększyła się z 2 do 12 procent. Ten relatywnie wysoki poziom wykształcenia nie przekłada się na zajmowane przez Polaków stanowiska, zwłaszcza w pierw-

szej fazie migracji. Zjawisko to dotyczy wielu migrantów. W przypadku *młodej* emigracji poakcesyjnej, która w znacznym stopniu rekrutuje się spośród absolwentów rozmaitych uczelni wyższych, często dochodzi do podejmowania pracy o niższym, nieadekwatnym do wykształcenia, poziomie kompetencji. Z drugiej strony to właśnie brak możliwości znalezienia pracy w wyuczonym zawodzie w kraju, i tym samym rozpoczęcia procesu zdobywania doświadczenia i budowania kariery, stawał się silnym czynnikiem *push*.

4.1. Przyczyny migracji wewnątrzunijnych

Masowa migracja po 1 maja 2004 roku ma kilka głównych, wzajemnie wzmacniających się przyczyn. Pierwsza z nich wynikała z wchodzenia na rynek pracy roczników wyżu demograficznego z pierwszej połowy lat 80. Bezpośrednio po unijnym akcesie polscy pracodawcy nie byli w stanie stworzyć odpowiedniej liczby miejsc zatrudnienia. Z czynnikiem demograficznym wiąże się wzrost bezrobocia, dotyczący także absolwentów szkół wyższych. Kłopoty ze znalezieniem pracy stały się w wielu przypadkach podstawowym czynnikiem *push*. Trzecia przyczyna wynikała z niedopasowania systemu edukacyjnego do wymogów rynku, który potrzebował specjalistów od zarządzania, finansów, administracji, marketingu, osób z wykształceniem inżynierskim. Ostatni czynnik jest związany z przepaścią w poziomie płac między państwami UE-15 a UE-8. Relatywnie wysokie zarobki oferowane w państwach *zachodnich*, za wykonywanie prac niewymagających wysokich kwalifikacji stały się istotnym czynnikiem *pull* dla imigrantów ze środkowej i wschodniej Europy [Iglicka 2008: 64–66]. Migracja poakcesyjna jest zjawiskiem złożonym, a jej konsekwencje można badać na poziomie makro-, mezo- i mikrospołecznym, w każdym przypadku dostrzegając pozytywne i negatywne skutki. Przyjrzyjmy się bilansowi strat i korzyści w skali mikro, która najbardziej interesuje nas w tym przypadku. Krystyna Iglicka do pozytywów migracji zarobkowych zalicza: możliwość pracy, większe zarobki, zdobywanie doświadczenia, umiejętności i podnoszenie kwalifikacji. Z kolei po stronie negatywów autorka wskazuje na: zjawisko *brain waste* (degradacja zawodowa, praca poniżej możliwości i kwalifikacji, odpływ z kraju osób z wyższym wykształceniem), ograniczone szanse rozwoju za granicą, społeczne wykluczenie, zjawisko podwójnej marginalizacji [*ib.*: 70]. Ostatnie z wymienionych zjawisk wynika z tego, że większość migrantów zarobkowych podejmuje prace poniżej poziomu wykształcenia przy ograniczonych szansach awansu zawodowego. W rezultacie po latach zatrudnienia w sektorze niewymagającym wyższych kwalifikacji ich pozycja na brytyjskim rynku pracy będzie niska, co gorsza także w przypadku powrotu do Polski szanse na uzyskanie lepszej pracy systematycznie będą maleć. Dlatego też

Iglicka zwraca uwagę na niebezpieczeństwo zawodowo-społecznej marginalizacji migranta zarówno w nowym kraju osiedlania, jak i w kraju pochodzenia. Stan podwójnego wykluczenia będzie jednym z wariantów opisywanej w dalszej części tekstu liminalnej trajektorii imigranckiego doświadczenia.

Opisując emigrację poakcesyjną Polaków, trzeba zwrócić uwagę na nową jakość przemieszczania się oraz funkcjonowania wewnątrz państw zrzeszonych. Nigdy wcześniej w historii powojennej Europy Polacy nie mieli takiej swobody przekraczania granic i osiedlania się poza własnym krajem. Trzecia fala migrantów *unijnych* składa się głównie z ludzi młodych, którzy przyjmują i realizują w rozmaitych wariantach i natężeniach opisane uprzednio strategie migrujących Polaków. W deklarowanych powodach wyjazdów do Londynu spletają się czynniki ekonomiczne, społeczne i kulturowe. Ważne okazuje się także działanie sieci wzajemnych relacji między migrantami a osobami rozważającymi wyjazd. Ich obecność w docelowym miejscu migracji staje się ważnym czynnikiem *pull*. Nie jest to jedynie budowanie łańcucha migracyjnego, opierającego się na ściąganiu kolejnych bliskich osób i instalowaniu ich w nowych realiach, a raczej sieć wymiany informacji, inspirowania do wyjazdu, wspomagania w pierwszym okresie funkcjonowania za granicą. „Sieci migracyjne są sieciami informacji, pomocy i zobowiązań, które rozwijają się pomiędzy migrantami a rodziną, znajomymi w kraju wysyłającym” [Danielewicz, Dziekońska 2009: 101]. Wraz ze wzrostem liczebności diaspory intensyfikuje się także siła oddziaływania tej sieci. Wszystkie wymienione czynniki znalazły się w początkowym fragmencie narracji artysty grafika:

To było mniej więcej rok temu, wyjechałem rok temu. To przede wszystkim była sytuacja ekonomiczna Polski, która jest zenująca do dziś. To był główny powód mojego wyjazdu. Po drugim: nie zamierzałem zostać w Polsce do końca, pod względem mieszkania. Zawsze lubiłem gdzieś jeździć. To jest mój pierwszy dłuższy pobyt za granicą, bo podjąłem tu pracę. Londyn był to punkt zaczepienia. Więc wiesz, nie będę się pchał tam, gdzie nikogo nie znam, bo zawsze jest łatwiej, gdy jest ktoś znajomy. No, i tak się zaczęło. Tu są większe możliwości sprzedaży moich prac niż w Polsce; Polska jest zamknięta, sprzedają niektóre nazwiska już wykreowane, a takim młodym artystom jest ciężko [wywiad 14. Malarz, grafik].

Narrator wybrał jako cel migracji miasto, w którym spodziewał się uzyskać wsparcie od osób znajomych. Jest to postępowanie zgodne z logiką planowania zmiany miejsca osiedlenia. Działanie migracyjnej sieci jest szczególnie istotne na etapie podejmowania decyzji o migracji, którą łatwiej jest podjąć osobom posiadającym znajomych w kraju docelowym [*ib.*: 104]. W tej samej biograficznej narracji uwidacznia się charakterystyczna egzemplifikacja kolejnej ze wspomnianych strategii, czyli podejmowania pracy poniżej swoich kwalifikacji w początkowym okresie trwania migracji:

Początki były ciężkie. Na studiach miałem niemiecki, tak że po pierwsze bariera językowa. Po drugie zmiana otoczenia, bo niektóre rzeczy się jednak różnią. Podejście do życia. Pierwsza praca była taka, która mnie w ogóle nie interesowała, pracowałem w hurtowni wina. Przepracowałem tam siedem miesięcy, dopóki nie znalazłem tej pracy. Podszkoliłem język, zacząłem się porozumiewać. No i się udało. Gdybym nie zmienił tej roboty, to nie wiem, czy bym nie wrócił. Chciałem się też artystycznie rozwijać. (...) Taka przerwa w życiorysie, beznaoczna sytuacja [wywiad 14. Malarz, grafik].

Opis podobnych doświadczeń pojawia się także w innych narracjach młodych artystów emigrantów, ujawniających powtarzalność pewnych doświadczeń biograficznych, jak chociażby w opowieści artysty malarza:

Zaczynałem jak wszyscy, od roznoszenia ulotek, kelnerowania na weselach (...) Tragedia. Doświadczenie jest, ale więcej już nie [wywiad 10a. Malarz].

Głównym powodem podejmowania zatrudnienia poniżej poziomu kwalifikacji jest bariera językowa. Zmusza ona migrantów do przyjmowania prostych prac, z reguły o charakterze fizycznym, absorbując przy tym większość sił i czasu. W pierwszym zacytowanym fragmencie istotne jest jednak to, że ekonomiczny charakter wyjazdu nie determinował całkowicie postępowania narratora. W biograficznym planie artysty wciąż istotny pozostawał rozwój artystyczny. W rezultacie narratorowi udało się uzyskać pracę przy konserwowaniu i rekonstruowaniu zabytków oraz wygospodarować czas na własną twórczość. Ekonomiczna sytuacja w kraju stała się głównym czynnikiem *push*, także w przypadku pary dyplomowanych artystów malarzy:

Koleżanka do nas zadzwoniła, (...) w Boże Narodzenie i mówi, żebyśmy przyjeżdżali. Myśmy nie mieli nic do stracenia w Polsce, wiadomo, borykaliśmy się ze znalezieniem pracy. Ani mieszkania, ani niczego. Po studiach dostałem propozycję asystentury na katedrze malarstwa w Cieszynie, ale po roku mi podziękowali. Obiecywali, ale jak przez rok zarabiałem 300 złotych miesięcznie. Obiecywali etat, ale po prostu przetrzymali miejsce dla pewnej osoby. Trzeba było żyć jakoś [wywiad 10a. Malarz].

Sytuację przed wyjazdem z Polski opisuje także artystka, podobnie zwracając uwagę na trudną sytuację ekonomiczną i brak perspektyw na poprawę warunków życia:

Próbowaliśmy przez trzy lata znaleźć jakąś pracę w Polsce. Było mi już na tyle ciężko, że powiedziałam, że wyjadę gdziekolwiek. Gdzie dostanę jakąś pierwszą szansę, pomocną dłoń. Byłam już tak nastawiona, że nie patrzyłam, gdzie jadę. Przed wyjazdem rok pracowałam w szkole. Strasznie dużo roboty papierkowej. Śmiałam się, że podczas stażu operowałam większą ilością papieru, niż obejmowała moja praca magisterska. Zajmowało to mnóstwo czasu i 300 złotych miesięcznie. Zarabiałam jakimiś kartkami, obrazami, ale to wszystko i tak szło za granicę. Do pasji doprowadzało mnie to, że we własnym kraju nie mogę zarobić na życie. Tutaj udało mi się znaleźć pracę, może nie do końca taką, jaką bym chciała, bo pracowałam

przy dekoracji ciast i ciastek. Ale wiązało się to też z rysowaniem, przekładałam obrazy, zdjęcia mody na ciastkach, takie zamówienia. Nie była to zła praca. Do tej pory siedzę w tej branży. I nie zamieniłabym tej pracy na pracę w szkole. Ja się nie stresuję, nie przynoszę pracy do domu. Stać mnie na życie i inne rzeczy [wywiad 10b. Malarka].

Podjęmowane próby osadzenia się w polskiej rzeczywistości nie dawały rezultatów satysfakcjonujących dla pary młodych artystów, podobnie jak dla tysięcy młodych osób decydujących się w tym okresie na wyjazd do Wielkiej Brytanii. Bezpośredni impuls do wyjazdu przyszedł jednak z zagranicy, ponownie zadziałała tutaj zasada diasporycznej sieci. Sygnał wysyłany przez znajomą osobę z Londynu przyspieszył decyzję o wyjeździe i ostatecznie go ukierunkował. Obok motywacji ekonomicznych coraz częstszym powodem migracji młodych ludzi jest chęć kontynuowania nauki, choć i w narracjach opisujących tego typu motywacje aspekt finansowy nie pozostaje bez znaczenia:

Ja przyjechałem tu z moją dziewczyną tuż po skończeniu studiów. Skończyłem prawo w Krakowie i dosłownie trzy dni po obronie pracy magisterskiej wsiedliśmy do samolotu i przylecieliśmy tutaj. I następne studia. Bezpośrednią motywacją była dalsza nauka. Jeszcze w Krakowie rozpocząłem drugą ścieżkę, filmową, bo studiowałem filmoznawstwo (...). Moja dziewczyna studiowała tu, podyplomowo w tłumaczeniach, więc może dla niej to było bardziej naturalne, bo ona zajmuje się tłumaczeniem literatury z języka angielskiego, więc już wiedziała, że wykonując taki zawód musi spędzić trochę czasu w Anglii. A ja? Często spotykałem się z pytaniem, dlaczego studiuję tutaj, przecież w Polsce jest Łódź. Ja chyba nie widziałem jasno swojej kariery w Polsce. Nie wyobrażam sobie dostania się do szkoły filmowej i przebywania tam pięć lat, to jest dla mnie bardzo mgliste. Samo dostanie się do tej szkoły było otoczone taką aurą, jakby się złapało Boga za nogi. Ja nie wiedziałem, czy złapię tego Boga za nogi, nie wiedziałem, czy chcę podejmować ten wysiłek. Tutaj ten proces dostania się na studia trwał trochę; wszystkie filmiki, które zrealizowałem w Krakowie, włożyłem na jedną płytę DVD, złożyłem tu aplikację. Oni decydowali na podstawie portfolio. Druga motywacja to finanse. Nie zdecydowalibyśmy się na przyjazd, gdybyśmy musieli płacić za studia, studia tu są bardzo drogie. Moja dziewczyna dostała stypendium naukowe na studia magisterskie, tu jest to drogie, bo kosztuje jakieś 3000 funtów albo więcej. Ja dostałem się na studia trzyletnie, to jest tu standard. Trochę inaczej wygląda tu kształcenie filmowe. To są nie studia uniwersyteckie, one są bardziej praktyczne. Teraz od września rozpocznę ostatni rok. Jesteśmy tu już dwa lata. Ja dostałem taką pomoc rządową, angielską, którą wtedy było łatwo dostać, ze względu na dochody rodziny. (...) Więc studia to była motywacja, no i to, że po studiach w Polsce nie chcieliśmy być na garnuszku rodziców. Chodziło o samodzielność finansową. Więc wyjazd staje się jedynym wyjściem, bo tylko tu jesteśmy w stanie pracować na pół etatu, kilka dni w tygodniu i jednocześnie studiować. Albo robić inne rzeczy [wywiad 12. Filmowiec].

Finanse nie były w tym przypadku celem, ale środkiem umożliwiającym realizację edukacyjnych planów. Jak w większości omawianych przypadków, na podjęcie decyzji o migracji wpływa kilka czynników, choć zazwyczaj ist-

nieje możliwość wskazania jednego o decydującym charakterze. Systemy stypendialne, które stały się dostępne dla Polaków w państwach Unii, otworzyły nowe możliwości dla osób pragnących kontynuować edukację za granicą. W przypadku narratora studiującego sztukę filmową w Londynie doszło także do ciekawego biograficznego zwrotu, swoistego porzucenia rodzinnego habitusu:

W mojej rodzinie było takie przekonanie, że posiadać dobry zawód, to być albo lekarzem, albo prawnikiem. Jeśli się interesujesz krojeniem żabek, to zostajesz lekarzem, a jeśli interesują cię przedmioty humanistyczne, no to prawo jest przedmiotem humanistycznym. Nie miałem wątpliwości i wybrałem coś, co wydało mi się oczywiste i dopiero po jakimś czasie, po pierwszych wykładach zorientowałem się, że to z humanizmem nie ma nic wspólnego. Ta tradycja rodzinna, która mówi, co jest dobre i co należy studiować, jest kompletnie błędna. W pewnym uproszczeniu, że na przykład szczęście uzyskuje się przez osiągnięcie tradycyjnie pojmowanej pozycji społecznej, która wiąże się z określonymi zawodami. Ale tę pozycję można uzyskać na wiele innych sposobów, a poza tym w życiu wiele innych rzeczy jest ważnych i warto im poświęcić czas. (...) Tylko na samym końcu miałem zryw zainteresowania prawem, bo pisałem pracę magisterską na temat praw do utworu audiowizualnego. Już byłem w swoich rejonach. I pisałem ją z dużym zainteresowaniem, bo był to niezbadany obszar [wywiad 12. Filmowiec].

Narrator, decydując się na wyjazd, realizował swój biograficzny plan mający doprowadzić go do profesjonalnego zajmowania się tworzeniem filmów. Lata poświęcone na studiowanie prawa zostały biograficznie przepracowane. Autor opowieści nadał im sens i zrationalizował płynący z nich pożytek, także w kontekście swoich zainteresowań filmowych:

Zawsze powtarzam, że przy produkcji filmowej prawo jest bardzo ważne, tak się pocieszam. Ale nie żałuję tych lat, bo nauczyły mnie sposobu myślenia i pewnej dyscypliny [wywiad 12. Filmowiec].

Podejmując jeszcze w Polsce studia filmoznawcze równoległe do prawniczych, a potem rozpoczynając kształcenie w dziedzinie filmu w Londynie, narrator stopniowo uwalniał się od rodzinnych tradycji, od konieczności dziedziczenia pozycji społecznych i schematów karier. Można zatem przypuszczać, że tego rodzaju wyjazd i towarzysząca mu motywacja to nie tylko stworzenie dla siebie szansy na zawodowy rozwój i realizację własnych pasji, ale także konieczne do tego przerwanie oddziaływania rodzinnych wzorców. Jeśli takie przypuszczenie jest słuszne, to można by wskazać na ucieczkę od habitusów jako kolejny czynnik motywujący do migracji. W tym przypadku można mówić o ucieczce pozytywnej, w wyniku której jednostka, rezygnując z budowania jednej wysoce specjalistycznej i elitarnej pozycji zawodowo-społecznej, podejmuje wysiłek zastąpienia jej inną równie

specjalistyczną i elitarną, ale zgodną z własnymi predyspozycjami i pragnieniami. W przypadku pierwszej porzuconej ścieżki zawodowej jednostka mogła liczyć na społeczne zaplecze i do pewnego stopnia dziedziczyć rodzinnie wypracowaną pozycję, w przypadku drugiej biograficznej ścieżki zdana jest wyłącznie na własne siły. Emigracja dla wielu młodych osób to także walka o samodzielność, której nie są w stanie osiągnąć we własnym kraju.

4.2. Spotykając odmiennność, pozostając Innym⁹

Pomimo powiększającego się zasobu treści kulturowych o zasięgu globalnym nie można mówić o ich pełnej homogenizacji i unifikacji. Nadal żyje się w określonych lokalnych strukturach społeczno-kulturowych, choć ich granice cechują się większą niż dawnej elastycznością i przepustowością. Współczesny człowiek, jak nigdy dotąd, musi konfrontować się z podobieństwem i różnicą, z poczuciem wspólnotowości i odrębności. „A oba te elementy muszą być zespolone w taki sposób, by dawały silne przekonanie o spójności własnej tożsamości. Globalizacja jest z pewnością czynnikiem utrudniającym to zadanie, jako że składa się na nią szereg dynamicznych procesów społecznych, które człowiek musi przełożyć na język swoich własnych struktur poznawczych” [Mamzer 2002: 126]. Przemieszczająca się pomiędzy państwami jednostka nieuchronnie styka się z odmiennością i wielokulturowością w zwielokrotnionej skali. Imigranci znajdują się w forpoczcie tego procesu, najsilniej doświadczając kulturowych różnic z jednej strony, ale także przyczyniając się do intensyfikowania kulturowej dyfuzji. Przybywający do Londynu młodzi Polacy stają przed koniecznością konfrontacji z odmiennością, której na co dzień nie doświadczają we własnym kraju. Londyn, jako metropolia diasporyczna, stwarza szansę na kontakty nie tylko z przyjmującym społeczeństwem gospodarzy, ale z przedstawicielami rozmaitych kultur. Te spotkania stają się często istotnym elementem doświadczenia migracyjnego Polaków, szczególnie w jego pierwszej fazie:

Na początku wszystko mnie fascynowało. Wszystko chłonałem. Bawiło mnie na przykład, że mam sąsiadki, które są Murzynkami. To było bardzo fajne, zupełnie inne doświadczenie niż w Polsce [wywiad 8. Malarz].

⁹ Na marginesie warto zwrócić uwagę na zmianę, jaka dokonana się w oficjalnym języku, którym posługują się twórcy prawa unijnego. W niektórych nowych dokumentach i rozporządzeniach Parlamentu Europejskiego i Rady imigrantem staje się osoba pochodząca z tak zwanych krajów trzecich, w przeciwieństwie do obywateli korzystających z fundamentalnego prawa do swobodnego przemieszczania się między państwami wspólnoty [Goworko-Składanek 2009: 158].

Metropolie diasporyczne cechuje niespotykana w innych miastach multikulturowość. Narodowe, etniczne i kulturowe odmienności spotykają się w nich z niezwykle intensywnością. Diasporyczność posiada siłę samowzmacniającą, emigranci zazwyczaj chcą dotrzeć tam, gdzie już znajdują się ich bliscy. Działa tu przyciągająca zasada sieci. W kilku narracjach pojawił się wątek uzasadnienia kierunku wyjazdu posiadaniem jakiegoś kontaktu z kimś, kto już jest na miejscu. Przybywając do miasta o takim charakterze, spotkanie odmienności staje się zatem nieuniknione, ale paradoksalnie złagodzone może zostać odczuwanie obcości:

Nie czuję tej obcości, dlatego że mam poczucie, że tu pojeżdżało pół świata. Czasami rzadko słyszę taki prawdziwy angielski. Czasem się zastanawiam, co to za dziwny język? Tu jest taki zlepek ludzi. I w sumie to jest fajne. Można poznać różne osoby [wywiad 10a. Malarz].

Te spotkania i wejście w zakres oddziaływania tak wielu kultur mogą bezpośrednio przełożyć się na plany twórcze, mogą inspirować i skłaniać do podejmowania nowych artystycznych wyzwań:

I jak tu przyjechałem, to okazało się, że wiem, o czym chcę robić filmy. Różnorodność kultur to, że obok siebie egzystują tysiące odrębnych światów, które są często hermetyczne, ale jednocześnie oddziałują na siebie [wywiad 12. Filmowiec].

Reakcje na spotykaną odmienność bywają różnorodne i towarzyszą im rozmaite strategie asymilacyjne. Narratorzy, obserwując i poddając ocenie różne drogi adaptacji kulturowej innych osób, często przedstawiają je jako kontrpunkt dla swoich własnych życiowych decyzji. W tym momencie warto na chwilę wrócić do omówionej w pierwszym rozdziale koncepcji akulturacji Johna Berry'ego. Zgodnie z nią o powodzeniu procesów akulturacji decyduje pozytywna odpowiedź na dwa pytania: pierwsze – czy migrant chce wejść w kontakt z nową kulturą i uczestniczyć w jej życiu, i drugie – w jakim stopniu będzie on chciał podtrzymywać swoją oryginalną kulturę i przedemigracyjną identyfikację. Biorąc pod uwagę wyróżnione przez kanadyjskiego badacza typy akulturacji, narratorzy zwracają uwagę na to, że wielu Polaków wybiera strategie pomiędzy separacją a marginalizacją, czego dowodzą zgromadzone wypowiedzi artystów:

Niestety nawet w Londynie spotykam się z Polakami, którzy są bardzo zamknięci. Przyjeżdżają i chcą mieszkać tylko z Polakami, jeść z nimi, pracować z nimi i czytać polskie gazety [wywiad 13. Poetka].

Bardziej rozbudowany opis tego typu sytuacji pojawia się w kolejnej narracji, w której podkreślono nie tylko kwestie ekonomiczne, ale i kulturową

odmienność dominujących wzorów, z którymi nie zawsze potrafią poradzić sobie nowo przybyli migranci z Polski:

Bo to najbardziej boli, że Polacy przyjeżdżają tu z powodów finansowych. A jednocześnie nie zauważa się tego, że jesteśmy zmuszani do tego, by być trochę Brytyjczykami. A Anglia jest łatwym krajem, by być tu Brytyjczykiem, w sensie przynależności do kultury, która przyjmuje i cieszy się z tych nowych. Polacy pracują na podrzędnych stanowiskach, mają pewne kompleksy. Anglicy im imponują, że mają więcej pieniędzy, ich sposób życia. Wyobraź sobie tego, co tu przyjeżdża dla zarobku, ciężko pracuje, odkłada pieniądze, ludzie wokół żyją też w inny sposób: czas wolny jest czasem świętym, wyjście do pubu jest niemal obowiązkowe. To kultura, która nie zostawia zbyt dużo prywatności, narzuca ci swój styl życia. Polacy narzekają tu na dojazdy. I lunch, do którego nie jesteśmy przyzwyczajeni, i to powoduje, że wychodzisz z domu rano, przychodzisz wieczorem, po drodze jakieś piwo, bo to należy do dobrego tonu, wracasz do domu późnym wieczorem i to nie pozostaje dużo marginesu na coś, co byłoby inne niż to, co robi większość [wywiad 12. Filmowiec].

Doświadczenie odmienności przeżywane przez artystów zwykle przybiera wielowymiarową postać, oddziałując jednocześnie na wszystkie aspekty życia jednostki. Nieuniknionym skutkiem emigracji zawsze jest zetknięcie się z nieznanymi światami społecznymi. Często takim doświadczeniem o charakterze trajektoryjnym jest rozpoczęcie pierwszej pracy, podejmowanej bez znajomości realiów, z konieczności zarabiania niezbędnych na utrzymanie pieniędzy. Osoby takie często stają się ofiarami i są narażone na wykorzystanie, nieuczciwość, złe traktowanie:

Oni (Brytyjczycy – T. F.) zdają sobie sprawę, że jesteśmy zajębiście dobrymi pracownikami i chętnie nas zatrudniają. Takich laików, którzy tu przyjeżdżają i nie kumają Londynu, to ich wykorzystują na maksa [wywiad 11. Fotograf].

Doświadczenie to może mieć charakter trajektoryjny, ponieważ migrant musi podjąć pracę, aby zacząć samodzielnie funkcjonować. Często – o czym już pisano – jest to praca poniżej kwalifikacji, więc towarzyszy jej zawodo- wa i społeczna degradacja. Wszystko to zazwyczaj wiąże się z początkowo niewystarczającą znajomością języka angielskiego. Język staje się zatem podstawową kategorią wejścia w nowe społeczeństwo, choć jak podkreślają narratorzy, możliwe jest funkcjonowanie w polskiej diasporze bez posiadania jakichkolwiek kompetencji w zakresie języka angielskiego. Doświadczenie odmienności związanej z pierwszymi podejmowanymi zajęciami zawodowymi może być także natury środowiskowej:

Nie potrafiłbym pracować w fabryce, odtąd dotąd. (...) Na początku, jak przyjechałem, to stwierdziłem, że moje szanse są mgliste. Zacząłem szukać. Były jakieś telefony, podchody, trafiłem na budowę. Byłem tam z Polakami trzy dni. Wszystko mogę robić, byle nie to.

Na pewno już nie poszedłbym na budowę. (...) Większość Polaków robi na budowie, mnie ten klimat w ogóle nie interesuje; rozmowy o ceglach są męczące. Próbuję nawiązać kontakty z Anglikami, wcześniej była bariera językowa, więc wiesz. To był problem totalny [wywiad 14. Malarz, grafik].

Emigrant początkowo ograniczony jest w wyborze środowiska społecznego, w którym chciałby funkcjonować. Dlatego też w kilku narracjach pojawił się wątek budowania własnego otoczenia składającego się już w pewien sposób z wyselekcjonowanych osób. Spotkanie odmienności często wymuszone jest także koniecznością mieszkania w swego rodzaju komunie, dzielącej wspólnie wynajęte mieszkanie. Ten fenomen współczesnej migracji, zresztą już wcześniej opisany, stał się udziałem kilku uczestników badania. Dla każdego z nich ważnym, a nawet przełomowym momentem organizowania życia w warunkach migracji było usamodzielnienie się w kwestiach mieszkaniowych. Ujmując problem w kategoriach analizy dramaturgicznej, każdy człowiek w celu zapewnienia sobie psychicznego komfortu musi mieć szanse, aby zejść za kuliszy społecznego teatru. Własne lokum jest tu bardzo istotnym warunkiem normalizowania życia i stworzenia prywatnej przestrzeni. Obcość odczuwana przez artystę może być także zupełnie innej natury. Wynika ona z odmienności twórczych osobowości względem innych jednostek nieodczuwających czegoś, co możemy nazwać imperatywem tworzenia. Jest to bardzo istotny czynnik, który wpływa na cele i przebieg emigracji artystów oraz ich oczekiwania i plany związane z pobytem w innym kraju. W dosłowny sposób wyraził to jeden z narratorów:

Moi znajomi mnie nie rozumieją, jak ja mogłem nie przyjechać za kasą. Na razie nie myślę o odkładaniu pieniędzy, ja wciąż szukam siebie [wywiad 11. Fotograf].

Młodzi twórcy, tak jak wszyscy migranci, muszą myśleć o zdobywaniu środków niezbędnych do utrzymania się, jednak podejmują oni walkę o styl życia, który nie byłby zdeterminowany jedynie przez treści i cele ekonomiczne. Czyni ich to do pewnego stopnia Innymi na tle dominującej emigracji zarobkowej. W ich biograficznych planach sztuka pozostaje znaczącą wartością, choć nie zawsze może być ona ich głównym lub jedynym zajęciem.

5. Podsumowanie – liminalność doświadczenia migracyjnego

Polska diaspora w Londynie składa się z kilku istniejących obok siebie światów społecznych, które sporadycznie stykają się ze sobą, zasadniczo pozostając jednak w separacji. Poszczególne pokolenia migrantów, kolejne

napływające kohorty nowych przybyszów z Polski za każdym razem stwarzały odmienny społeczny świat, oparty na innych zasadach, innych etosach i celach. Wynika to w sposób oczywisty z okoliczności historycznych i politycznych, ale i z zasadniczej zmiany w myśleniu o migracji w dobie globalizacji oraz odmienności biograficznych doświadczeń młodego pokolenia migrantów. Dla przykładu, jedną z kilkakrotnie wspomnianych przyczyn migracji młodych ludzi były uprzednio odbyte przez nich podróże, wyjazdy stypendialne i inne doświadczenia międzykulturowe, które w rezultacie wpłynęły na gotowość do opuszczenia kraju, oswajały z myślą o możliwości życia poza ojczyzną. Przejście, które nastąpiło pomiędzy pierwszą a ostatnią falą migrantów, oznacza dopełnienie zmiany między diasporą polityczną i niepodległościową a diasporą ekonomiczną oraz transformację w stronę modelu migracji transnarodowych. Migracja przestała być stygmatem, a życie poza Polską pozbawione zostało patriotycznego etosu *wygnańca* i egzystencjalnego cierpienia wynikającego z niemożności powrotu do ojczyzny. Oczywiście nie oznacza to braku tęsknoty, o której wspominało wielu narratorów, jednak życie w Londynie daje poczucie bezpieczeństwa, które według niektórych artystów nie jest możliwe do osiągnięcia w Polsce. Różne ośrodki badawcze oraz media prowadzą na ten temat badania i tak na przykład, „według badań BBC przeprowadzonych wśród polskich mieszkańców, Polacy, którzy przybyli do Wielkiej Brytanii są w dużej części zadowoleni z pobytu, a dwie trzecie czuje się szczęśliwiej w Wielkiej Brytanii niż w Polsce” [Miłek, Jóźwik 2008: 38]. Nie oznacza to, że wszystkim Polakom udało się odnieść życiowy sukces w Wielkiej Brytanii. Problemem jest bezrobocie dotyczące migrantów, praca podejmowana na czarno, bezdomność oraz przestępczość wśród przybyszów z Europy Wschodniej.

Wracając do zagadnienia migracji artystycznej, można bez obaw stwierdzić, że polscy twórcy funkcjonowali w lokalnych systemach artystycznych od samego początku formowania się powojennej diaspory. Aktualnie jednak to, co umownie nazwa się młodym, polskim, artystycznym Londynem, dopiero się kształtuje. Najnowsza fala procesów emigracyjnych, która zagarnęła rzesze młodych utalentowanych i często świetnie wykształconych ludzi, za jakiś czas z dużym prawdopodobieństwem spowoduje, że staną się oni obecni nie tylko w kręgach polonijnych, ale także w lokalnych obiegach brytyjskich, europejskich, a może nawet światowych. Zauważalna jest obecnie ciekawa zmiana pokoleniowa. Artyści pierwszej powojennej fali w swojej twórczości często podejmowali tematy ojczyzniane, co było naturalną konsekwencją niepodległościowego charakteru tej migracyjnej formacji, jej często dramatycznych doświadczeń oraz trudów organizowania życia

na obczyźnie. Drugą falę polskich artystów migrantów mieszkających w Londynie reprezentują osoby już zasymilowane, o ugruntowanej pozycji społeczno-zawodowej. Wszystkim osobom z tego pokolenia, które brały udział w badaniu, udało się *zainstalować* w brytyjskiej rzeczywistości i wykonywać zawody zgodne z ich artystycznym wykształceniem. Jednak osiągnięcie takiej pozycji wymagało sporego nakładu pracy i determinacji. Twórcy drugiej fali podkreślają w kodach swoich opowieści procesualność biograficznego doświadczenia, zmiany, jakie wciąż w nich zachodzą oraz potrzebę dalszej artystycznej pracy. Pomimo daleko posuniętych procesów asymilacyjnych nadal doświadczają poczucia obcości, kulturowej różnicy, odmienności. Odczucie to znajduje swoje potwierdzenie w teorii asymilacji, według których pierwsze pokolenie migrantów może z powodzeniem przejść jedynie procesy asymilacji strukturalnej. Pełna asymilacja kulturowa zazwyczaj wymaga dwu lub trzech pokoleń, natomiast osobowościowa dopełnia się dopiero w trzecim pokoleniu [Kubiak 1980: 18]. Wszyscy moi rozmówcy reprezentowali pierwsze pokolenie migrantów. Jednak proponowane przez Hieronima Kubiaka stopnie asymilacji niekoniecznie mają w pełni adekwatne zastosowanie w stosunku do migrantów epoki globalizacji i transnarodowych sieci powiązań. Stopień i szybkość asymilacji zależy dziś już nie tylko od pokoleń, ale przede wszystkim od przyjętych strategii adaptacyjnych. Inaczej mówiąc, schemat ten może wciąż mieć zastosowanie, jednak cele migrantów nie muszą zmierzać w stronę pełnej osobowościowej asymilacji, w dobie niespotykanego do tej pory pluralizmu tożsamościowego. Między innymi dlatego migranci reprezentujący młodsze pokolenie podkreślają w swoich narracjach biograficzne korzyści, jakie czerpią z doświadczanej kulturowej różnicy. Emigracja często jest opisywana przez nich jako proces wzmacniający biograficznie i sprzyjający samopoznaniu:

Ja poznałem siebie samego w Londynie. Za to mogę Londynowi podziękować. Naprawdę poznałem siebie [wywiad 11. Fotograf].

Potrafiają oni sprawnie poruszać się w globalizującym się świecie, dopasowując swoje życiowe strategie do aktualnie panujących warunków. Większość z nich wykonuje rozmaite prace zarobkowe i nie może tym samym zajmować się sztuką z pełnym zaangażowaniem, jednak każdy z narratorów podejmuje wysiłek wygospodarowania czasu i środków na swoją twórczość:

Teraz jest dobrze. Mam komfort stabilności. Idziemy do pracy, wracamy, nie martwimy się o pieniądze. Stać nas na to, by robić to, co robimy. Po godzinach, jak nie jesteśmy zmęczeni, malujemy na przykład [wywiad 10a. Malarz].

Większość z nich podejmuje także pewne działania w celu wprowadzania swoich dzieł do systemów obiegu sztuki, uczestnicząc w wystawach lub samemu je organizując. Poszczególni narratorzy zdradzają zróżnicowane stopnie determinacji w dążeniu do rozwinięcia kariery artystycznej i nie wiadomo, ilu z nich uda się trwale i znacząco zaistnieć w świecie sztuki. Opierając się jednak na zgromadzonym materiale oraz na przeprowadzonych obserwacjach, można stwierdzić istnienie dużej potencji twórczej wśród najmłodszej fali polskiej migracji w Londynie.

Kategorią, która może okazać się niezwykle przydatna w opisie biograficznego doświadczenia migracyjnego, jest liminalność, rozumiana jako stan zawieszenia, stan bycia *pomiędzy* jako jedna z podstawowych form rytuałów okresu przejściowego. Ze schematu rytuału przejścia Arnolada van Gennepa [2006], obejmującego wyłącznie okres przejściowy oraz włączenie jednostki do grupy, interesująca jest przede wszystkim faza liminalności. Sam autor koncepcji rytuałów przejścia podkreśla, że ten teoretyczny schemat w praktyce ulega modyfikacjom, a jego poszczególne elementy mogą różnić się stopniem ważności i rozwinięcia. „Dzieje się tak zwłaszcza wtedy, gdy okres przejściowy między jednym stanem a drugim jest na tyle długi, by stworzyć odrębny etap” [*ib.*: 37]. Okresy biograficzne o charakterze liminalnym opisywali artyści z Paryża, Nowego Jorku, Berlina i Londynu, co dowodzi uniwersalności i nieuniknioności tego doświadczenia. Zanim jednak opiszę je dokładniej, pomocne może okazać się krótkie wyjaśnienie pojęcia liminalności za Victorem Turnerem [2005b]. Autor ten zjawiska liminalne przypisywał przede wszystkim społeczeństwom plemiennym i wczesnoagrarным. W społeczeństwach współczesnych, wykształconych po rewolucji przemysłowej, pojawiają się natomiast procesy liminoidalne, które są charakterystyczne głównie dla społeczeństw liberalno-demokratycznych [*ib.*: 84]. Zjawiska liminalne mają charakter kolektywny, wynikają ze społeczno-kulturowego i biologiczno-przyrodniczego kalendarza, są także typowe dla momentów kryzysowych i mogą przybrać charakter interwencyjny. Zjawiska liminoidalne zazwyczaj manifestują się w działaniach indywidualnych, nie przynależą do sfery kulturowych obowiązków, lecz do obszaru czasu wolnego. Zjawiska liminalne są całkowicie zintegrowane z głównymi procesami społecznymi, liminoidalne zaś sytuują się na peryferiach procesów ekonomicznych, politycznych i kulturowych. Liminalność służy trwaniu struktury społecznej, liminoidalność może przybrać formy kontrkulturowe, opozycyjne i kontestujące główne i dominujące nurty kulturowe. „Liminoidalność jest przesiąknięta wariantowością, w liminalności nie ma na nią miejsca. Pierwsza jest zabawą i wyborem, rozrywką, druga sprawą poważną, może

nawet przerażającą” [ib.: 67]. O ile liminalność można rozpatrywać w kategoriach obowiązku, o tyle liminoidalność jest kwestią wolnego wyboru, a nawet rodzajem ekonomicznej transakcji. Pierwsza z nich posiada znamiona pracy, druga gry [ib.: 84–88]. Wydaje się, że doświadczenia migracyjne mogą przybierać cechy zarówno liminalne, jak i liminoidalne. Początkowy okres migracji jest formą przejścia z jednej znanej rzeczywistości w drugą, często obcą i nieznaną. Wielu emigrantów wspomina o okresie niepewności co do chęci i możliwości pozostania poza własnym krajem. W stanach liminalnych jednostka znajduje się pomiędzy pozycjami społecznymi i systemami polityczno-prawnymi, porzucając dawne statusy, nie posiada jeszcze nowych. „W tej luce między uporządkowanymi światami może się zdarzyć prawie wszystko” [ib.: 9]. Okres ten cechuje się zatem zawieszeniem i niepewnością, jednostka, rozpoznając obcą sobie rzeczywistość, zdobywa nowe doświadczenia, podejmuje próby zorganizowania od nowa swojego życia. Od rezultatu tych prób uzależniona jest decyzja o pozostaniu lub powrocie do kraju. „Oczywiście liminalność jest stanem ambiwalentnym; podczas gdy struktura społeczna może dawać poczucie bezpieczeństwa i skończoności, liminalność oznacza całkowity brak bezpieczeństwa i skończoności, przechodzenie z chaosu w kosmos, z nieporządku w porządek, może także być środowiskiem, w którym rodzi się satysfakcja i spełnienie” [ib.: 73]. Brak poczucia bezpieczeństwa dotyczył szczególnie migrantów przedunijnych, niepewnych swojego statusu, niemogących legalnie pracować czy też swobodnie przekraczać granic. Często pozbawianych przez brytyjski Migration Office paszportów lub – jak w przypadku narratorów z Paryża – zmuszanych do regularnych wizyt w prefekturze. Walka o legalizację jest formą pracy, wymaga wysiłku, czasu, przyjęcia odpowiednich strategii, ale i posiada cechy gry, potrzeba tu czasami sprytu, powściągnięcia emocji, przewidywania kilku ruchów naprzód. Turner podkreśla, że van Gennep, wprowadzając pojęcie liminalności, otworzył drogę nie tylko do badania tradycyjnych obrzędów przejścia, ale także do analizowania wszelkich procesów czasoprzestrzennej zmiany, zarówno w wymiarze grupowym, jak i indywidualnym. „Nie można lekceważyć jej też wtedy, gdy występuje jako niechciany (i niewygodny) etap przejściowy różnej długości między kolejnymi zachowawczo bezpiecznymi stanami bytu, poznania czy odgrywania określonej przez pozycję społeczną roli” [Turner 2009: 2]. Istotne jest także to, co podkreśla Turner, że liminalność to nie tylko *przejście*, ale także *potencjał*, a zatem to nie tylko to, co się stanie, ale i to, co się może stać. Właśnie to napięcie między potencjalnością a niepewnością wydaje się kluczowe w odniesieniu do egzystencji migranta. Z kolei Colin Turnbull [1990: 76] rozpatrywał

liminalność w kategorii specyficznego doświadczenia badacza terenowego, wymagającego całkowitego zaangażowania i poświęcenia, doprowadzającego do transformacji, która staje się warunkiem dogłębnego poznania badanych fenomenów. Liminalność będzie w tym przypadku strategią badawczą polegającą na *zanurzeniu się* w eksplorowane zjawiska kulturowe, w którą należy wkalkulować także realne niebezpieczeństwo, z jakim może zetknąć się badacz. Z drugiej strony Turnbull podkreśla, że interpretowanie liminalności jedynie jako krótkotrwałej formy bycia pomiędzy nie daje pełni zrozumienia tego, czym ona faktycznie jest. Pojęcie to może zostać zastosowane także do określenia stanów ponadczasowych, które są paralelne dla *normalnego bycia* lub nakładają się na nie, koegzystują z nim i interferują. Liminalność będzie zatem subiektywnym doświadczeniem zewnętrznego świata, podmiotu znajdującego się w stanie transformacji. Jest to szczególnie istotne dla społeczności, które rozwinęły techniki wchodzenia i opuszczania stanu liminalności. Turnbull zdolność taką określa „ponadczasowym stanem łaski” [*ib.*: 80]. Liminalność w takim ujęciu jest koncepcją transformacji, służącej penetracji obszarów w inny sposób niedostępnych. Teoria zmiany statusu, czyli słynne *rites de passage* van Gennepa, opiera się na trójczłonowym schemacie: wyłączenie–liminalność–włączenie. W odniesieniu do doświadczeń emigrantów z pewnością można wskazać wyraźny moment wyłączenia, oznaczający opuszczenie własnego kraju, i etap liminalności, natomiast nie zawsze można mówić o włączeniu. W przypadku migrantów pierwszego pokolenia prawie nigdy nie pojawia się pełny i zakończony proces włączenia. Oczywiście koncepcji van Gennepa, rozwijanej przez Turnera czy modyfikowanej przez Turnbulla, nie należy bezpośrednio przenosić w obszar doświadczeń imigranckich. Posiadają one bez wątpienia znamiona liminalności oraz liminoidalności, jednak analiza poszczególnych biografii zmusza do sformułowania kilku uwag i wątpliwości. Po pierwsze, wyłączenie emigranta nie zawsze jest radykalne i całkowite, istnieje wiele czynników łagodzących pierwszy etap zmiany statusu. Zaliczymy do nich, między innymi, związki z osobami pochodzącymi z kraju docelowego osiedlenia, uprzednią znajomość języka obcego, możliwość kontynuowania pracy zawodowej za granicą, utrzymywanie silnych i częstych kontaktów z krajem rodzinnym, indywidualne predyspozycje psychiczne. Liminalność rozumiana jako okres przejściowy, często łącząca się ze społeczną i zawodową degradacją, nie staje się doświadczeniem każdego migranta w równym stopniu, choć faktycznie doświadczyła jej lub wciąż doświadcza większość respondentów. Jak zauważył Turner, stan liminalny nie oznacza tylko tego, co będzie, ale i to, co może się stać. Wydaje się, że uwaga ta jest szczególnie

adekwatna w stosunku do współczesnej liminoidalności, która nie tyle ma charakter rytuału, co gry. Grę od rytuału różni niepewność jej ostatecznego wyniku, co może stanowić źródło udręki w pewnych przypadkach, ale i satysfakcji w innych. Udręką w biografii migranta staje się wówczas, gdy zaczyna być grą o przetrwanie, o legalizację pobytu, o możliwość zajmowania się sztuką i zaistnienie w polu artystycznej produkcji. Źródłem satysfakcji może być natomiast przyjemność czerpana z życia na styku kultur, poznawanie i doświadczanie nowych sytuacji, trwanie w krytycznym dystansie zarówno do kraju pozostawionego, jak i do nowego miejsca osiedlenia. Konkludując, liminalność w biografii migrantów może objawiać się na różne sposoby. Może być okresowa lub permanentna, może być źródłem zarówno lęku, jak i satysfakcji. Skutki działań podejmowanych w stanie liminalności nie zawsze są możliwe do przewidzenia. „Liminalność jest jednocześnie bardziej kreatywna i destruktywna niż norma społeczna” [Turner 2005b: 73]. Podejmowane przez migranta wysiłki nie zawsze przynoszą oczekiwane skutki, jednak często zmuszają go do niekonwencjonalnych rozwiązań. Pierwszy okres migracji posiada pewne cechy doświadczenia kolektywnego, na które składa się poczucie wyobcowania, konieczność szybkiego podjęcia działań zarobkowych, legalizowanie pobytu, usamodzielnienie się w zakresie mieszkania. Tu właśnie dostrzegałbym pewne cechy przeżycia liminalnego, którego główną cechą będzie tymczasowość, niepewność, brak poczucia bezpieczeństwa, podejmowanie wysiłków w celu zmiany statusu i stabilizacji pozycji społecznej. Przejście przez ten okres zawieszenia czy też bycia pomiędzy zostało poruszone w większości migracyjnych narracji. Można zatem przyjąć, że odczuwanie stanu liminalności jest w pewnym stopniu kolektywnym doświadczeniem migrantów. Z kolei liminoidalność objawia się indywidualizacją przyjmowanych strategii adaptacyjnych, które nie zawsze muszą być zgodne z powszechnie przyjętymi normami, doprowadzając migranta do stosowania rozmaitych innowacji. Pojawia się także zagadnienie społecznej marginalizacji migranta, sytuowania go obok głównego biegu zdarzeń politycznych, kulturowych czy ekonomicznych. To z kolei może wzbudzać postawę kontestującą, kontrkulturową, może owocować poszukiwaniem alternatywnych dróg społecznego funkcjonowania. Biograficzne doświadczenia migrantów w pewnych swoich wymiarach oscylują między liminalnością a liminoidalnością. Inną ważną, wielokrotnie poruszaną kategorią jest obcość i jej transformacja w inność. Młodzi artyści w swoich opowieściach częściej wspominają o doświadczaniu kulturowej inności niżli obcości. Multikulturowe metropolie stwarzają najbardziej korzystne warunki funkcjonowania dla migrantów, ponieważ znaczna część ich populacji

składa się z ludzi kulturowo odmiennych od społeczeństwa gospodarzy. To doświadczenie różnicy jest zazwyczaj oceniane dodatnio przez młodych artystów.

Na zakończenie chciałbym powrócić do zagadnienia tożsamości artystów migrantów. Trzeba tu zadać dwa uzupełniające się pytania: pierwsze, czy można mówić w przypadku tej grupy o tożsamości zbiorowej, i drugie, na ile tożsamość migranta artysty odzwierciedla to, co dziś nazywa się tożsamością ponowoczesną. Artyści migranci reprezentują kilka różnych pokoleń, ich doświadczenia biograficzne są skrajnie odmienne, także dominujące powody wyemigrowania z kraju bywają różne dla poszczególnych grup, dlatego zapewne trudno będzie wskazać cechy tożsamości kolektywnej, adekwatne dla wszystkich migrantów. Zbigniew Bokszański [2005] poddał analizie osie różnicujące koncepcje tożsamości kolektywnych. Pierwsza z nich oddziela rozumienie tożsamości realnie istniejących zbiorowości od tożsamości zbiorowych właściwych idealnym typom społeczeństw. Takim idealnym typem społeczeństwa może być na przykład społeczeństwo ery globalizacji, kreujące *tożsamość ponowoczesną*. Druga oś dotyczy problemu identyfikacji tożsamości zbiorowej, która może być pojmowana jako samoświadomość zbiorowego podmiotu lub też jako zbiór wartości kulturowych danej grupy, oparty na zestawie dóbr kultury symbolicznej konstytutywnych dla zbiorowości. Metodologiczne konsekwencje drugiej osi podziału ujawniają się w tym, że tożsamość kolektywna nie musi być poznawana poprzez zbieranie opinii członków zbiorowości (jak w pierwszym przypadku), lecz może być także poznawana za pośrednictwem dóbr kultury symbolicznej, które są nośnikami wartości istotnych dla danej grupy [*ib.*: 63–67]. Posługiwanie się metodą wywiadu narracyjnego i poszukiwanie przedstawicieli polskiej migracji artystycznej zbliża do traktowania tożsamości jako właściwości konkretnej zbiorowości, która manifestuje się nie tyle w artefaktach, co w rozmaitych egemplifikacjach wyrażonych w narracjach autodefinicji. Wydaje się, że kolektywna tożsamość silniej i wyraźniej objawiała się wśród pierwszej fali migrantów objętych badaniem. Skromna reprezentacja tej grupy w badaniu nie pozwala na daleko idące generalizacje, jednak uzupełnienie danych odpowiednią literaturą daje szansę na postawienie tezy o istnieniu wyraźnej tożsamości zbiorowej migrantów powojennych. Tożsamość ta opierała się na wspólnocie doświadczenia, walce o zachowanie identyfikacji narodowej oraz istnieniu dobrze zorganizowanych struktur państwa polskiego na uchodźstwie. Emigracja niepodległościowa w znacznej swojej części utożsamiała się z poczuciem misji zachowania polskości. Cel ten realizowano poprzez powoływanie do życia polskiej prasy, polskich

kościółów, szkół i uczelni oraz ośrodków społeczno-kulturalnych, mających podtrzymywać narodową identyfikację. Utrzymanie polskiej tożsamości było jednym z podstawowych zadań migracji niepodległościowej. Pierwsza fala uchodźców składała się z ludzi, którzy nie mogli lub nie chcieli wracać do komunistycznej Polski. Kolejne ich fale rekrutowały się natomiast spośród osób pragnących Polskę opuścić. Ich emigracja, mając w pewnych przypadkach charakter polityczny, zyskała także wyraźny rys ekonomiczny. Charakter emigracji pierwszej fali dobrze oddaje Zbyszko Melosik, cytowany przez Bokszańskiego [2005]: „W przeszłości dominowały tożsamości narodowe kształtowane historycznie i wynikające z poczucia kontynuowania doświadczeń poprzednich pokoleń, ze wspólnej pamięci wydarzeń stanowiących punkt zwrotny w dziejach kolektywnej historii, wreszcie z przekonania o wspólnym przeznaczeniu” [ib.: 175]. Emigracja powojenna kultywowała wspólną pamięć i znaczna jej część posiadała wiarę w kolektywne zadania podtrzymania tradycji wiary i historii przedwojennej Polski. To zbiorowe przekonanie, wpływające na kształtowanie kolektywnej tożsamości wraz z pojawieniem się kolejnych fal emigrantów zaczęło się rozmywać. Powodem tego mogła być także słabnąca wiara w możliwość jakiegokolwiek zmiany pojałtańskiego porządku oraz postępujące procesy asymilowania się w społeczeństwie brytyjskim. Wspólną tożsamość emigrantów zaczęła zatem kształtować już nie tyle wspólna sprawa – trwanie państwa na emigracji, zachowanie narodowej autoidentyfikacji, ale kolektywnie odczuwane poczucie obcości, brak nadziei na zmianę politycznego systemu w kraju. Wielokrotnie już podejmowany problem obcości w pewnym stopniu dotyczy wszystkich kolejnych formacji migracyjnych. Jednak w okresie tak zwanej ponowoczesności zdaje się on przybierać nową formę. Obcość sygnalizowana w wywiadach przez przedstawicieli każdej pokoleniowej formacji migrantów, w ostatniej grupie zaczyna być częściej opisywana w kategoriach odmienności i różnicy. Rozumiana jest ona przez młodych artystów już nie jako doświadczenie utrudniające funkcjonowanie za granicą, ale jako przeżycie wzbogacające i inspirujące. Wśród przyczyn wyjazdu pojawia się także pragnienie obcowania z różnymi formami kulturowej i społecznej odmienności. Na ile jest zatem uprawnione mówienie o zbiorowej tożsamości polskich artystów migrantów w Londynie? Otóż, wydaje się, że jest ono uzasadnione, ale jedynie w odniesieniu do precyzyjnie wskazanych pokoleniowych formacji migracyjnych. Oznacza to, że im bardziej zbliżamy się do współczesności czy też ponowoczesności, tym trudniejsze okazuje się wskazanie składników owej kolektywnej tożsamości. Oczywiście istnieje pewna wspólnota doświadczeń, trudniej natomiast

wskazać już jednoznacznie rozumianą identyfikację narodową. Pora zatem przejść do drugiego pytania dotyczącego tożsamości w dobie globalizacji. Najpierw jednak warto przytoczyć zaproponowaną przez Krystynę Slany [2008: 22–23], a opartą także na lekturze Bokszańskiego, typologię współczesnych tożsamości migrantów. Pierwsza to tożsamość oporu – typowa dla migrantów tradycyjnych, zdolnych do przyswojenia tylko jednej kultury, dlatego człowiek taki całkowicie utożsamia się z krajem pochodzenia. W kraju migracji czuje się obco, doświadcza marginalizacji, gettyzacji, ma skłonności do zamykania się we własnym kręgu etnicznym. Jest to opisywany przez niektórych narratorów Polak żyjący wśród Polaków, niemówiący w języku gospodarzy, zdany całkowicie na innych rodaków, często nieprzechodzący nawet wstępnych etapów asymilacji strukturalnej. Druga to tożsamość dwukierunkowa, bazująca na pozostawaniu w dwóch kulturach i na podwójnej integracji. Emigrant uznaje obie kultury, a uczestnictwo w nich odbiera jako wzbogacające. Bliskie pozostaje mu to, co łączy go z dawnym krajem, ale korzysta także z nowych doświadczeń i w oparciu o nie transformuje swoją tożsamość. Trzeci typ tożsamości określony został jako niestabilny i charakteryzuje go ambiwalencja względem relacji z kulturą gospodarzy. Zapewne manifestacją tego typu tożsamości były pojawiające się w kilku narracjach określenia: „nie jesteśmy ani tu, ani tam”, „jesteśmy pomiędzy”. Można by zaryzykować określenie tego stanu jako tożsamość liminalną, odznaczającą się nieustannym lub przejściowym zawieszaniem pomiędzy dwoma światami kulturowymi, które w przeciwieństwie do tożsamości dwutorowej nie wzmacnia, ale rodzi rozterki i niepewność. Czwartym rodzajem jest tożsamość projektująca, utożsamiana także z kosmopolityzmem. Jest ona typowa dla osób aktywnie wykorzystujących zasoby wielu kultur migrantów, redefiniujących i rozwijających własną tożsamość. Zwana jest także tożsamością globalną lub kosmopolityczną. Ostatni typ tożsamości, określanej jako cywilizowana, cechuje transnarodowe elity, wysoko wykwalifikowane kadry, ludzi funkcjonujących w światowych obiegach kultury. Tożsamość ta „przedstawia się jako repertuar czy struktura wzorów zachowań, obyczajów, reguł i idei definiowanych przez przynależność do centrum pozostającego w opozycji do peryferii w sensie nie tylko przestrzennym, ale i czasowym; peryferii mieszczących w sobie wszystko to, co ma charakter podstawowy lub pierwotny [Bokszański 2005: 225]. Artyści migranci bardzo często przybywają do metropolitalnych centrów z rozmaitych obszarów peryferyjnych i nawet gdy udaje im się wejść do grona międzynarodowych elit, to zdecydowanie bliższy jest im typ tożsamości projektującej niżli cywilizowanej. Analizując te fragmenty bio-

graficznych opowieści, które można uznać za manifestację postaw tożsamościowych artystów migrantów, za najbardziej typowe dla nich możemy uznać modele tożsamości dwukierunkowej, niestabilnej i projektującej. Modele te traktować należy jako typy idealne i niekoniecznie objawiające się w konkretnych biografiach w postaci czystej, stanowiącej wzorcową ich egzemplifikację. Jednak w wielu narracjach dostrzegalna staje się tożsamościowa dwukierunkowość, harmonijnie łącząca elementy kultury kraju pochodzenia i kultury miejsca nowego osiedlania. Tożsamość ta może ewoluować w stronę modelu projektującego, w którym nie chodzi głównie o adaptację w dwóch odmiennych kulturach, ale o przyswajanie wielu kultur, twórcze wykorzystywanie różnicy. Ten typ, określony także jako tożsamość globalna, jest charakterystyczny dla twórców funkcjonujących w gronach kosmopolitycznych elit, w rozumieniu Ulricha Becka. Często ujawniał się także trzeci wskazany model tożsamości niestabilnej. Niestabilność może mieć charakter przejściowy, ujawniający się na przykład w pierwszym okresie migracji i zakończony jednoznaczną decyzją o pozostaniu lub powrocie do kraju, ale może też przybrać formę długotrwałą, a nawet permanentną. Podczas analizy wywiadów ujawniła się grupa artystów mniej lub bardziej dosłownie opisujących swój status w kategoriach bycia pomiędzy. Proponowałbym zatem permanentnie trwający stan tożsamościowej niepewności, rozchwiania, braku zakotwiczenia, które staje się biograficznie problematyczne, określić tożsamością liminalną. Cechuje się ona nieustannym poczuciem życia *w zawieszeniu*, na pograniczu światów, z którymi twórca nie utożsamia się i nie może lub nie chce zmienić takiego stanu rzeczy. To bycie pomiędzy, o czym wspominało uprzednio, może stać się formą strategii twórczej, źródłem inspiracji, tematem artystycznych realizacji, ale jednocześnie może także wywoływać nieustanne poczucie psychicznego dyskomfortu. W biografiach artystów ujawniających tożsamość liminalną często pojawia się rys dramatyczny, poczucie niespełnienia, a nawet życiowej porażki.

Pozostaje jeszcze do omówienia kwestia tożsamości ponowoczesnej i tego, jak odzwierciedlana jest ona w narracjach artystów migrantów. Atrakcyjny model ponowoczesnych tożsamości zaproponował Zygmunt Bauman [2000]. Bohaterami i beneficjentami ponowoczesności stają się dla tego autora turyści, ofiarami zaś włączędzy. Ci pierwsi charakteryzują się niechęcią do jakichkolwiek długotrwałych zobowiązań, nie przywiązują się do miejsc, które i tak porzucą, gdy przestaną być one dla nich atrakcyjne, koncentrują się jedynie na czasie teraźniejszym, bycie mobilnym jest dla nich wartością nadrzędną. W rezultacie ich tożsamość pozostaje płynna. „Krzepka, solidnie

zbudowana tożsamość częściej okazuje się kulą u nogi, niż parą skrzydeł. Ponowoczesna strategia życiowa każe unikać jak ognia wszystkiego, co to raz na zawsze, na wieki wieków, aż nas śmierć nie rozdzieli” [ib.: 143]. Dzieje się tak dlatego, że ponowoczesność cechuje się: pluralizmem, nieobecnością powszechnie obowiązujących autorytetów, ahierarchicznością norm i wartości, wielogłosowością, nieustannymi zmianami [Bokszański 2005: 249–251]. Turysta jest kolekcjonerem wrażeń, doświadczenie zaś staje się jego głównym celem. Świat turyście jawi się jako nieodparcie atrakcyjny, dlatego chce z niego korzystać, a podróż bez zobowiązań wydaje mu się najlepszą ku temu sposobnością. Jego mobilność jest aktem wolnego wyboru, który stanowi, według Baumana, główny czynnik stratyfikacyjny. Oznacza to, że miejsce w hierarchii społecznej określa dziś poziom dostępnej jednostce wolności w zakresie wyboru miejsca, w którym chce się przebywać i jednocześnie zdolność do porzucenia go w dowolnym momencie [Bauman 2000: 151]. Przeciwnie biegun zajmują włóczędzy, ludzie do podróży zmuszeni. „Tacy wędrowcy nie są turystami, choć – jak turystom – życie upływa im w drodze. Są *włóczęgami*. Ciemnymi księżycami, migocącymi odbitym światłem jaskrawych słońc. Mutantami ponowoczesnej ewolucji, koślawymi i ułomnymi replikami nowego gatunkowego typu dostosowanego do wymogów ponowoczesnego świata. W świecie zbudowanym na kształt wytwórni turystów, włóczędzy są brakami produkcyjnymi zalegającymi fabryczne place” [ib.: 149]¹⁰. A zatem włóczęga wędruje, bo musi, pragnąłby osiąść, ale jego egzystencja jest nieustannie zagrożona. Być wolnym dla włóczęgi oznacza mieć dom i móc go utrzymać. Jak do tych dwóch metafor ukazujących mieszkańców ponowoczesnego świata ma się dzisiejszy artysta emigrant? Czy mogą one mieć w tym przypadku zastosowanie i czy pozwolą coś więcej wyjaśnić, zbliżyć się do zrozumienia tożsamości artysty migranta? Wydaje się, że tak, dlatego, że obie metafory, opisują to, kim artysta migrant z reguły nie jest i kim nie pragnie być, ale z drugiej strony pokazują także to, kim może się stać. Większość artystów średniego i młodego pokolenia, którzy brali udział w badaniu, decyzje o emigracji podjęła samodzielnie (choć nieco starsze pokolenia doświadczały także wyjazdów wymuszonych). Los

¹⁰ Intrygującym komentarzem do słów Baumana [2006] może być wykonana przez jednego z uczestników badania praca. Realizacja składała się ze sztandarów z namalowanym heraldycznym znakiem sześciopalczastych dłoni. „Wymyśliłem to jako rodzaj podpisu, ironiczny autoportret. Z pozoru niby zwyczajna dłoń, ale coś nie pasuje. Dopiero po chwili zauważa się te sześć palców. Mutant. Marsjanin. Obcy. To ja. Kiedy przyjechałem do Londynu zaproszony do współpracy z angielskim teatrem, musiałem zgłaszać się co jakiś czas do Aliens Registration Office. Dano mi nawet zieloną legitymację *Marsjanina*” [ib.: 378].

włóczęgi był zatem rezultatem własnego wyboru i nie oznaczał rezygnacji z chęci posiadania domu. Zdecydowana większość artystów biorących udział w badaniu zazwyczaj po okresie wędrówek zaczyna wieść życie, nawet jeśli nie zdecydowanie osiadłe, to jednak skupione wokół jednego centralnego miejsca. Znaczna liczba artystów nie wpisuje się także w model turysty, łatwo i beztrząsco zmieniającego miejsca pobytu. Prawie każdy z nich podejmuje wysiłek osadzenia się w jakiejś konkretnej przestrzeni, choć faktycznie zdarza się, że zmuszony jest wielokrotnie ją zmieniać. Proponowałbym w takim razie umieszczenie pomiędzy Baumanowskim turystą i włóczęgą trzeciej metafory – wędrowcy (która dokładniej zostanie rozwinięta w rozdziale ukazującym losy artystów z Nowego Jorku). Będzie ona opisywać biograficzną strategię ludzi opuszczających swój kraj pochodzenia na stałe lub na dłuższe okresy, po to jednak, aby gdzieś ostatecznie się osiedlić. Włóczęga lub tułaczka stanowi jedynie okres ich życia i z reguły, choć nie zawsze, o czym będzie jeszcze mowa, doprowadza ich do jakiegoś docelowego punktu. Życie wędrowca oscyluje między życiem włóczęgi i turysty, jednak zazwyczaj nie staje się on ani jednym, ani drugim. Nad włóczęgą ma on tę przewagę, że swoją podróż z reguły rozpoczyna z własnej woli i zazwyczaj ma gdzie wrócić, jeśli wędrówka okaże się zbyt męcząca. Od turysty z kolei różni się stosunkiem do odwiedzanych miejsc i realizowanym planem biograficznym, zakładającym docelowe osiedlenie. Oczywiście nie każdemu migrantowi udaje się zrealizować cel, osiedlić się i poczuć jak u siebie. Groźba stania się włóczęgą jest zawsze realna, emigrant zaś zdaje się na nią szczególnie narażony.

Grand Central Terminal
 NYC Transit Bus
 M12 5th Avenue Ave
 M2 5th Avenue Ave
 M3 5th Avenue Ave
 M4 5th Avenue Ave
 M5 Riverside Dr/S Ave
 M42 42 St Crosstown
 M49 Washington Hts
 M101 Third/Lex Ave
 M102 Third/Lex Ave
 M103 Third/Lex Ave
 M104 Broadway
 Q22 Jackson Hts/Penn Station
 Q25 Downtown Manhattan
 NY Airport Express
 Newark Airport Express

3 Av-149 St
 Subway 000
 NYC Transit Bus
 B12 Grand Concourse
 B4 Westchester Av
 B15 Third Ave/125 St
 B19 Southern Blvd/149 St
 B21 Morris Pk/Av/Boston Rd
 B41 Webster Av/N. Peiping Rd
 B35 Third Av

Hunts Point Av
 Subway 0
 NYC Transit Bus
 B45 Story Av/Buckley Blvd
 B46 Hunts Point
 B19 Southern Blvd/149 St

Queens Plaza
 Queens Plaza
 Subway 0 0 N R W 0 0
 NYC Transit Bus
 B61 Red Hook
 Q22 Midway Manhattan
 MTA Bus
 Q19A Jackson Hts
 Q39 Ridgewood
 Q69 Manhattan-South Jamaica
 Q67 Middle Village
 Q101 Marhallett-Astoria
 Q102 Astoria-Roosevelt Island

Marcy Av
 Subway 0000
 NYC Transit Bus
 B24 Croton/Hall
 B39 Williamsburg Br
 B44 Midland Av
 B46 Ulica Av
 B60 Wilson Av
 Q54 Metropolitan Av

Rozdział V

Polscy artyści w Nowym Jorku – na szczytach sławy i rozpacz

(...) nikt nie może przewidzieć, przyjeżdżając do Nowego Jorku, kim się stanie [wywiad 7. Literat, poeta, filozof].

Pierwsze znane ślady polskich osadników w Ameryce Północnej pochodzą z roku 1608 z Jamestown w Wirginii. Pomijając jednak te jednostkowe przypadki, dopiero około roku 1800 rozpoczyna się intensyfikacja emigracji Polaków poszukujących „wolności, bogactw lub przygód” na kontynent północnoamerykański [Skreija 1997: 695]. Wśród nich znaleźli się Tadeusz Kościuszko, który 13 października 1783 roku został mianowany generałem brygady armii amerykańskiej, oraz Kazimierz Pułaski, który walczył w armii Jerzego Waszyngtona o niepodległość Stanów Zjednoczonych. Obaj wojskowi dziś znajdują się w panteonie amerykańskich bohaterów. Początek wieku XIX przyniósł drugą falę przybyszów z Polski, a wśród nich wielu uchodźców politycznych, chłopów szukających ziemi oraz kontyngent ludności ze Śląska, która w roku 1854 założyła w Teksasie miasteczko Panna Maria. Trzeci okres datowany od roku 1860 do 1914 charakteryzuje się nieznaną wcześniej masowością. W tym czasie Europę opuściło około 52 milionów osób, spośród których 37 milionów dotarło do Ameryki Północnej, a 11 milionów do Ameryki Południowej [Praszałowicz, Makowski, Zięba 2004: 17]. Zamorska migracja z ziem polskich znajdujących się pod zaborami osiągnęła wówczas swoje apogeum¹. Hieronim Kubiak [1990] charakteryzuje tę migracyjną falę w następujący sposób: „Okolo 35% z tej masy, a więc co trzeci imigrant – Polak w chwili wyjścia na kontynent amerykański nie umiał czytać ani pisać, i to w żadnym języku. Jeżeli zakładali rodziny, to głównie

¹ O ważnym i jednocześnie mało znanym epizodzie z historii polskiego uchodźstwa w XIX wieku wspomina w swojej książce Małgorzata Szejnert [2009]. Rosnąca liczba emigrantów niepokoiła władze carskie, które obawiały się zbyt drastycznego odpływu siły roboczej. W związku z tym carska cenzura zatrzymała tysiące listów nadchodzących z USA, wysyłanych przez migrantów po to, by zorganizować przyjazd swoich najbliższych. W ten sposób nigdy nie doszło do połączenia wielu rozbitych polskich rodzin [ib.: 14–16].

w ramach grupy własnej. Z zasady szybko stawały się one wielodzietne. (...) Byli mieszkańcami miast (85% ogółu) i utrzymywali się z pracy w przemyśle, budownictwie oraz niskokwalifikowanych usługach” [ib.: 83–84]. Polak przybywający w tym okresie do Stanów Zjednoczonych przechodził głęboką transformację. „Biedny, niewykształcony wieśniak z marginesu struktury społecznej Starego Świata, w Ameryce osiągnął pozycję społeczno-ekonomiczną, wiarę w siebie i uczestnictwo w amerykańskim życiu społecznym. (...) Za szansę, jaką mu dała Ameryka, imigrant odwzajemniał się wiarą w jej dziejową misję. Był wdzięczny i oddany Ameryce, zachowując jednocześnie pewną mglistą nostalgię za Polską” [Blejwas 1988: 709]. W szczytowym momencie przypadającym na lata 1912–1913 liczba migrantów przybywających z Polski wyniosła ponad 174 tysiące ludzi. Tuż przed wybuchem I wojny światowej Chicago, z mieszkającymi w nim 360 tysiącami Polaków, stało się trzecim po Warszawie i Łodzi pod względem liczebności skupiskiem ludności polskiej [Thomas, Znaniecki 1976: 31]². Polskie społeczności z okolic Chicago, Buffalo, Milwaukee tuż przed I wojną zazwyczaj były zwarte i endogeniczne. Językiem polskim posługiwano się w urzędach, kościołach, w sklepach i na ulicach. Produkowano polskie jedzenie, kultywowano tradycje religijne oraz te związane z pracami rolniczymi i tradycyjnym świątecznym kalendarzem. Kultura polskich społeczności tego okresu była zmodyfikowaną wersją kultury rdzennych, polskich miast i wsi [Skreija 1997: 699]. Owa modyfikacja była oczywistym następstwem przenikania się rodzimych tradycji z kulturą amerykańską. William Thomas i Florian Znaniecki w swoim monumentalnym dziele poświęconym polskiej emigracji chłopskiej piszą, iż „do Ameryki emigrują głównie ci, którym w ogóle nie odpowiadają perspektywy życia w starym kraju, to jest ci chłopi, którzy nie mają ani gospodarstw, ani dość pieniędzy na ich kupno i których perspektywą życiową jest zostanie robotnikami folwarcznymi o bardzo niskich zarobkach” [ib.: 26]. Czwarty okres to lata 1914–1988. Warto chociaż na chwilę zatrzymać się nad wkładem amerykańskiej Polonii w batalię o odzyskanie niepodległości i formowanie się granic II Rzeczypospolitej. Obok działań dyplomatycznych polscy migranci z Ameryki Północnej bezpośrednio włączyli się w walkę. Siły armii polskiej formowanej we Francji zasilone zostały ponad dwudziestotysięcznym kontyngentem ochotników z USA. *Błękitna Armia* generała Hallera znacząco

² Miastem, które najbardziej wpisało się w historię masowej emigracji do USA jest Nowy Jork. W 1910 roku 41 procent mieszkańców metropolii stanowili ludzie urodzeni poza Stanami Zjednoczonymi. Aktualnie stanowią oni około 1/3 ludności miasta. „W roku 1900 spośród wszystkich mieszkańców USA urodzonych poza tym krajem, 12 procent żyło właśnie w Nowym Jorku; w 1998 roku analogiczna proporcja wynosiła 11 procent” [Praszałowicz, Makowski, Zięba 2004: 17].

wzmocniła militarny potencjał rodzących się polskich sił zbrojnych. „Eli-tę *Błękitnej Armii* stanowili ochotnicy ze Stanów Zjednoczonych, należący w większości do zaprawionej w bojach 1. oraz 2. Dywizji Strzelców” [Zagór-nik 1988: 742]. Innym zagadnieniem jest powrót ponad 12 tysięcy polskich żołnierzy rozczarowanych nową polską rzeczywistością do USA w latach 1920–1921.

W latach 20. i 30. XX wieku całkowicie zmienił się geopolityczny obraz świata oraz priorytety migracyjne Stanów Zjednoczonych, niepotrzebujących już kolejnych rzesz przybyszów. W roku 1924 amerykański urząd migracyjny określił liczbę Polaków, którzy mogli osiedlić się w USA, na 5982. Do pewnego stopnia było to następstwem rosnącej popularności teorii eugenicznych i jej zwolenników, walczących o redukcję liczby emigrantów ze wschodniej i południowej Europy. Jednak w latach 1945–1953 Stany Zjednoczone przy-jęły ponad 150 tysięcy Polaków na mocy aktów prezydenckich i przepisów o uchodźcach. Szacunkowo można przyjąć, że pomiędzy rokiem 1885 a 1972 do USA wyemigrowało około 1 miliona 780 tysięcy Polaków. Kolejne 297 590 osób przybyło do Ameryki i po pewnym czasie zdecydowało się na powrót do kraju [Skreija 1997: 696]. Charakter Polonii zmienił się po II woj-nie światowej. Wraz z jej zakończeniem do USA zaczęli przybywać uchodźcy polityczni, rozpoczynając proces formowania nowej społeczności polonijnej. „W odróżnieniu od imigracji przedwojennej, imigracja powojenna nie była jednorodną grupą pochodzącą z tej samej klasy społecznej, lecz przekrojem narodu polskiego. W większości była to klasa średnia pochodzenia miejskie-go o znacznie wyższym wykształceniu niż wcześniejsza *emigracja za chle-bem*” [Blejwas 1988: 720]. Przed- i powojenne kohorty migrantów z Polski były ze sobą z wielu względów skonfliktowane. Wynikało to z tego, że re-prezentowały one inne etosy narodowe, rekrutowały się z odmiennych grup społecznych, wreszcie miały za sobą skrajnie różne doświadczenia biogra-ficzne. Poza wspólnie wyznawaną religią rzymskokatolicką różniło ich nie-mal wszystko. Podczas gdy dla grup wywodzących się głównie z ubogiego chłopstwa przyjazd stwarzał szansę na społeczny i materialny awans, tak dla emigracji powojennej bardzo często łączył się on z deklasacją. Powojenni mi-granci często doświadczali rozczarowania zarówno Ameryką, jak i mieszk-ającą w niej Polonią, którą odbierali jako całkowicie zamerykanizowaną oraz zmarginalizowaną grupę etniczną, nieliczącą się w kulturalnym, społecznym i politycznym życiu Stanów Zjednoczonych. Do symbolicznego zjednoczenia środowisk polonijnych doszło w 1944 roku, kiedy to w Buffalo powołano do życia Kongres Polonii Amerykańskiej. Wiele rozproszonych środowisk i or-ganizacji zjednoczyła sprawa narastającej niepewności co do powojennych losów Polski. Kongres od początku swojego istnienia podejmował szereg

inicjatyw mających na celu sprzeciwienie się sowietyzacji Polski, organizował pomoc dla uchodźców, współpracował z administracją amerykańską. Współcześnie miał swój ważny wkład w lobbowanie na rzecz przyjęcia Polski do struktur NATO [Ciskowski, Wierzewski 2007: 468–470].

Piąty okres emigracji rozpoczął się w roku 1988. Od tego momentu do roku 1992 do Stanów Zjednoczonych dotarło ponad 25 tysięcy Polaków. Dokładne ustalenie ich liczby nie wydaje się możliwe. Nie wszyscy z nich przebywają tam legalnie, nie zawsze też przedstawiciele kolejnych imigranckich pokoleń deklarują swoje polskie pochodzenie i nie zawsze posługują się polskim językiem. O problemie tym pisali już Thomas i Znaniecki [1976: 95], podkreślając, że „w przyszłości społeczeństwo polsko-amerykańskie będzie musiało być częścią Ameryki, a nie częścią Polski”. Tym samym zasada podwójnego patriotyzmu i podwójnego obywatelstwa może okazać się trudna do spełnienia. Jednak nowe opracowania sygnalizują interesujące zjawisko dotyczące zmieniającego się charakteru etnicznej autoidentyfikacji „młodej” Polonii. Barbara Sakson [2005: 176], prowadząc badania na obszarze aglomeracji chicagowskiej, zauważyła, że „integracja najnowszych emigrantów z Polski ze społeczeństwem amerykańskim dokonuje się z wyraźniej zaznaczoną przynależnością etniczną, przy czym identyfikacja z własną etnicznością nie ma nic wspólnego z zamykaniem się w niej”. Proces ten koresponduje z szerszym nurtem zmiany stosunku do mniejszości etnicznych w Stanach Zjednoczonych oraz transformacją myślenia o procesach asymilacyjnych. „Zjawisko asymilacji rozumie się dzisiaj jako zmiany w kulturze przybyszów i towarzyszące im przemiany głównego nurtu. Fenomen nowego imigranta w Stanach Zjednoczonych polega na pozbawionym kompleksów zachowaniu elementów własnej kultury (...) i zmieszaniu jej z materią kultury zastanej” [Szarek 2006: 233]. Warto również wspomnieć o tym, jak w świetle współczesnych badań prezentuje się atrakcyjność Stanów Zjednoczonych jako kraju migracji zarobkowych. Krystyna Iglicka [2008: 76], powołując się na źródła amerykańskie, pisze, że kraj ten pozostaje wciąż niezwykle atrakcyjny, jednak przede wszystkim dla Polaków posiadających tam rodziny i bliskich znajomych. Po akcesie do Unii Europejskiej geografia polskich migracji uległa głębokim przemianom. Niski kurs dolara także wpłynął na spadek intensywności zarobkowych i osiedleńczych wyjazdów Polaków do Ameryki. Zaobserwować można także systematyczne zmniejszanie się zainteresowania programem *Work and Travel* umożliwiającym studentom pobyt i pracę w okresie wakacji na terenie Stanów Zjednoczonych, malejącą liczbę wydawanych wiz studenckich oraz wiz przyznawanych pracownikom wykwalifikowanym [*ib.*:78]. Wszystko to wskazuje na słabnące zainteresowanie wyjazdami do USA, których organizacja jest kłopotliwa, koszty podróży wciąż

są relatywnie wysokie, a amerykańska polityka migracyjna po 11 września 2001 roku została poddana dalszym obostrzeniom.

Materiał zebrany w Nowym Jorku, przy zachowaniu procedur analitycznych zastosowanych w przypadku narracji z Paryża i Londynu, został poddany nieco odmiennej organizacji i prezentacji. Analiza wywiadów doprowadziła do wyróżnienia kilku typów biografii artystów migrantów. Jednak należy traktować je z ostrożnością, ponieważ skonstruowane zostały w oparciu o kategorie wieloznaczne i za każdym razem posiadające indywidualne, subiektywne oraz obiektywne biograficznie wymiary. Kategoria taka jak sukces jest wręcz wzorcowa w tym przypadku. Według Nathalie Heinich [2007], współcześnie sukces w sztukach plastycznych nie oznacza jedynie zdolności do spieniężenia swoich prac, ale także bycie identyfikowanym jako artysta uznany. Szczycem kariery artystycznej będzie natomiast obecność danego artysty w ważnych instytucjach sztuki: muzeach, elitarnych kolekcjach czy akademiach sztuk pięknych. Jednak prawdziwie udana kariera, zdaniem Heinich, „nie wyraża się jedynie w możliwości narzucenia innym artystom pewnych rozwiązań estetycznych jako obowiązkowych, polega również na możliwości proponowania przyszłym pokoleniom prawdziwego modelu, w którym istotną rolę odgrywa zarówno osoba artysty, jak i jego dzieło” [ib.: 112]. O problemach i niepewnościach związanych z definiowaniem sukcesu artysty pisze Jan Hausbrandt [2006]. „Sprawa sukcesu w świadomości artysty jest przeważnie rozumiana nieco inaczej niż w wypadku innych członków społeczeństwa, pracujących w tzw. zawodach stacjonarnych. Mam na myśli sytuację, gdzie podstawą wykonywanej pracy jest wykształcenie profesjonalne (inżynier, lekarz, chemik czy matematyk), które gwarantuje zatrudnienie w konkretnym sektorze gospodarczym. W tym wypadku sukces wiąże się z awansami w korporacji, stopniowym wzrostem wynagrodzenia i przywilejów, ewentualnie rozwijaniem własnego biznesu, zwiększeniem liczby zamówień i ogólną poprawą standardu życia. Sukces jest tutaj bardziej wymierny i w miarę upływu czasu ma zwykle tendencję wzrostową, zwłaszcza kiedy związani etatem pracownicy dużych firm sumiennie i skrupulatnie wypełniają swoje zadania. Jak ma się do tego artysta (malarz, muzyk czy literat), który tworzy swoje dzieło i zależnie od akceptacji odbiorcy staje się znany i wynagradzany lub odrzucany, biedny, rozczarowany?” [ib.: 234]. Subiektywne poczucie sukcesu artysty nie musi przekładać się na jego obiektywne manifestacje (np. takie jak: pozycja w polu produkcji artystycznej, liczba wystaw, publikacji itd.). Z drugiej strony obiektywne oznaki sukcesu nie muszą oznaczać subiektywnego jego odczuwania lub traktowania go jako istotnego. Ponadto sukces jest pojęciem, którego nie możemy zawężyć jedynie do wymiaru kariery zawodowej czy artystycznej, o czym wspomniano już w poprzednich

rozdziałach. Nie zmienia to faktu, że pozycja zajmowana w artystycznym systemie przez poszczególnych narratorów, obiektywne wyznaczniki ich sukcesu oraz subiektywne aspekty jego odczuwania, często ujawnianie w kodach opowieści, pozwalają mówić o kilku typach biografii artystów migrantów.

1. Opowieści biograficzne artystów „sukcesu” – okoliczności wyjazdów z Polski do USA

A tutaj jak się pokazałem na okładce „New York Timesa”, idziesz do każdego małego sklepiku, twoja okładka, kurwa, jest tam. Ty jesteś na okładce. *You know how this feel? It feels fucking good. I am part of the town. (...) Look at this cover, look at this cover. And no other town would give you that* [wywiad 2. Malarz, grafik, ilustrator].

Amerykańskie systemy artystyczne pod wieloma względami działają inaczej niż systemy europejskie. Sztuka, jak wiele innych dziedzin w USA, w znacznie większym stopniu niż w Europie poddana jest prawom i logice rynku. Tym samym artysta obok pracy twórczej musi także wykazać się zdolnościami menadżerskimi. Tego rodzaju sytuację dosadnie charakteryzuje Hausbrandt [2006]. „Żaden artysta nie widzi nic dziwnego w bieganiu z wypracowanym portfolio pomiędzy galeriami i art-dealerami, którzy zwykle zbywają go lakonicznym komentarzem. Uporczywość czasami popłaca, ale jeszcze częściej kończy się fiaskiem. To frustrujące zjawisko ma swoją dobrą stronę. Zmusza twórcę do stałego wysiłku, ciągłych poszukiwań – nie pozwala się zatrzymać i spocząć na laurach” [ib.: 235]. Wejście w obieg sztuki w sytuacji wolnego rynku i ogromnej konkurencyjności jest zadaniem trudnym. Dlatego, co podkreśla Hausbrandt, wymaga ono obok nieprzeciętnych zdolności, znajomości technik marketingowych, w tym głównie autopromocyjnych. W tym trudnym środowisku istnieje spora grupa polskich twórców, którzy potrafili przebić się ze swoją sztuką i zaistnieć w gronie nowojorskich elit artystycznych. „Żeby dobrze wpisać się w warunki stawiane przez wymagający rynek Nowego Jorku, trzeba być indywidualistą i menadżerem jednocześnie. Może nie jest to łatwe, ale nawet w tym agresywnym klimacie można znaleźć miejsce dla swojej formy wyrazu. Wielu polskich artystów przekroczyło tę niewidzialną granicę, gdzie zaczynając od małych, często etnicznych galerii, przebili się na szerszy rynek *Wielkiego Jabłka*” [ib.: 235]. Analizę nowojor-

skich narracji rozpoczną właśnie od tej grupy twórców, którzy przekroczyli wspomnianą niewidzialną granicę i odnieśli artystyczno-zawodowy sukces. Osiedlali się oni w nowojorskiej aglomeracji na przestrzeni wielu lat. W badanej przeze mnie grupie jednym z tych, którzy dotarli najwcześniej był artysta fotograf, który opuścił Polskę w 1959 roku:

Czułem, że muszę wyjechać, bo nie miałem żadnej przyszłości w ówczesnych warunkach, ale byłem podsyty kulturą zachodnią, szczególnie amerykańską. Interesował mnie jazz, słuchałem radia amerykańskiego, interesował mnie film, grafika, literatura, wszystko, co miało związek z Zachodem. Nie dlatego, że to było tabu, ale to była raczej historia naturalna, ponieważ ja nie czułem się komunistą. Mieszkalem w domu, gdzie nie wywierało się na mnie żadnej presji – rób to i owo. Obracałem się w środowisku artystów, którym polityka wisiała. Żyliśmy własnym życiem i nawet często spotykałem się z takimi uwagami, jak ty możesz mówić tak wspaniale o Krakowie lat 50., że był taki magiczny, zaczarowany, a wówczas to była bieda i ubóstwo, natomiast nasze wnętrza były szalenie kolorowe, była piwnica krakowska, byłem w otoczeniu fantastycznych ludzi i myślny robili coś, czegośmy chcieli. Nie zwracając uwagi na jakieś reperkusje, ponieważ nie byliśmy pracownikami państwowymi, byliśmy studentami bez żadnej odpowiedzialności. W moim przypadku rodzicom dobrze się powodziło, nie miałem żadnych problemów egzystencjalnych. Interesowała mnie sztuka, interesowało mnie malarstwo, fotografia, jazz, film [wywiad 3. Fotograf].

Zorganizowanie wyjazdu do USA w tamtych czasach nie było przedsięwzięciem łatwym. Aby otrzymać polski paszport i amerykańską wizę, należało przekonać obie strony o konieczności takiego wyjazdu. Wymagało to cierpliwości i precyzyjnego planu:

Przyjechałem tu na wizie studenckiej, którą jakimś cudem dostałem. Aby ją otrzymać, trzeba było władzom polskim i amerykańskim przedstawić uzasadnienie, dlaczego właśnie chcę studiować w Ameryce, a nie w Polsce. Długo się nad tym zastanawiałem, dyskutowałem z przyjaciółmi i ktoś na Akademii, gdzie studiowałem w Krakowie, rzucił hasło animacji rysunkowej, wtedy to było mało popularne. I ja napisałem, że chcę studiować u Disneya. Na Akademii wydali mi dokumenty, z których wynikało, że mam odpowiednie talenty w tym kierunku. I to w jakimś sensie mi pomogło złożyć te pierwsze papiery. Trwało to chyba ponad 2,5 roku, żeby te wszystkie biurokratyczne sprawy z sobą zazębić. Żeby znaleźć odpowiednią furtkę na otrzymanie wizy, paszportu, bo to było zahaczone, aby mieć paszport trzeba było mieć wizę, a żeby uzyskać wizę, trzeba było mieć paszport. Ping-pong w jedną i drugą stronę, nie było końca. Wyjechałem w trakcie roku akademickiego. Mając tę wizę studencką, wsiadłem na Batory i przyjechałem tutaj [wywiad 3. Fotograf].

Wielu artystów opuściło Polskę na początku lat 80., udając się do rozmaitych państw Europy Zachodniej. Spora grupa polskich twórców dotarła także do Stanów Zjednoczonych i osiedliła się w Nowym Jorku, niejednokrotnie mieszkając uprzednio w różnych zachodnioeuropejskich miastach. Polskę opuszczali zarówno twórcy już ukształtowani, z dobrą pozycją na lokalnym

rynku sztuki, jak i młodzi absolwenci szkół artystycznych oraz ci, którzy dopiero w Ameryce podejmowali artystyczne studia i tam rozpoczynali swoje kariery. Wyjazdy zazwyczaj miały charakter zorganizowany i były wynikiem długotrwałego procesu przygotowawczego – zarówno od strony organizacyjnej, jak i psychicznej. Nie zmienia to jednak faktu, że nawet do USA czasami emigrowano spontanicznie, w wyniku nagle zaistniałego, sprzyjającego podjęciu tej decyzji splotu okoliczności. Powody emigrowania z Polski do USA w pierwszej połowie lat 80. nie różniły się od tych wymienianych przez twórców, którzy osiedlili się w państwach europejskich. Konfiguracja czynników *push* i *pull* dla tego okresu historii polskiej emigracji jest zasadniczo stała. Jednak konsekwencje „skoku” za ocean stwarzały inną biograficzną sytuację, z którą zmierzyć się musiał artysta. Już sama odległość geograficzna zmieniała wymiar całego przedsięwzięcia, jednak zasadnicze pozostawały różnice kulturowe, społeczne i etniczne, z którymi stykał się nowo przybyły imigrant. Warto przyrzeć się uzasadnianiu decyzji o wyjeździe artysty, który w Polsce miał dobrą i stabilną pozycję zawodowo-artystyczną, ale także posiadał już doświadczenie zawodowe związane z podróżami do USA:

Wiesz, ja wcześniej byłem tu dwa razy, po miesiąc i po dwa. Wiedziałem już, jaka Ameryka jest. Głównie moim celem było sprawdzenie się zawodowo. Wtedy ta szarość w Polsce z jednej strony, z drugiej to przełożenie dolara do złotówki. Jak przyjechałem zrobiłem okładkę do płyty, za którą dostałem 1500 dolarów, to był roczny zarobek w Polsce. Niesamowite przebicie. (...) miałem wystawę plakatów jazzowych w Polskim Instytucie Kulturalnym, ale głównie myślałem, że może uda mi się coś zrobić, może jakąś okładkę, czy wydrukuję ilustrację w magazynie. Ten trzymiesięczny pobyt pozwalał mi kupić nowy samochód, to to był powód [wywiad 1. Malarz, plakacista].

W swojej opowieści narrator podkreśla, że jego zawodowo-artystyczna sytuacja w Polsce nie była zła, a wyjazdy, obok celu finansowego, miały także stworzyć szansę na sprawdzenie się w polu profesjonalnej, wolnokonkurencyjnej działalności artystycznej. Obok czynników zawodowych i ekonomicznych, jednym z powodów decydujących o pozostaniu artysty w USA było wprowadzenie w 1981 roku stanu wojennego:

Pracowałem w czasopiśmie „Jazz Forum”, wydawanym za granicę, na zasadzie – prasa niemiecka przychodzi do Polski, a my wysyłamy własną prasę tam. Niemcy mieli wybór – „Trybunę Ludu” czy „Jazz Forum”, i wybierali „Jazz Forum”, i płacili temu czasopismu duże pieniądze. Zarabiałem zupełnie nieźle w Polsce w porównaniu do moich kolegów po architekturze. Ja się nie przemęczałem. Tak że ja byłem zepsuty, nie wyjeżdżałem tutaj z głodu, wręcz przeciwnie. (...) Potem, jak nastał stan wojenny, to Polakom przedłużali (wizy – T. F.). Dostałem nawet azyl polityczny przez to, że zrobiłem sobie zdjęcie na wystawie moich plakatów ze Zbigniewem Brzezińskim. To była persona. To znaczyło, że mogłem mieć problemy, jak wrócę do Polski. I to był główny powód, że dostałem paszport amerykański [wywiad 1. Malarz, plakacista].

Wprowadzenie stanu wojennego wpłynęło na losy bardzo wielu polskich artystów, często stając się decydującym czynnikiem determinującym pozostanie poza Polską. W każdym z miast, w których zbierano wywiady, znaleźli się migranci, o których losach zadecydowały wydarzenia z grudnia 1981 roku. Tak się stało, między innymi, z twórcą filmów dokumentalnych, który jeszcze przed ogłoszeniem stanu wojennego przyjechał do Nowego Jorku na zaproszenie Museum of Modern Art:

Nigdy nie chciałem emigrować, byłem parę razy w Anglii, tutaj (w Nowym Jorku – T. F.) w roku 1981, zanim tu przyjechałem. Nie miałem najmniejszych pomysłów na emigrację, tylko żeby mieszkać w Polsce. Interesował mnie Zachód z punktu takiego obserwatora. Jak tu przyjechałem 1 listopada 1981, film, który robiłem o Annie Walentynowicz, będąc jeszcze w Szkole Filmowej, został zaproszony przez MOMA, miałem ten film reprezentować, dostałem wizę amerykańską. Przyjechałem tutaj, ale film nigdy nie został z Polski wysłany, został uznany za antykomunistyczną propagandę, potem w „Żołnierzu Wolności” był artykuł na ten temat, już jak został wprowadzony stan wojenny, więc przyjechałem tutaj sześć tygodni przed stanem wojennym. (...) Nie było specjalnie po co wracać, nie było samolotów. Potem zobaczyłem informację o tym swoim filmie w „Żołnierzu Wolności”, którą ktoś mi przysłał. Zacząłem myśleć, czy powrót ma sens, bo to co się dzieje, wszyscy unieruchomieni, moi koledzy nie pracują, kompletna dziura w życiorysie, nie ma żadnych twórczych możliwości [wywiad 16. Reżyser filmów dokumentalnych].

Informacje docierające do narratora z kraju oraz zatrzymanie jego filmu przez cenzurę spowodowały zmianę planów biograficznych. Artysta przed wyjazdem nie rozważał trwałego pozostania poza Polską. Jego decyzja była zatem przede wszystkim konsekwencją działania czynników historycznych. Motyw „niechcianej” emigracji, wywołanej sytuacją polityczną w kraju, ujawnił się wielokrotnie nie tylko wśród artystów nowojorskich. Emigracja taka posiada cechy przeżycia trajektoryjnego; jednostka, teoretycznie mając możliwość podejmowania decyzji, w praktyce postawiona jest w sytuacji odbieranej przez nią jako skrajnie represyjna i „bez wyjścia”. W kolejnym przypadku narrator zdecydował się na pozostanie poza Polską, nie godząc się na ustępstwa i negocjowanie z przedstawicielami władzy:

Zacznijmy od tego, że nigdy nie miałem zamiaru wyjeżdżać z Polski, nigdy takiego planu nie miałem. Mój plan polegał na tym, żeby jeździć pomiędzy Polską a różnymi krajami na świecie, kontynuować tego rodzaju misję, nawiązywać kontakty artystyczne ważne dla mojej twórczości, poznać co się dzieje, zobaczyć co się dzieje, poznać świat. Ale okazało się to niemożliwe. Próbowałem otrzymać paszport wielokrotny, który by mi to umożliwił, ale mi go odmawiano. Próbowano terroryzować moich znajomych, moją matkę, było włamanie, wszystko zostało przewrócone do góry nogami, ale nic nie zostało ukradzione. Mama poszła na milicję, a milicja – czy coś zostało ukradzione? Nie. To nie nasz wydział. Czyli przeczytano wszystkie listy, sfotografowano także je, tak to wyglądało. Chodziło o to, że ja nie wyjechałem z Polski, tylko Polska zaproponowała mój powrót na

warunkach takich, których nie mogłem przyjąć. Dlatego te wszystkie terroryzowania i trzymanie wszystkich ludzi w szachu, niedawania im paszportu w zamian za powrót, sugerowałoby, że stałbym się współpracownikiem bezpieczeństwa. A na układy z bezpieczeństwem nie można iść. Co to znaczy, my im damy, jak obywatel wróci, to znaczy, że stanie się agentem. Ja się na taki powrót nie mogłem zgodzić [wywiad 20. Artysta multimedialny].

W zacytowanym fragmencie narracji po raz kolejny opisany został mechanizm represjonowania jednostki poprzez ograniczanie swobody przemieszczania się. Narrator ujawnia także o wiele dalej posunięte interwencje państwowego aparatu kontroli, charakterystyczne dla lat 70. i 80.: inwigilację oraz zastraszanie. Biograficzny plan narratora zakładający poruszanie się pomiędzy Polską a innymi państwami musiał, tak jak w uprzedniej opowieści, ulec modyfikacji. Swoje podróże artysta traktował w kategoriach misji i obowiązku. Ich celem miało być nawiązywanie kontaktów z innymi twórcami na świecie (także po to, by ożywiać programy polskich galerii), umożliwienie kontaktów między środowiskami w kraju a artystami przebywającymi na emigracji oraz prowadzenie wykładów na temat Polski i polskiej sztuki:

W pewnym sensie wyjazd za granicę był obowiązkiem artysty. Bo stosunkowo mało osób wyjeżdżało (...), w moim przypadku wyjeżdżałem z misją. Misją nawiązania kontaktów z artystami, ze środowiskami za granicą, aby pomóc w budowaniu jakiegoś ciekawego programu wystaw, galerii Foksal. Byłem kimś w rodzaju konsula, emisariusza, to jest fakt, że wyjazd do Paryża, do Stanów to zafunkcjonowało. To znaczy udało się zorganizować wystawy paru artystów, dzięki osobistym kontaktom, które bezpośrednio nawiązałem. (...) Druga misja taka: emisariuszem między J. K. a ludźmi tu w Nowym Jorku ze względu na jego własne kontakty międzynarodowe, ale korespondencyjne w ramach sieci Fluxusu z Poznania. I wykłady – moją misją było, żeby mówić o tym, co się dzieje w Polsce i o tradycji sztuki w Polsce, oczywiście pod kątem własnych zainteresowań i środowiska. Miałem więc bardzo dużo slajdów, to znaczy byłem takim wykładowcą publicznym, bo miałem na uniwersytetach wykłady otwarte i wszyscy byli bardzo zainteresowani, bo wtedy o Polsce bardzo mało wiedzano, nie tak jak dziś [wywiad 20. Artysta multimedialny].

W opowieści artysty emigracja stała się konsekwencją niezgody na próby uwikłania go we współpracę ze służbami bezpieczeństwa, jednak zasadnicza biograficzna transformacja dokonała się wcześniej, będąc następstwem poprzedniej podróży do Stanów Zjednoczonych. Wyjazdy, nie tylko emigracyjne, mogą doprowadzać do głębokich zmian tożsamościowych, wynikających z nowych przeżyć. „Doświadczenie za granicą wywiera skutek w postaci wewnętrznej przemiany jednostki. Głęboko przeobraża ono wszystkich, którzy mu podlegają, bez względu na to, czy wchodzi w udane relacje z ludźmi miejscowymi czy też nie” [Chutnik 2007: 44]. Transformacje tego typu wynikają z intensyfikacji doświadczeń w czasie trwania podróży, ale także z dotarcia do wiedzy niedostępnej w kraju zamieszkania. Wyjazd z Polski do USA w la-

tach 70. oznaczał konfrontację z całkowicie odmiennym systemem kulturowym, ale także otwierał szanse na dotarcie do informacji ukrywanych, fałszowanych lub wręcz „zakazanych” w Polsce Ludowej. Dlatego też narrator podkreśla w swojej opowieści rolę pierwszego, jeszcze nie emigracyjnego, wyjazdu do Stanów Zjednoczonych:

(...) problem pojawił się, jak przyjechałem tu na krótko najpierw w 1975 na pół roku, czyli na krótko. Wróciłem innym człowiekiem. Zobaczyłem bardzo dużo, dowiedziałem się na temat Polski, będąc tutaj przez pół roku. Tak że przyjechałem i mnie nikt nie mógł poznać. Sam się nie mogłem poznać. A innych ludzi również zobaczyłem po raz pierwszy. Bardzo dużo rzeczy wyszło na jaw, z których ja sobie nie zdawałem sprawy na temat własnej tożsamości. Mój własny ojciec również, który był wysiedlony na Islandię też wrócił, został dyrektorem opery, też był w szoku [wywiad 20. Artysta multimedialny].

Odkrycie niedostępnych w kraju informacji oraz uzyskanie nowej perspektywy spojrzenia na własny kraj w analizowanej opowieści staje się przełomowym momentem w procesie tożsamościowej transformacji. Narrator w trakcie swojej opowieści powrócił raz jeszcze do znaczących skutków pierwszego pobytu w USA, które można rozpatrywać w kategoriach biograficznej metamorfozy:

W tamtym czasie, kiedy wróciłem jako feminista, jako socjalista, jako Żyd, po półrocznym pobycie widocznie miałem już takie tendencje wcześniej, ale one były w powijakach, szczególnie jeśli chodzi o feminizm, socjalizm tak. To, co mówię teraz, jest ważne, bo to był szok, wróciłem w pewnym sensie odmieniony, w innym sensie przemieniony w kierunku, który mnie podejrzewali ludzie, społecznym. Przyjechałem jako Żyd, który w dodatku nauczył się wszystkiego – od deski do deski tego, co się wydarzyło w 1968 roku Żydom w Polsce. Przestudowałem w Instytucie Żydowskim, w Nowym Jorku cały dział, który nazywa się antysemityzm w Polsce po II wojnie światowej [wywiad 20. Artysta multimedialny].

Podróż w rezultacie doprowadziła do odkrycia pochodzenia narratora, a w konsekwencji do jego głębokiej przemiany, do konieczności skonfrontowania się z dziejami własnej rodziny, z okolicznościami historycznymi, ze swoim najbliższym środowiskiem, w którym funkcjonował artysta, a w końcu z samym sobą:

Tu nastąpiła najbardziej gwałtowna dekonstrukcja, wybuchowa. Czyli moja tożsamość żydowska, wszyscy się odwrócili ode mnie, myśleli, że zwariowałem, że ja się stałem nie Żydem, nie zrozumieli, że ja się stałem nie tyle Żydem, ale kimś kto rozumiał antysemityzm wewnątrz siebie. Niemożliwe, żeby ludzie zrozumieli, przyłączyli się do tego, nie przechodząc przez doświadczenia zagraniczne, klinika jest bardzo trudna, ale jest tylko za granicą [wywiad 20. Artysta multimedialny].

Doświadczenia związane z odkrywaniem żydowskiej tożsamości i wynikających z tego konsekwencji zostaną przywołane podczas omawiania

narracji berlińskich. W kolejnej opowieści biograficzna sytuacja artysty była całkowicie odmienna. Decydującym czynnikiem *push* stały się problemy ekonomiczne, wyjazd miał mieć zatem charakter zarobkowy i okresowy, bez towarzyszącego mu planu na trwałą emigrację:

Są osoby, które dokładnie planują tego typu wyprawy, w moim przypadku nie było to przemyślane jako wyjazd, jako emigracja zaplanowana, raczej spontaniczna. 1981 rok, skończyłem szkołę, zrobiłem dyplom z malarstwa w Krakowie, pracownia, małżeństwo, mieszkanie. Małżonka pracuje, ja jako artysta nie mam dużo możliwości w tym okresie. Młode małżeństwo, małe mieszkanie, trzeba kupić stereo, nową lodówkę. Jeździło się za granicę, żeby zarobić. Jeździłem do Szwecji, Wiednia. Nowy Jork miał podobny charakter, w Polsce mieliśmy wszystko: mieszkanie, dużą pracownię z suszarni na dziesiątym piętrze w nowych blokach. Gdy chcieliśmy urządzić mieszkanie, to pojawił się pomysł – skocz do Nowego Jorku, zarób. Moi koledzy tak funkcjonowali, wyjechał na rok do Stanów, kupował nowy samochód i szpanował. To było naturalną rzeczą, naturalnym działaniem, szczególnie dla artystów, bo albo byłeś asystentem na uczelni, albo nauczycielem w liceum, albo robiłeś chałtury? Nie dało się żyć ze sztuki, po malarstwie. Wyjazd był więc konsekwencją ekonomiczną, latem 1981 roku. Oczywiście cały ten burdel, jaki był w Polsce, cała ta sytuacja *solidarnościowa*, brak papieru, mleka, wszystkiego powodowała jeszcze bardziej, zmusiła cię wręcz, żebyś wyjechał. Pamiętaj, że ten *background*, tło naszego życia, sytuacja, w jakiej znajdowali się młodzi ludzie, młode małżeństwo, nie mówiąc o społeczeństwie, była fatalna – albo uciekasz, albo się rozpijasz, albo strzelasz sobie w głowę, no bo jakie perspektywy były? Perspektywa, że wstajesz rano i przez trzy godziny będziesz stał w kolejce, żeby kupić mleko? Takie były nasze warunki. Albo wyjeżdżasz, zarabiasz, i jesteś facetem, albo, kurwa mać, płaczesz. Nie było ani się w co ubrać, ani coś zjeść, ani zrobienia kariery. Miałem 27 lat, byłem ambitnym facetem, chciałem coś z sobą zrobić. No i pojawiła się decyzja wyjazdu do Stanów, zarobienia czegoś i powrotu [wywiad 2. Malarz, grafik, ilustrator].

W tym fragmencie opowieści narrator, uzasadniając swój wyjazd, odwołuje się zarówno do swojego *milieu*, omawiając rozmaite uwarunkowania rodzinne i środowiskowe, jak i do czynników historycznych, zwracając uwagę na trudne warunki życia w Polsce na początku lat 80. Narrator, nie widząc dla siebie szans na rozwój kariery artystycznej ani też atrakcyjnych możliwości zarobkowych, zdecydował się na wyjazd. Ujawniony zostaje też w końcowej części wypowiedzi istotny wpływ czynnika ambicjonalnego. Emigracja w takim ujęciu staje się ratunkiem, ale i aktem odwagi, decyzją o podjęciu działań, poszukiwaniem rozwiązania i ucieczką od okoliczności, w których jednostka nie widzi dla siebie i dla swojej rodziny szans na normalne funkcjonowanie. Warto zwrócić uwagę, że na tym etapie narrator planował jeszcze powrót, do którego w rezultacie nigdy miało nie dojść. Jednym z powodów pozostania za oceanem był poruszany już w kilku opowieściach element przypieczętowujący decyzję o pozostaniu w Ameryce, wprowadzenie w Polsce stanu wojennego:

Kończy się lato, zaczyna jesień, czas leci, kiedy w Polsce zostaje wprowadzony *marshall war*, 13 grudnia 1981 roku zamykają się granice, dostaję wezwanie z ZOMO na służbę, ja się pytam rodziny, co mam robić? Nie wracaj. Rozumiesz, o co chodzi? Nie wracaj. Zostawaj, rób co możesz robić, tylko nie wracaj. To samo mi mówi żona, nie wracaj. W tym momencie decyduję się na azyl polityczny, w 1982 roku, i dostaję ten azyl, i jestem legalnie [wywiad 2. Malarz, grafik, ilustrator].

Nie bez znaczenia jest to, że decyzja o pozostaniu była w tym przypadku wsparta przez pozostałą w kraju rodzinę artysty. Wprowadzenie stanu wojennego stało się czynnikiem decydującym o pozostaniu w USA także dla kolejnego artysty, grafika, ilustratora:

Przyjechałem na trzy miesiące, zilustrować książkę, tu w Ameryce. No i stan wojenny nastał, to była główna przyczyna, dla której zostałem. Chciałem nawet wrócić (...). Miałem narzeczoną, w której się kochałem, to było oczywiste, żebym wrócił. Ale okazało się, że nie ma biletu. Reagan wstrzymał loty i trzeba było przez Kanadę, nie miałem wtedy pieniędzy i to się przetoczyło. A jeszcze dostałem list od tej narzeczonej, żebym nie wracał, a ją ściągnął, bo miała kłopoty zdrowotne. Trwało to trzy lata, ale to już osobna historia. Ale to główna przyczyna. Nie wystąpiłem o azyl, ale jako znany artysta wystąpiłem o prawa, bo mnie upokarzało, żeby prosić o azyl, bo przy całej tej sytuacji politycznej, biedzie komunistycznej, nie czułem się represjonowany. (...) Zostałem przez Jaruzelskiego oddelegowany do tego miejsca i u mnie to się bardzo dobrze rozwijało. Odkryłem nowy kształt, założyłem własną firmę, to powodowało, że życie wzięło sprawy w swoje ręce. Przyjechałem na wakacje i do tej pory moje wakacje trwają. Na pytania ludzi, czy wyjeżdżam na wakacje, odpowiadam, nie wyjeżdżam, bo jestem. Jeżdżę nawet często do Polski, moja żona nawet woli w Polsce, tak że kto wie, czy w którymś momencie z wakacji nie wrócę [wywiad 4. Grafik, ilustrator, wynalazca].

W analizowanych biografiach trzech artystów grafików/ilustratorów pojawiał się ten sam czynnik historyczny kształtujący ich los. W momencie wprowadzenia w Polsce stanu wojennego poza granicami kraju przebywało około 500 tysięcy osób, spośród których wiele zdecydowało się pozostać na emigracji. W grupie tej znalazła się także liczna reprezentacja artystów. Wprowadzenie stanu wojennego, jako czynnika istotnie wpływającego na biografię, zostało ujawnione w narracjach wielu artystów ze wszystkich miast włączonych do badania. W każdym z omawianych do tej pory przypadków emigracja, w bardziej lub mniej oczywisty sposób, przybrała charakter wymuszony. Pierwotnie żaden z twórców nie planował trwałego pozostania w Nowym Jorku, na ich ostateczną decyzję decydujący wpływ miały czynniki historyczne, głównie zaś wydarzenia z grudnia roku 1981.

Obok narracji twórców przybywających do Stanów Zjednoczonych już z wyższym artystycznym wykształceniem, a także jak w niektórych przypadkach z zawodowym doświadczeniem nabytym w Polsce, pojawiły się opowieści osób emigrujących z biograficznym planem podjęcia studiów w USA. Powodem opuszczenia kraju przez jednego z kolejnych narratorów

były wielokrotnie podejmowane nieudane próby dostania się do Akademii Sztuk Pięknych:

Ponieważ nie wiadomo ile razy zdawałem na Akademię Plastyczną i za każdym razem oblewałem. (...) Po tych pięciu razach postanowiłem, że przyjadę tu, do Ameryki (...) taka była moja strategia. Z jednej strony ta frustracja, ciekawość świata i lekkomyślność. Człowiek kilkunastoletni jest naiwny, jeśli chodzi o emigrację, zrobiłem na ten temat pracę, zresztą wszystkie moje prace dotyczą moich doświadczeń związanych z emigracją. To jest poważna decyzja, decyzja, która zmienia życie, trzeba ją poważnie potraktować [wywiad 18. Artysta grafik].

Narrator wymienia kilka powodów, które wpłynęły na jego decyzję o opuszczeniu Polski. Podobnie jak w wielu omawianych już przypadkach ujawniony zostaje tutaj splot czynników *push* i *pull*. Niepowodzenia na wstępnych egzaminach do szkół artystycznych skłaniały narratora do rozważania możliwości studiowania poza Polską (czynnik *push*). Decyzja o emigracji dodatkowo została wzmocniona, często wspomnianą w opowieściach, ciekawością świata (czynnik *pull*). Innym wątkiem, który wielokrotnie pojawia się w opowieściach osób emigrujących w latach 80., jest silnie odczuwane poczucie braku życiowych szans. Narrator kolejnej opowieści, wyjaśniając przyczyny wyjazdu, podaje cały szereg wzajemnie powiązanych czynników *push* i *pull*:

Przez fotografię, przez ten cały bałagan, brak wiary, nadziei i brak w pewnym sensie perspektyw na każdym polu. To był rok 1987, kiedy wyjechaliśmy, prawie koniec komunizmu, sporo w tamtym czasie jako artysta, fotograf osiągnąłem, wystawiałam we wszystkich ważnych galeriach. We Wrocławiu Foto-Medium-Art Gallery, w Małej Galerii w Warszawie, to wszystko było dla mnie, byli przyjaciele (...). Zakupy muzealne Łódź, Wrocław. Czułem się już zużyty, a ta sytuacja dookoła była szara i beznadziejna. Po moim pierwszym pobycie pojechaliśmy z B. do Bielefeld, wróciłem do Opola, gdzie mieszkaliśmy i postanowiliśmy wyjechać tak naprawdę. Spakowaliśmy się, rodzinie nic nie powiedzieliśmy, a w głowie był Nowy Jork, fotografia w Nowym Jorku. Ja, moja fotografia w Nowym Jorku, M. (żona artysty – T. F.), moje dwie córki, moja rodzina w Nowym Jorku [wywiad 15. Fotograf].

W opowieści fotografa, który opuścił Polskę pod koniec lat 80., obok braku perspektyw ujawnione zostaje poczucie wyczerpania, nazwane przez narratora „zużyciem”. W okresie poprzedzającym wyjazd z kraju narrator posiadał wysoką pozycję w środowisku twórców, odnosił artystyczne sukcesy, wystawiał w ważnych dla polskiej sceny fotograficznej galeriach, a jego prace znajdowały się w prestiżowych muzealnych kolekcjach. Pomimo tego odczuwał wielokrotnie ujawniające się w życiorysach twórców artystyczne wypalenie. Jednym z możliwych sposobów przezwyciężenia tego stanu jest często pojawiająca się w biografii artystów potrzeba wyjazdu, zmiany dotychczasowego życia i środowiska, konieczność podejmowania nowych wy-

zwań. Marzenie o Ameryce i fascynacja amerykańską fotografią towarzyszyły narratorowi od wielu lat. Proces dojrzewania do podjęcia ostatecznej decyzji zajął w tym przypadku ponad dziesięć lat. Taka długoterminowość procesu wcale nie jest przypadkiem odosobnionym. Wspólnym leksykalnym elementem narracji artystów emigrujących w latach 80. jest częste używanie określeń: „beznadzieja”, „szarość”, „brak perspektyw”:

Widziałam w Polsce szarość i beznadziejność. Pomyślałam, że to dziecko musi mieć szansę zobaczenia innego świata. I to mi się udało [wywiad 19. Malarka].

Ta charakterystyczna wypowiedź zawiera jeszcze jeden istotny element wpływający na postanowienie opuszczenia Polski. Narratorka, rozważając swoją decyzję, brała pod uwagę także przyszłość swojego dziecka, co do tej pory nie było często podejmowanym wątkiem w opowieściach. Jednak w przypadku cytowanej artystki nie tylko to miało zadecydować o emigracji. Powodem kluczowym stało się narastające poczucie wyobcowania:

Nie może pan sobie wyobrazić, jakie to były czasy. Pracowałam w Polsce dla konserwatorów, miałam możliwość wyjazdu za granicę bez przerwy i zarabiałam duże pieniądze. Powody były ani nie ekonomiczne, ani polityczne, to co się działo w Polsce. Bardzo mi było ciężko żyć samotnej kobiecie z dzieckiem, z tego powodu jak środowisko wtedy reagowało na to. Pochodzę z bardzo dobrej rodziny, ale niestety religijnej. Ja byłam już w pewien sposób przez społeczeństwo wyrzucona, dziwna, niemieszcząca się w Polsce. Nie czułam się dobrze ani w społeczeństwie, ani w rodzinie. Chciałam znaleźć nowe środowisko [wywiad 19. Malarka].

Po raz kolejny pojawia się to silne pragnienie biograficznej zmiany odczuwane jako konieczność, tu dodatkowo wzmacniane obyczajowo-środowiskowym napiętnowaniem matki samotnie wychowującej dziecko, mieszkającej w relatywnie niedużym mieście, w katolickiej rodzinie na początku lat 80. Ostatnią przyczyną rozpoczęcia migracji, ujawnioną w zebranych nowojorskich opowieściach, jest przyciągające działanie rodziny znajdującej się już w nowym kraju osiedlenia. I choć w nowojorskich narracjach jest to jedyna sytuacja tego typu, to powtórzą się one także w opowieściach zgromadzonych w Berlinie. W przytoczonym przypadku działanie rodziny przybrało formę „łagodnego” przymusu:

To nie była moja decyzja, tylko moich rodziców, którzy wyjechali do Stanów. Zrobiłam maturę i pojechałam ich odwiedzić. Chciałam wracać do Polski, ale ojciec mnie powstrzymał, żebym studiowała tutaj. Nie byłam z tego powodu szczęśliwa, zostałam przyparta do muru, wywarto na mnie presję rodzinną i tak zostałam. Byłam w takim nie najszcześniejszym momencie. Zdawałam do szkoły plastycznej w Gdańsku, nie dostałam się i przyjechałam tutaj. Miałam zostać rok, potem znowu zdawać, ale zaczęłam chodzić tutaj na zajęcia i stwierdziłam,

że może jednak. (...) Moi rodzice mieszkali w New Jersey, więc trochę inaczej. Cały czas jeździliśmy do NY. Bardzo mnie interesowali Indianie, to był taki moment. Ale kiedy zaczęli mnie terroryzować, żebym została, Ameryka zaczęła mi się wydawać okropna. Mieszkalam w jakimś małym miasteczku, pod NY. To był trudny moment [wywiad 14. Artystka multimedialna].

Represyjność doświadczana przez narratorkę na początkowym etapie migracji wydaje się ewidentna. Ostatecznie w podjęciu decyzji o pozostaniu pomocne okazały się kolejne etapy kulturowej adaptacji oraz rozpoczęcie artystycznej edukacji w Nowym Jorku.

1.1. Doświadczając Ameryki/pierwszy okres pobytu

Osoby opuszczające Polskę w latach 50. i 60., miały świadomość tego, że ewentualny powrót do kraju może być bardzo trudny lub nawet nierealny. Fakt ten niejednokrotnie miał katastrofalne skutki dla psychiki migrantów, zwłaszcza tych, którzy nie mogli odnaleźć się w amerykańskich realiach. Z drugiej strony, czego dowodzi fragment jednej z opowieści, świadomość odcięcia drogi powrotu mogła działać mobilizująco, zmuszając do intensyfikowania wysiłków w celu jak najszybszego osadzenia się w nowym kraju:

Wracając do mnie, choć nie wiem, czy to jest odpowiedni moment, aby o tym mówić, dla mnie ten koncept niemożliwości powrotu miał kolosalnie pozytywne znaczenie. Na początku, jak każda wrażliwa osoba, byłem załamany, czułem nostalgię i najprawdopodobniej, gdybym miał możliwość powrotu, to bym powrócił i nie wiadomo, co by się stało z moim życiem. A ponieważ wisiał nade mną ten miecz, to człowiek się zacina i musi sobie poradzić. Nie ulegało kwestii też, będąc tu już na miejscu, starałem się jak najbardziej wykorzystać to, co kraj ten ma do zaoferowania. W przeciwieństwie do niektórych, którzy powracali na siłę do środowisk Polonii [wywiad 3. Fotograf].

Podstawowym i często poruszonym problemem, ujawnionym także i w tej narracji, jest kwestia opanowania języka. Jak najszybsze zdobycie kompetencji lingwistycznych, umożliwiających sprawną komunikację, jest koniecznością dla migrantów pragnących normalnie funkcjonować w nowym kraju:

(...) natychmiast zapisałem się na kurs języka angielskiego, chociaż rodzice zafundowali mi lekcje angielskiego w domu, nie mogłem sobie poradzić tutaj. Nic nie rozumiałem. I tam miałem kontakt z młodzieżą z całego świata. Na szczęście w mojej grupie nie było drugiej osoby mówiącej po polsku, zmuszony więc byłem mówić po angielsku, co mi szalenie pomogło. Dostałem częściowo stypendium w Instytucie Pratt, na Brooklynie, gdzie się przeniósłem. Na początku mieszkalem z 8 osobami, potem z 5, 3, aż w końcu sam. Na przestrzeni czterech lat. Oczywiście to było bardzo małe mieszkanko. Z szafą, z której zrobiłem sobie ciemnię, z drugiej szafy zrobiłem sobie kuchenkę. Oczywiście czułem się wspaniale, byłem dumny i samowystarczalny. Po skończeniu studiów poczułem potrzebę przeniesienia się na Manhattan, który zdawałem sobie sprawę był centrum [wywiad 3. Fotograf].

Obok konieczności opanowania języka równie istotna z formalnego punktu widzenia pozostawała kwestia zalegalizowania pobytu. Tak jak w opisywanych już przypadkach artystów z Londynu i Paryża, tak i w Nowym Jorku problem ten został szczegółowo ukazany w wielu narracjach:

Tak długo jak byłem studentem, nie miałem żadnego problemu, przedłużając wizę studencką i paszport polski. Problemy się zaczęły potem. Nie wiem, jak jest teraz, ale wcześniej było takie prawo amerykańskie, że przez półtora roku od czasu zakończenia studiów można legalnie pracować tak długo, aż ta praca jest związana ze studiami. I też do tego żądano jakiegось zabezpieczenia ze strony pracodawcy, który nie tylko oferował pensję, ale też zaświadczenie, że talent, który reprezentuję, jest inny niż taki, który można by ściągnąć z tutejszego rynku. Najpierw próbowałem się zacząć w różnych studiach fotograficznych, zawiodłem się na kilku osobach, które przyrzekły mi załatwić te dokumenty. Uratowała mnie oferta agencji, jedna z 10 największych. Zainteresowali się moją osobą, moją przeszłością, tym co robię. Dostałem pracę asystenta szefa artystycznego. Wszystko było dobrze aż półtora roku minęło. Trzeba było się zdecydować – albo w tę, albo w tę, albo wracać, albo zostać. Ponieważ moja rodzina była tam, nie chciałem robić nikomu problemu i zwróciłem się do konsulatu polskiego tutaj z prośbą o przedłużenie paszportu. I oni mi odmówili. Dali mi ultimatum: albo wracasz, albo nie będziesz miał paszportu. Ja nie chciałem wracać, bo to był rok 63, udałem się do władz emigracyjnych i spytałem się, co mogę zrobić w danym momencie, a oni: *jak długo będziesz miał poparcie agencji, my przedłużymy ci wizę z pozwoleniem na pracę, a o paszporcie polskim możesz zapomnieć. Damy ci paszport nansenowski, będziesz mógł podróżować po świecie*. Był to paszport dla osób bezpieczeństwa, wygląda trochę inaczej, ale ma fotkę itd. [wywiad 3. Fotograf].

Wraz z nansenowskim paszportem artysta otrzymał kartę stałego pobytu. Kolejnym etapem legalizowania pobytu było złożenie odpowiedniego podania o obywatelstwo. Można się o nie starać po pięciu latach od uzyskania karty stałego pobytu. W rezultacie prawie piętnaście lat od przybycia do USA artysta otrzymał amerykański paszport i mógł po raz pierwszy pojechać do Polski. Wypracowanie językowych kompetencji, prawne unormowanie pobytu na terenie USA oraz zdobycie źródła dochodów pozwalających przetrwać w Nowym Jorku zazwyczaj stanowiły trzy podstawowe cele migrantów. Pierwsze spotkania z Ameryką wzbudzały wśród narratorów skrajne emocje. W swoich opowieściach ujawnili oni cały wachlarz rozmaitych reakcji, objawiających się zachwytem, fascynacją, ale i lękiem, czasami nawet przerażeniem. Obok tych pierwszych wrażeń równie istotne jest także, jakim transformacjom ulegały one wraz z nabywaniem kolejnych biograficznych doświadczeń. Wielokrotnie ujawniony został trajektoryjny charakter tych przeżyć. Doświadczenie Ameryki, szczególnie na początku imigracji, opisywano w kategoriach przeżycia niezwykle intensywnego, o wysokim stopniu ambiwalencji. Oto przykład opowieści ilustrującej przejście od początkowej fascynacji do późniejszego krytycyzmu:

W pierwszym okresie byłem zachwycony Ameryką, zwłaszcza jak się wjeżdżało z komunistycznego kraju, to jednak była duża różnica, teraz jest inaczej. (...) Duże zmiany. Ale nie zapominajmy, że zmienia się moja percepcja. Jest wybiórcza, tak samo jak zauważasz tylko pozytywwy, tak możesz zauważać tylko błędy. I tak nagle zaczynasz widzieć, że jest brudno, że jest chamstwo, że jest to brutalne miasto i widzisz te wszystkie negatywy tak samo. Jest krajem spętany poprawnością polityczną, jest terror małych grup, wrzaskliwych, nie można nic powiedzieć. Mniej niż na pewno w Polsce w czasie komunizmu. Wbrew pozorom. To jest też związane z siłą pieniądza. Ty chcesz coś powiedzieć, jesteś krytyczny, ale sponsor czy program, który tę gazetę sponsoruje, nie życzy sobie, abyś obrażał część swoich potencjalnych klientów [wywiad 1. Malarz, plakacista].

Cytowany narrator, zanim na stałe osiedlił się w Nowym Jorku, miał za sobą wcześniejsze zawodowe pobyty w USA. Jego zetknięcie z Ameryką nie było zatem tak gwałtowne, a sam wyjazd został przygotowany także od strony zawodowej. W opowieści tej wyraźnie rysuje się stopniowa zmiana opinii na temat nowego kraju osiedlenia. Zupełnie inaczej wyglądało to w przypadku kolejnego artysty, który doświadczył kulturowego szoku już na samym początku swojego pobytu w USA:

And this fucking dream, and energy, and hope, and world to find and whatever 27-years old man may have. (...) That's what I had. Just enough, to go and fight and I didn't even doubt that I could lose. Młodzieńczy optimism is everything. Tylko to co masz w głowie, twoje wyobrażenie, że jedziesz do innego kraju, do innego miasta, do stolicy świata, gdzie i ty możesz coś zdziałać. Bez tego nawet nie ruszaj się z domu, a jak to masz, to tak. No i bum, przyjeżdżam na lotnisko Kennedy'ego, kupa strachu, nie znam angielskiego, podchodzę, żeby złapać taksówkę, a w każdej taksówce czarny, a ja się boję czarnych. Pomyślałem, wywiezie mnie, kurwa, gdzieś, jakie myślenie było (*śmiech*). Naogłądałem się, kurwa, za dużo filmów amerykańskich. Myślę sobie, że każdy czarny to kryminalista. Podjeżdża do mnie czarny, macha ręką, ja nie – dziękuję, podjeżdża następny – też czarny. Po pół godzinie decyduję się, że pojedę z czarnym. Wydaję mi się, że jestem przygotowany na taką podróż, a okazuje się, że nie. W Europie to ja się czułem swobodnie, a tu strach mnie ogarnął, nie wiem, gdzie jestem [wywiad 2. Malarz, grafik, ilustrator].

Każda biograficzna transformacja może wywołać sytuację kryzysową. „Zmiana wprowadza chaos i zachwianie się dotychczasowej struktury przestrzeni życiowej. Natłok nowych faktów psychicznych: obawa przed nieznanym, żal za domem, tęsknota za osobami bliskimi, a jednocześnie podniecenie nadchodzącym nowym życiem, często wyczerpanie fizyczne – to wszystko niszczy dotychczasowe equilibrium i sprzyja stanom lękowym” [Mostwin 1995: 190]. Opisane przez narratora doświadczenie posiada wyraźne znamiona szoku kulturowego. Kumulacja czynników takich, jak: nieznajomość języka, rozstanie z bliskimi, niepewność co do przyszłości oraz wynikające z tego napięcie, i wreszcie istotne w tym przypadku stereotypowe wyobrażenia na temat czarnoskórych Amerykanów, doprowadziły narratora do

dezorientacji, a nawet do stanów lękowych. Gwałtowna zmiana kulturowa zazwyczaj jest doznaniem stresogennym, a jej przebieg i skutki opisywane były w wielu narracjach. W tym jednak przypadku przybrała ona wyjątkowo dramatyczny charakter. Dalsza podróż do tymczasowego miejsca zamieszkania złagodziła nieco obawy względem czarnoskórego taksówkarza, wywołała jednak nowe, wynikające z pierwszego rekonesansu przeprowadzonego z ząszyb taksówki:

Ale jak jechałem Kennedy–Greenpoint, to ja się bałem z innego powodu jeszcze. To nagle po Krakowie i innych światowych stolicach wjeżdżam w świat, który jest dla mnie obcy. Małe jakieś uliczki, domki, brud, syf, czarno-zielono-czerwono-żółto, jakieś getta. Ja mówię to jest Ameryka, to jest NY? A on nie jechał na Manhattan, jechał na Greenpoint przez te, wiesz. Myślę sobie, cholera, gdzie ja jadę, przecież to jakaś wiocha.(...) Przez kilka dni, to wychodziłem z tego domu i wokół kilku bloków. Byłem jeszcze zszokowany, gdzie jestem. Na Manhattan jeszcze nie wyjechałem, chciałem rozszyfrować ten Greenpoint, co jest grane, gdzie jestem?" [wywiad 2. Malarz, grafik, ilustrator].

W omawianej opowieści pierwsze zetknięcie z Ameryką doprowadza do rozczarowania, poczucia wyobcowania i zagubienia. Jednak narrator nie miał wiele czasu na osvajanie nowej rzeczywistości, ponieważ tak jak zdecydowana większość migrantów musiał możliwie szybko zdobyć jakiekolwiek źródło utrzymania. Podobnie też, jak w wielu omawianych już przypadkach, tak i tutaj jednostka, rozpoczynając swoje życie na emigracji, poddawana była zawodowej i społecznej degradacji. Nieznajomość języka i brak kulturowo-społecznych kompetencji zdecydowanie ogranicza możliwości szukania zatrudnienia, często skazując migranta na konieczność korzystania z pomocy innych bardziej doświadczonych migrantów. Wielu spośród narratorów doświadczyło tego typu relacji z Polakami już zakotwiczonymi w amerykańskich realiach. Poszukiwania pracy dostarczają zatem kolejnych stresogennych przeżyć. Przykład tego typu sytuacji pojawia się w opowieści artysty grafika:

Ona mówi, wiesz K., ja ci za bardzo nie mogę pomóc z tą pracą, ale ja tu znam takiego faceta, Polaka, który może ci pomóc, w jakiejś tam robocie, hotel, czy sprzątać, bo ja to znam, bo ja to robię. Zadzwoniła do niego, przyjechał następnego dnia i powiedział o pracy w New Jersey, w hotelu. Z braku jakichkolwiek innych możliwości, przecież nie będę siedział kobiecie na garnku. Przyjechał samochodem, spakowałem swoją malutką walizeczkę, pożegnałem się z tą panią i pojechałem. Godzina 10, 11, jesteśmy w tym hotelu. I co się okazuje, że to jest rozumiesz chasydzki hotel. No i on mówi, to jest w zasadzie to miejsce. Tamten facet umył ręce, pojechał. Ja zostałem, taki facet przyszedł do mnie, no to chodź, ci pokażę, gdzie będziesz spał. Wprowadza mnie do *basementu*, gdzie na podłodze są materace, i już czterech, kurwa mać, Polaków, w tym jakaś Polka. I wyobraź sobie, mówi, tu będziesz mieszkał. Ja mówię: tutaj, w tym *basemencie*, kurka, gnojku? On mówi: tak. To mnie od razu wiesz, zaszokowało. A on,

to chodź pokażę ci, gdzie będziesz pracował. Będziesz zmywał posadzkę, w tym korytarzu, przyniósł mopa, z wiadrem, mówi: myj. To mówię, przynieś mi rękawiczki gumowe, bo ja mam ręce, jestem artystą (...). On się tak na mnie popatrzył, poszedł gdzieś, wrócił i mówi: *this is 25 dollars for you, you're fired*, rozumiesz. Ja mówię: *fine*, wzięłem te 25 dolarów, zadzwoniłem do faceta, kurwa mać, który mnie przywiozł i mówię: zabieraj mnie stąd, tu jest *fucking slavery* [wywiad 2. Malarz, grafik, ilustrator].

W opowieści narrator naszkicował także tło zdarzeń i specyfikę sytuacji, w jakiej rozpoczynał imigrancki etap swojego życia. Ten kontekst jest bardzo istotny z kilku względów. Wybuch stanu wojennego ułatwił Polakom legalizowanie pobytu w USA, ale jednocześnie w wielu przypadkach przekreślił jakiegokolwiek plany związane z powrotem. Na wiele lat zablokował także możliwość swobodnego podróżowania do kraju. Z drugiej strony początek lat 80. to specyficzny okres w historii wydobywającego się z zapaści Nowego Jorku:

Pamiętaj, że to jest 1981 rok, Nowy Jork się wydobywa z tego syfu straszego. Narkotyki, kurwa, Reagan dochodzi do władzy. Dekadencja niesamowita, narkotyk, kokaina, marihuana, wiesz, seks. To jest taki czas, *incredible*. Słuchaj, NY wydobywa się z kryzysu lat 70. Zaczyna się podnosić City, sytuacja ekonomiczna jest poprawiona. Jak przyjechałem, długie włosy, super facet, kurwa mać, jestem naładowany energią, chcę działać. Wokół mnie wszystko kipi. Piękne kobiety, pieniądze, bogactwo. Ja chcę tego. *I wanna use it. I wanna be part of it.* (...) W tamtych czasach sztuka komercyjna kipi, to jest ten najlepszy okres. Lata 80., kiedy te ekstra pieniądze z Wall Street idą w kierunku sztuki. Sztuka jest *IN*, rozumiesz? *Openingi*, party po *openingach*. Jest *IN*. *That's what it is. That's what a shit is. That's where beautiful women go. That's where the money go. Soho is open.* East Village zaczyna kipieć, otwierają się codziennie galerie. To jest ten okres [wywiad 2. Malarz, grafik, ilustrator].

Pierwsze wrażenia z pobytu w Nowym Jorku zazwyczaj są niezwykle intensywne, a przy tym nacechowane skrajnościami. Niejednoznaczność pierwszych odczuć migranta docierającego do Wielkiego Jabłka ujawniona została w opowieściach wielokrotnie. Charakter i intensywność tych doznań uzależniona jest w znacznej mierze od tego, w jakiej części miasta i w jakim środowisku nowo przybyły migrant rozpoczyna swoje życie:

Oczywiście Ameryka mnie urzekła, szczególnie Nowy Jork od razu mi się spodobał. Wierzyłem, że wrócę do Polski, przygotuję się do tego, nauczę się języka, bo nie mówiłem po angielsku i że tu wrócę. Ponieważ dynamika i energia tego miasta mnie urzekła i wolność. Byłem w różnych miastach od Moskwy do Paryża, Amsterdamu, Rotterdamu, Istambułu, i gdzie tam jeszcze, ale nigdy nie przeżyłem takiego wzruszenia jak tu. Pamiętam nawet, opowiadałem to jako anegdotę. Drugiego dnia P. mnie poprowadził Broadwayem, mieszkaliśmy przy 72., doszliśmy do Washington Square, usiedliśmy 21 października, piękna słoneczna pogoda, studenci okoliczni, jedni grali, inni tańczyli, poczułem się tak urzeczony tą wolnością i lekkością, powiedziałem, że tak to będzie w raju, tylko że będzie jeszcze można spotykać się z Leonardo da Vinci, takie było moje apogeum. I potem kiedy wyszła moja pierwsza książka, wydana przez

wydawnictwo William Moro, w tym samym roku była wydana książka Andy Summersa, takie fotografie, on był członkiem grupy Police. Wydawca zrobił takie przyjęcie dla nas, mieliśmy wymienić swoje książki, ja podpisywałem jemu, mówiąc, że jestem z kraju policyjnego, a on mi napisał: *Welcome to paradise*. To jest absurdałne, bo jak człowiek pożyje w tym mieście, to nauczy się, że to nie jest tylko raj [wywiad 4. Grafik, ilustrator, wynalazca].

Doświadczenia związane z Nowym Jorkiem i życiem w Stanach Zjednoczonych, zwłaszcza te z pierwszego okresu emigracji, często stają się w relacjach narratorów niemal ekstatyczne. Urzeczenie miastem i możliwościami, jakie ono otwiera przed artystami, może wywołać efekt oszołomienia. Wraz z przemijaniem etapu pierwszego zachwytu, co także zasygnalizowano w kilku opowieściach, coraz intensywniej dają o sobie znać twarde realia, zmuszając do konfrontacji z innymi wymiarami wielkomiejskiej rzeczywistości. Konfrontacja migranta z Ameryką przebiega na wielu poziomach: w sferze języka, obyczajowości, pracy, nauki, sztuki i wielu innych. W tym kontekście znamienity staje się opis zawodowej konfrontacji fotografa z lokalnym nowojorskim rynkiem artystycznym:

Zabrałem swoje portfolio, które myślałem, że jest fantastyczne, w Niemczech okazało się mniej fantastyczne, tutaj okazało się nie na tę miarę, nie na ten kraj, no i zacząłem robić nowe fotografie, nowe portfolio, inaczej oprawiać, inaczej składać. Przyjechałem tutaj i zacząłem fotograficznie walczyć, mieliśmy tzw. pomoc państwa, przez dwa lata, a ja po roku znalazłem pracę w studiu fotograficznym, w miejscowości Beone, w New Jersey, tam dużo się nauczyłem fotografii studyjnej i zawodowej. I też oprawiania fotografii, grafiki, plakatów. To było moje pierwsze doświadczenie fotograficzne tutaj. Pierwszą moją pracą, którą udało mi się dostać, niefotograficzną, tuż po przyjeździe tutaj, to była praca na stacji benzynowej, pucowałem, suszyłem samochody szmatką, po myciu w myjni. Dwa tygodnie pracowałem, trzy razy w tygodniu. Język angielski, nauka angielskiego, w szkole przy Columbia University. Pierwsze kontakty z amerykańską fotografią, tutaj w Ameryce, bardzo wysoki poziom, bardzo wysoka poprzeczka, w samym Nowym Jorku jest 16 000 fotografów takich jak ja, więc jak to się tutaj mówi *fine art*. Wszyscy są fajni, wszyscy są dobrzy, wielka konkurencja, która pobudza, która uczy [wywiad 15. Fotograf].

W tym fragmencie opowieści narrator poruszył dwa interesujące wątki. Pierwszy z nich ukazuje konfrontację artysty z profesjonalną amerykańską fotografią. W rezultacie tego spotkania okazało się, że fotograf musiał przeformułować ocenę własnego portfolio i rozpocząć od nowa budowanie swojego dorobku. Po drugie, ukazuje niezwykle częsty epizod w życiu migrantów, jakim jest konieczność podejmowania pracy poniżej kwalifikacji. Wreszcie wskazuje także na ogromną konkurencję w nowojorskim polu fotograficznej produkcji, charakterystyczną dla wszystkich światowych metropolii i dla wszystkich funkcjonujących w nich systemów artystycznych.

1.2. Interwencje ważnych innych

W paryskich narracjach ujawniona została istotna biograficznie postać ważnego innego; osoby, która mocą posiadanej władzy, autorytetu, zajmowanej pozycji może wpływać na los innych ludzi. Sytuacje takie opisane zostały także w kilku opowieściach zebranych w Nowym Jorku. Interwencja ważnego innego może być krótkotrwała, przybierając postać jednorazowego gestu, ale może mieć także charakter długotrwały. Właśnie tego rodzaju zdarzenie odmieniło życie jednego z nowojorskich narratorów, który zyskał kompetentnego przewodnika nie tylko w kontekście społeczno-kulturowych realiów Nowego Jorku, ale także w zawodowym świecie ilustratorów:

(...) okazuje, że ta dziewczyna pracuje w największej Advertising Agency in NY. Brytyjska agencja. Ona jest *Art Director there*. Ale ja wtedy nie wiedziałem, co to znaczy. Następnego dnia dzwonię i mówię, *hi, this is Ch.*, ona, jak to dobrze, że dzwonisz, i wali po angielsku, a ja nic, kurczę. Coś tam wyłapuję z jej opowiadania: ja jej powiedziałem: *I will call you never*, a ja chciałem powiedzieć: *again*. Ona mi to później powiedziała, ale wiedziała, że się pomyliłem. Opowiadała to jako *joke*. I od tego momentu myśmy się spotykali, i to trwało dwa lata, rozumiesz? Dwa lata. Dziewczyna wzięła mnie za rękę i przeprowadziła mnie, i pokazywała Nowy Jork. Ona mnie wszystkiego nauczyła, rozumiesz? I to jest profesjonalna osoba, ona mówi: *I will give you a job*. I ona mi pierwsza dała ilustracje. Dostałem czek na 1500 dolarów, poświęciłem na to jeden dzień. Kurwa mać, co jest grane? Ona, jak mnie poznała, mówi tak: *you will go to school, you will take the evening classes, you go to art school, how to do portfolio as illustrator*, ona mnie namówiła. Powiedziałem: dobra, wziąłem te *evening classes* [wywiad 2. Malarz, grafik, ilustrator].

Konsekwencje tego spotkania zdecydowanie wpłynęły na rozwój kariery artysty. W jego wyniku nastąpiło także wprowadzenie narratora w nowe, amerykańskie środowisko. Proces asymilacyjny został zintensyfikowany, a jego życie uległo głębokiej transformacji zarówno w wymiarze zawodowym, prywatnym, jak i społecznym:

I ja z nią dwa lata, piękna, inteligentna, wykształcona, ona mnie uczy i pokazuje, bez niej to ja nie wiem, co. Niesamowite źródło informacji, tak jakbym miał przewodnika. I nagle ja wchodzę w to towarzystwo Amerykanów. Jej przyjaciele, jej grono zdominowało moje życie. Odsunąłem się od Polaków, którzy mi pomogli, jestem z nimi w kontakcie, ale nie mam z nimi do czynienia na co dzień, bo jestem w tym towarzystwie, ona mnie w to wciągnęła. Mówisz tylko *English*, czytasz gazety, przychodzi niedziela, czytasz „*New York Timesa*”, to jest *habit*, to jest proces cały [wywiad 2. Malarz, grafik, ilustrator].

Związek z osobą kompetentną kulturowo przyspiesza procesy asymilacyjne, pomaga w rozwijaniu znajomości języka, otwiera migranta na nowe, lokalne środowiska. W rezultacie spotkanie „kulturowego przewodnika” często okazuje się biograficznie przełomowe. W omawianym przypadku siła tej

interwencji była wzmocniona tym, że osoba będąca ważnym innym zajmowała wysoką pozycję w polu artystycznej produkcji. Interwencje mogą przybierać także odmienne formy, inną intensywność i długość trwania, różne też mogą być ich skutki. W kolejnym przypadku tego typu relacji doszło do biograficznej metamorfozy, rozumianej jako radykalna, pozytywna zmiana przebiegu życia. Przemiana taka związana jest z „napotkaniem przez jednostkę nieprzewidywanych, nowych i wzbogacających możliwości życiowych [Rokuszewska-Pawełek 2002: 49]. Dochodzi wówczas do odkrycia przez jednostkę nieznanych możliwości i nieuświadomionego potencjału działania. Katalizatorem takiej przemiany może być w przypadku biografii artysty spotkanie z innym wybitnym twórcą. Właśnie taką sytuację przedstawia w swej opowieści artysta grafik:

Muszę wrócić do tego momentu, kiedy zacząłem uczyć, to był styczeń 2000 rok, początek wiosennego semestru, kiedy zameldowałem się w szkole, zobaczyłem plakat, informujący, że prezentację swych prac, swojej twórczości będzie miał Christo, w związku z wystawą retrospektywną. Pomyślałem, że warto to zobaczyć. Poszedłem, to był dosłownie trzeci dzień mojej pracy tam, oni z Jeanne-Claude spóźnili się o dwie godziny – to był luty, paskudna pogoda. Ale spotkanie było tak porywające, entuzjazm ludzi prawie pod 70, zachowujących się jak małe dzieci w piaskownicy, był tak szalony, że mi opadła szczena. I jak wracałem do domu, po jedenastej, była wielka śnieżycza, jechałem 5 mil na godzinę, to podobna śnieżycza była w mojej głowie, zaczęły mi się rodzić jakieś pomysły. W przeciągu kilku dni zaczęły mi się formować jakieś artystyczne tematy. To była moja **przemiana**, coś się we mnie otworzyło na nowe rzeczy. Bo ilustracja ma pewne ograniczenia – może być bardzo twórcza, ale mało osobista [wywiad 18. Artysta grafik].

Artyści powiązani są z innymi twórcami na wielu płaszczyznach. Obserwują oni swoje działania, komentują je, często inspirują się wzajemnie, zdarza się, że współdziałają ze sobą ale bywa też, że pozostają w mniej lub bardziej ostrym konflikcie. „Szczęściem dla artysty jest (...) kontakt z takim środowiskiem, które składając się z artystów (...) najwyższej rangi, może stanowić dla niego zupełnie samowystarczalny zestaw bodźców, inspiracji i oddziaływań” [Golka 2008: 85]. Spotkanie z przedstawicielem światowej artystycznej elity wprowadziło twórczą pracę narratora na nowy, odmienny od dotychczasowego obszar działań. Od tego momentu artysta rozpoczął twórcze poszukiwania, które wykroczyły poza grafikę użytkową i sztukę ilustracji. Jednym ze skutków tego zdarzenia było podjęcie kolejnych artystycznych studiów, tym razem na wydziale rzeźbiarskim. Spotkanie z Christo miało też wpływ na to, co artysta zaprezentował podczas swojej pierwszej wystawy prezentującej jego nowe dokonania:

Wróćmy jeszcze do roku 2000, kiedy to Christo pojawił się w moim życiu; dwa i pół roku później, kiedy zacząłem te rzeczy robić zainspirowane nim, muzeum, w którym robił wystawę retrospektywną Christo, zaproponowało mi wystawę. I ta pętla się zawiązała, wszystko się

wzięło od tego muzeum, bo te rzeczy powstały dzięki temu, co zostało wystawione w tym muzeum, w tym miejscu. Ja postanowiłem zrobić pracę, która będzie mówiła o tym, i która będzie zwracała uwagę na pojawienie się Christo w moim życiu, na wagę faktu, że to muzeum zaprosiło Christo [wywiad 18. Artysta grafik].

Narracje artystów obfitują w opowieści o rozmaitych formach interwencji ważnych innych. Są one szczególnie istotne w początkowym okresie instalowania się w nowym kraju i na pierwszym etapie budowania kariery. Interwencja może przybrać różne formy: bezpośredniej pomocy, rady, inspiracji, wprowadzenia w nowe środowisko lub pole artystycznej produkcji. Tak stało się w przypadku kolejnego grafika, który uzyskał poparcie i wstawiennictwo ze strony osoby już funkcjonującej w lokalnym systemie artystycznym:

Ja miałem dość prosto. Znałem się, przyjaźniłem z Jonaszem Koftą, on mnie oddelegował do Andrzeja Zielińskiego, z którym się przyjaźnił. I on mnie zaprowadził, jako pierwszego w swoim życiu. Spodobały mu się moje prace, bo nikt nie chce pomagać, bo nie chce brać odpowiedzialności. I w ciągu dwóch tygodni miałem opublikowane dwa rysunki w „New York Timesie”, (...) nie mówiłem po angielsku, on był moim tłumaczem. I zaczęło się spokojnie, problemy zaczęły się od stanu wojennego, bo te pierwsze miesiące to były rewelacyjne, zbierałem informacje, chodziłem gdzieś, moje prace miały sens, wagę, ludzie mi pomagali, to było oczywiste i łatwe. Pewien problem zaczął się – stan wojenny, bez języka, bez prawa do pracy [wywiad 4. Grafik, ilustrator, wynalazca].

W tym fragmencie narracji dwa wątki wydają się istotne. Po pierwsze, artysta zwraca uwagę na to, że interwencja ważnego innego przyspieszając, a nawet umożliwiając debiut w lokalnym systemie artystycznym, nie gwarantuje jeszcze stałego w nim zakotwiczenia. Brak znajomości języka ogranicza zakres możliwych działań, nieustannie skazuje migranta na konieczność korzystania z pomocy innych. Druga sprawa dotyczy podjęcia interwencji przez ważnego innego, pomimo że „nikt nie chce pomagać, bo nie chce brać odpowiedzialności”. Zastanawiające jest to, czy chodzi tu o lęk przed braniem odpowiedzialności za innego człowieka, interwencja przecież niekoniecznie musi przynieść sukces lub przynajmniej poprawę losu wspomaganej osoby. A może problem tkwi zupełnie gdzie indziej i oznacza obawę przed „promowaniem” osoby, która się nie sprawdzi, a wtedy ryzyko ponosi także ważny inny? Wreszcie promowanie nowego uczestnika pola jest także wprowadzeniem potencjalnej konkurencji. Swoisty kodeks postępowania początkującego migranta *a rebours* powtarzał sobie Janusz Głowacki [2004], lecąc po raz pierwszy do Nowego Jorku. Znalazły się w nim następujące porady: „1. Jeżeli jesteś w nędzy albo rozpacz, nigdy, ale to nigdy nie przyznawaj się do tego rodakom. Nikt ci nie pomoże, tylko cię dobiją. 2. W żadnym wypadku nie pozwalaj sobie na szczerość wobec bogatszych od siebie. Jeżeli będą ci pokazywać swoje ohydne domy, filmy albo książki, chwal. Nie stać cię na wrogów.

3. Jeżeli ktoś cię obrazi – uśmiechaj się – zemścisz się później. 4. Kłamiąc na temat swojego sukcesu, staraj się uwierzyć w to, co mówisz. To daje komfort psychiczny i nic ci nie zaszkodzi. Najwyżej zaczną cię uważać za mitomana. Ale parę osób zawsze uwierzy i wtedy będziesz mógł od nich coś wyciągnąć. 5. Jeżeli ktoś poprosi cię o pomoc, nie pomagaj, nawet gdybyś mógł, bo po co. Może ci wyrosnąć konkurent. Ale nie odmawiaj z góry – oczywiście poza pożyczaniem pieniędzy. Obiecaj pomóc, udawaj zainteresowanie, na jakiś czas zyskasz przyjaciela. A nuż ci się przyda... 6. Wyznać miłość wolno tylko kobiecie, której się nie kocha. Nie stać cię na uzależnienie się” [ib.: 18]. Ten cyniczny zestaw porad, który można traktować w kategoriach prowokacji, wskazuje jednak na to, że wstępna rozgrywka może okazać się trudna, pełna niebezpieczeństw, nawet brutalna. Innymi słowy, na początku organizowania życia za granicą należy wykazać się czujnością, rozsądkiem i wyczuciem. Migrant powinien rozgrywać swoją liminoidalną grę umiejętnie, pomny na liczne pułapki, choć niekoniecznie w pełni lub też wcale nie stosując się do makiawelicznych zasad przytoczonych przez Głowackiego.

1.3. Kariera zawodowo-artystyczna w opowieściach artystów „sukcesu”

Przyglądając się karierom artystów migrantów, można wskazać kilka potencjalnych scenariuszy zbudowania kariery sukcesu. Oczywiście scenariusze te w poszczególnych przypadkach przybierają odmienne zindywidualizowane formy, posiadają jednak dające się wskazać elementy wspólne, pozwalające mówić o różnych stopniach artystyczno-zawodowego sukcesu i o kilku rodzajach karier, a nawet szerzej o pewnych modelach biograficznych. Mamy zatem twórców, którym udało się płynnie kontynuować rozpoczętą jeszcze w Polsce karierę zawodowo-artystyczną i dość szybko osadzić się w nowych realiach. Na biegunie przeciwnym można usytuować artystów, którzy dopiero na migracji rozpoczynali artystyczną karierę i musieli budować ją stopniowo, mając jednak już za sobą pełne profesjonalne wykształcenie. Pomiędzy tymi dwoma scenariuszami znaleźliby się twórcy, którzy dopiero w USA podjęli artystyczne studia, ci, którzy zorientowali swoje kariery na Polskę. Wreszcie trzeba wspomnieć o sporej grupie twórców, którzy byli już uznani w Polsce, lecz w Ameryce musieli budować swoją karierę od początku. Kariera artysty malarza, ilustratora oraz plakacisty ilustruje płynne wejście w nowe artystyczne środowisko i natychmiastowe podjęcie z sukcesami pracy zawodowej:

Jeżeli chodzi o zawodowe rzeczy, było to też wspaniałe, że nagle znalazłem się w środku, największe agencje reklamowe, największe wydawnictwa, to co było moim polem zawodowym w Polsce i nagle to wszystko stukrotnie większe, również i zarobki większe. Przyjechałem

w takim dobrym momencie dla amerykańskiej ilustracji, która kwitła i przez to nie miałem trudnego okresu finansowo, który każdy przechodzi, od razu zacząłem zarabiać dobre pieniądze i nie miałem nigdy takiego momentu, że z głodu musiałem brać każdą pracę. Robiłem to, co robiłem w Polsce tylko na większym boisku, ekstraklasy światowej, a nie piątej klasy w Polsce. Taka była różnica [wywiad 1. Malarz, plakacista].

Rozwijanie kariery artystycznej za granicą wygląda zupełnie inaczej wówczas, gdy twórca musi stopniowo zdobywać doświadczenia w świecie profesjonalnej produkcji artystycznej. Tak było w przypadku artysty malarza, który debiutował w Nowym Jorku i tam od podstaw budował swoją zawodową pozycję, choć posiadał już profesjonalne artystyczne wykształcenie. W narracji tej uchwytne staje się cykl charakterystycznych etapów kariery. W pierwszym, jako niedoświadczony, niedawno przybyły imigrant, narrator zaczynał od szukania jakiejkolwiek pracy, pozwalającej na utrzymanie się. Okres ten charakteryzuje się gotowością podjęcia niemal każdego zatrudnienia dającego szansę na zarobek. Zazwyczaj jest to jakaś niewymagająca kwalifikacji praca fizyczna. W tym przypadku artysta w rezultacie poszukiwań znalazł zatrudnienie jako malarz kopista, otrzymując dzięki temu niewielkie wynagrodzenie i pracując zgodnie z wyuczoną profesją:

Idę do tej galerii, robią mi test, takie próbki, przechodzę to. Jest w tym czasie *owner of the gallery*. I on mówi mi, żeby, rozumiesz, namalować konia, głowę konia. Ja, kurwa, po akademii, to ja konia to malowałem na Floriańskiej, myśmy przecież z tego żyli. Strzeliłem mu tego konia, on mówi: dobrze, *you're hired. You can come tomorrow*. To moja pierwsza robota, od 9 do 15, w życiu nie pracowałem tak. Polegało to na tym, że przychodziłeś i kopiowałeś obrazy w akrylu. Ja tam chodziłem więcej niż rok. Zarabiałem 4,50 na godzinę, 120 dolarów tygodniowo, to było bardzo mało. Nie wiedziałem, co z tym zrobić, czy jeść, czy opłacić mieszkanie. Ale za 100 dolarów mogłem u kogoś mieszkać. (...) Przychodziłem do tej galerii i głowa mi leciała, zasypiałem, to było tak *fucking boring*, a poza tym byłem niewyspany. Malujesz, malujesz i w pewnym momencie leci ci głowa [wywiad 2. Malarz, grafik, ilustrator].

Praca ta okazała się jednak mało interesująca, męcząca, a wreszcie dla młodego artysty po prostu nużąca. Niebawem malarz doświadczył opisanej już interwencji ważnego innego. W jego życiu pojawiła się osoba, która całkowicie odmieniała zarówno życie zawodowe, jak i społeczne artysty. Dzięki temu narrator przeżył swoistą kulturową, ale także zawodową inicjację i był gotowy do tego, aby rozpocząć kolejny etap rozwijania artystycznej kariery. Oczywiście był to proces wymagający ogromnego nakładu pracy, dyscypliny oraz kooperacji z innymi twórcami, tak aby w ostateczności doprowadzić do pełnej zawodowej profesjonalizacji. W tym czasie narrator podjął decyzję o skupieniu się na pracy ilustratorskiej, która stwarzała największe szanse na odniesienie zawodowego sukcesu. Okres ten narrator opisuje w następujący sposób:

27-year old boy, full of hope, energy. A przede wszystkim hope. I can do it. I jeszcze ta dziewczyna mówi: rób ilustracje. I w pewnym momencie zaczynam te ilustracje. Właściwie to się zaczyna tak: ta dziewczyna daje mi pierwszy test. I zaczynam budować portfolio, jestem po tej klasie, wiem, jak to robić. (...) Wiele rzeczy robiłem zawsze – malarstwo, ilustracje, zawsze się czułem jak malarz. Musiałem coś zrobić, to *support myself*. Z malarstwa nie wyżyjesz, musiałeś coś zrobić. Najpierw była ta galeria, a potem zacząłem pomalutku przechodzić w kierunku ilustracji. Zacząłem obserwować, co ludzie robią, jak ludzie robią. Było już w Nowym Jorku kilku ilustratorów z Polski i oni zaczęli to robić. K., O. był tutaj. (...) I już w tym momencie myślałem o ilustracji poważnie, zacząłem robić przykłady. Mieszkam na Ridgewood, w tym dużym mieszkaniu. Nie wiem, czy słyszałeś o takim koledze, O., sytuacja zaistniała taka, że O. mówi tak: *może mógłbyś mi pomóc w robieniu ilustracji, bo ja mam zamówienia*. Ja mówię OK. (...) Zbliżyłem się do tego, jak się robi, co się robi i w tym czasie powstały te moje przykłady i w tym okresie zaczynam dzwonić po agencjach, po *publishers*, i zostawiać swoje portfolio [wywiad 2. Malarz, grafik, ilustrator].

Mamy tu przykład udanej współpracy dwóch twórców imigrantów. Jeden z nich już świetnie funkcjonujący na rynku zaproponował narratorowi kooperację, która przyniosła obopólną korzyść. Współpraca ta pozwoliła narratorowi lepiej poznać warsztat pracy ilustratora, przyjrzeć się regułom rządzącym tą profesją, przygotować się do samodzielnego wejścia w ten obszar profesjonalnej produkcji artystycznej:

W tym momencie ja już chodzę z portfolio i dostaję *first assignment*, wchodzę do *Pinguins Publishers*, zostawiam portfolio, po tygodniu telefon, dzwoni dyrektor i mówi: *K. proszę przyjść odebrać portfolio*, przychodzę, a asystentka mówi, że szef chce ze mną rozmawiać, *Neil Stewart, very cool Guy, who change my life*. Mówi: *I like your portfolio*, bummm, 300 stron książki, rzuca mi. *Go home and do it, this is your first book cover. Beginning of everything, because this guy for next 3 years was drapped book one after another. That's not enough. First book that awarded, second book that awarded, you know I was launched into career in that point, my third book was win the medal Society of Illustrators... isn't big deal it's big deal, you win maybe once in lifetime, if you do the more...* A ja, kurwa, nagle po trzeciej książce. *Top of the world*. Telefony od najważniejszych agencji. W każdym razie zostaję zauważony. *Publishers* zapraszają cię do domu. *You feel like things just happen to you*. I następne piętnaście lat od 1986 roku praca za pracę. Jednego dobrego agenta angażujesz, drugiego, najlepszego agenta. I to jest życie teraz inne, wiesz. Zarabiasz pieniądze [wywiad 2. Malarz, grafik, ilustrator].

Od tej chwili artystyczno-zawodowa kariera narratora osiąga swój najwyższy punkt, stał się on jednym z czołowych nowojorskich ilustratorów współpracującym z najważniejszymi wydawcami i periodykami. Ale pole artystycznej produkcji jest niesłychanie zmienne i dynamiczne, zajmowanie w nim przez długi czas wysokiej pozycji jest trudne i bardzo pracochłonne. Tu zaczyna się kolejny etap zawodowej biografii narratora:

Był ten *peak* w mojej karierze – okładki do „Timesa”, „Newsweeka”, do wszystkich magazynów. Potem zwykle następuje spadek. Ekonomia jest słabsza, 91 rok *crash* na Wall Street, wchodzą komputery, zmiana historii biznesowej, nie ma zamówień. Ja skorzystałem z tego,

że zaproponowano mi pracę jako wykładowca. Ja zaczynam wyklądać jako zaproszony. Zostaję zauważony, że jestem świetnym wykładowcą i dostaję propozycję dalszej współpracy. Zaczynam pracować dla Cooper Junior i dla Parson School of Design, to są ważne szkoły, najważniejsze szkoły. 2000 rok zaczynam wyklądać *Contemporary Illustration*. Obecnie mam trzy klasy – dwie malarstwa i jedną ilustracji w Pracie i teraz dostałem, żeby robić klasę w Parson [wywiad 2. Malarz, grafik, ilustrator].

Na przestrzeni lat narrator przechodził przez kolejne szczeble zawodowo-artystycznej kariery, jej aktualny – akademicki – etap jest często spotykany w biografiach wielu artystów. W tym przypadku stał się on możliwy, między innymi dzięki wcześniejszym sukcesom na rynku komercyjnym. Na początkowym etapie migracji kluczowym celem jest przetrwanie, może to oznaczać gotowość zrezygnowania na pewien czas z działalności artystycznej, czasami też całkowite jej zaniechanie. Okres ten cechuje nie tylko niepewność i brak materialnego zabezpieczenia, ale i emocjonalne rozchwianie, charakterystyczne dla okresów liminalnych. Jeden z narratorów swoje życie na emigracji opisuje poprzez metaforę kategorii kolejnych szczebli, które musiał pokonać, aby zaistnieć jako artysta, uzyskać niezależność i możliwość pracy nad swoimi autorskimi projektami artystycznymi i badawczymi. Artysta wyznaczał sobie nowe zadania. Pierwszym celem było przetrwać, drugim dać o sobie znać i wejść na rynek wydawniczy, trzecim – zadziwić, i to nie tylko innych, ale przede wszystkim siebie:

Miałem wtedy taki zamiysł, wizję, że jest przede mną drabina ośmiostopniowa i pierwszy szczebel tej drabiny polegał na tym, żeby przetrwać. Byłem tak bezradny, a jednocześnie cokolwiek bym robił, byleby przetrwać. Nie mogę myśleć, jeśli nie mam uspokojonych zasad zewnętrznych, jak jest ruch, to nie myślę, jak jest spokój, to szaleję. (...) Nieważne czy miałbym sprzątać, byleby przetrwać. Poszło to w stronę normalną, bo zacząłem rysować. Dostałem stypendium Forda, dla ludzi zatrzymanych dla nauki, sztuki. Robiłem ołtarz wspólnie z kolegą do kościoła, zamówienie, które dostałem po pierwszej wystawie. To jakby uspokoiło ten pierwszy stopień przetrwania i wtedy ten drugi był, żeby dać znać. Czułem jakby rozpierało mnie. To *daj znać* polegało na tym, czym ja się różnię od innych ludzi, jestem równie zdolny (...). Gdzie jest mój przywilej, mam mniej pracy, ale mam więcej czasu, w związku z tym zamówiłem sam u siebie książkę, portrety zawodów: kurwy, polityka, robotnika, *baby-sitter*, najbardziej popularnych. 96 portretów. Jak zrobiłem 60, ktoś pokazał reprezentantowi-agentowi, ktoś pokazał wydawcy i ten się zachwycił, i zamówił książkę. Nie mówiłem po angielsku i miałem pierwszą książkę zrobioną. W międzyczasie też, w związku z zainteresowaniem Polską był artykuł w „Spring Magazine”, takie najważniejsze graficzne pismo, był artykuł o artystach polskich mieszkających tutaj, w Nowym Jorku. Było ich ośmiu – Sawka, Olbiński, Dudziński, Wajdowicz, nie pamiętam. Każdy miał dwie strony. Te moje prace spodobały się takiemu wydawcy z Limited Edition Club, robiłem ilustracje do *Zniewolonego umysłu* Miłosza, dostał wtedy Nobla i jakby Ameryka zaciekała się tym, i to było takie ciekawe wydawnictwo; nie mówiłem po angielsku i nagle robiłem Miłosza, i wychodziła moja własna książka. Ta książka mi wiele pomogła, Francja kupiła prawa, Finowie zakupili roczne prawa do reprodukcji, a jednocześnie

to tworzyło poważniejsze opinie, łatwiej było działać, to był mój drugi stopień, dać znać, że jestem, tak myślę. Kiedy książka się ukazała, to był ten trzeci etap – zadziwić – wyższy etap pracy mózgu, jak wszyscy ludzie idą, ja mogę podskoczyć i zrobić piruet, bo jestem z cyrku ni stąd ni zowąd, nie wszyscy są w stanie to zrobić, ale ktoś to robi. W tym sensie szukałem sposobu, jak tu zadziwić, w imię bardzo różnych przypadków i zdarzeń opisanych w swoich książkach *K-dron opatentowana nieskończoność*, odsyłam, żeby nie powtarzać, szkoda czasu, odkryłem nowy kształt. Tak mnie zadziwił, że powiedziałem, jeśli coś mnie zadziwiło, to po co mam dalej szukać, jeśli uznałem, że to jest to. Niezwykły kształt odkryłem, który nazywam przeoczony kształt. Wiele lat mi zajęło, żeby go zrozumieć, on się rozwijał. Odkryłem go w 1985 roku, w styczniu, dwadzieścia dwa lata temu minęło i ciągle jestem w niego uwikłany [wywiad 4. Grafik, ilustrator, wynalazca].

Sukces artysty był wynikiem posiadanego talentu, wykonanej pracy, oryginalnych pomysłów, jednak obok talentu oraz determinacji potrzebna jest jeszcze odpowiednia koincydencja zdarzeń, czasu i miejsca. Trzeba spotkać osoby, które mają wpływ na to, co dzieje się w danym okresie w polach produkcji artystycznej. Dlatego też w narracjach często jako ważny czynnik wpływający na odniesienie sukcesu wymieniane jest szczęście oraz przypadek:

Konsekwentność, ciężka praca, bycie artystą to 98 procent, reszta to szczęście [wywiad 19. Malarka].

Trzeba być tam, gdzie dzieją się rzeczy istotne, intensywnie pracować, jednocześnie budować sieć kontaktów i mieć cierpliwość w oczekiwaniu na odpowiedni sprzyjający układ wymienionych czynników. To wszystko jeszcze nie gwarantuje sukcesu, lecz przynajmniej stwarza szansę na zaprezentowanie siebie i swoich umiejętności. Wypracowanie sposobności do prezentacji zostało także opisane w innej opowieści. Sprawą kluczową staje się wejście w odpowiednie środowisko i dzięki temu zbliżenie się do pola artystycznej produkcji, w którym twórca chce zaistnieć. Taką właśnie strategię powolnego stwarzania rynku na swoje usługi realizował artysta fotograf:

Wyjechałem do T. w stanie Massachusetts, wioska rybacka, do której przyjeżdżali artyści amerykańscy, mnóstwo galerii, byłem kelnerem, z czego moi krakowscy znajomi bardzo się śmiali, zacząłem chodzić na wernisaże, powiedziałem, że jestem fotografem, ściągnąłem swój powiększalnik z NY, czeski, który przywiozłem ze sobą z Polski, miałem niemiecki aparat fotograficzny, wynająłem mały pokój w motelu, w nocy wywoływałem zdjęcia, w czasie dnia pracowałem jako kelner, wieczorem robiłem zdjęcia. Tak sobie stwarzałem rynek, dzięki temu poznałem przypadkowo Arnolda Newmana³, wielkiego portrecistę, który mi proponował pracę w NY, od jednego do drugiego, poznałem Avedona⁴, on się zainteresował moimi pracami.

³ Arnold Newman (1918–2006), jeden z najwybitniejszych amerykańskich fotografów portrecistów.

⁴ Richard Avedon (1923–2004), amerykański fotograf, zaliczany do najwybitniejszych współczesnych artystów.

Otworzył studio i pracowałem dla niego. Straszna masa przypadków. Trzeba umieć wykorzystywać sytuację w danym momencie. Wiedzieć z kim warto, z kim nie warto. I robić to, co się da. Pokazać co się ma, bez nachalności, w moim *dossier* były moje zdjęcia – z Polski, potem zacząłem robić tutaj. Po prostu ludziom się to podobało. W tym okresie jako chłopak miałem już jakiś talent, zdawałem sobie sprawę z tego. Coś w tych zdjęciach było i to mi pomogło. Nie tylko moja osobowość, ale miałem coś na papierze, jak to się mówi. Co nie było polskie, nie było amerykańskie, było moje [wywiad 3. Fotograf].

Artysta musi zatem zyskać doskonale rozeznanie w społecznym świecie, w którym chce zacząć zawodowo funkcjonować, musi poznać wybitnych twórców, którzy mogą na pewnym etapie kariery stać się dla niego ważnymi innymi. Konieczne są też profesjonalizm i opanowanie techniki, szczególnie wówczas, gdy artysta wykorzystuje najnowsze technologie. Wreszcie, co prawdopodobnie jest kluczem do sukcesu, trzeba zaproponować coś, co „wyraża się w wyznaczeniu przez pojedynczą jednostkę właściwej tylko jej drogi estetycznej” [Heinich 2007: 114]. Chodzi tu o element nowatorstwa zdolny przyciągnąć uwagę rozmaitych uczestników świata sztuki:

(...) korzystam z medium, które ludzie kojarzą jako coś, co rejestruje rzeczywistość, i to jest szalony paradoks, który jest fajny dla mnie, który jest zaletą. Do tego doszła technologia, którą opanowałem, która mi pozwala na stwarzanie jakichkolwiek sytuacji w jakimkolwiek kontekście, cokolwiek mi wpadnie do głowy, wymyślę i doprowadzam to do realiów, którymi mogę się komunikować z innymi. Nie tylko w mojej głowie fajnie opowiadałem o czymś, ale umiem to pokazać. I to jest praca nad techniką, nad opanowaniem tego wszystkiego. Opanowanie komputerów, systemów cyfrowych staje się przedłużeniem ręki. Jak pracuję przy komputerze, to nie zastanawiam się, jak to zrobić, czasem rzeczywiście są takie sytuacje. Ale tak na co dzień, to jest tak naturalne, jakbym pisał. Trzeba mieć podejście, ochotę i czas. To wszystko składa się na to, kim się jest. Nie umiem dawać jakichś rad, a jedynie podzielić się tym, czego sam doświadczyłem [wywiad 3. Fotograf].

Wśród artystów, którzy odnieśli sukces, wypracowując i realizując biograficzny plan kontynuowania działalności artystycznej na emigracji, znaleźli się także inni, nieprzywołani jeszcze autorzy biograficznych opowieści. Tak stało się między innymi w przypadku twórcy filmów dokumentalnych, którego w Ameryce zatrzymał ogłoszony w Polsce stan wojenny. Wraz z nim w Nowym Jorku znajdowali się także inni artyści związani ze sztuką filmową, którzy postanowili rozpocząć wspólną działalność:

Wówczas było nas sześciu. Byli ci, którzy skończyli szkołę filmową i znaleźli się tu przypadkowo. Stworzyliśmy tutaj taką organizację New York Group of Young Polish Film Makers. Ja byłem przewodniczącym. Grupa działała kilka lat, to była nasza forma kontaktu z filmem, Polską, prelekcje, pokazy filmów. A jednocześnie trzeba było zarabiać na życie i każdy z nas coś tam robił. Jeden pracował na parkingu i parkował samochody, ja sprzedawałem orzeszki na 42. (ulicy – T. F.) przez dziewięć miesięcy. I tak się zaczęły te pierwsze lata, pierwsze miesia-

ce migracji. Właściwie niewymyślonej, nieupragnionej, skazanej. Zostawiłem wówczas żonę z sześciomiesięczną córką. Starła się o wyjazd do Stanów przez trzy i pół roku bezskutecznie. Dopiero po czterech latach zostały wypuszczone. To nie był jakiś idealny wyjazd. Przypadkowy. Ale tak to jest, że historia płata figle czasem. Ale w momencie kiedy podjąłem decyzję zostania, to było mniej więcej pół roku po, poszedłem na mecz tenisa na Madison Square Garden, jak wyszedłem z tego meczu, to sobie pomyślałem, że tu chcę zostać, bo uświadomiłem sobie, że mogę normalnie żyć, jak każdy inny, wejść do czegoś tak kultowego jak Madison Square Garden, o którym tylko słyszałem, myślałem, że może mnie nie stać, okazało się, że było mnie stać z tego co sprzedawałem na ulicy, na tych orzeszkach. To był taki moment uświadomienia sobie, że w tym kraju nie tylko jestem tymczasowo, ale mogę tu mieszkać. Zacząłem myśleć, co mogę tu robić, wrócić do zawodu, być dalej filmowcem. Wymyśliłem, że najlepszą drogą będzie uczenie na uniwersytetach, i przez osiem lat uczyłem na czterech różnych uczelniach. Przez pierwsze cztery lata uczyłem w znanym Midwest, czyli Chicago, Saint Louise, uczyłem filmu, telewizji, fotografii nawet uczyłem przez rok. Potem w State New York, Tribeca College. Robiłem filmy dokumentalne, powoli wracałem do zawodu, uczyłem się nowych technologii, których w Polsce nie znałem, czyli wideo, montażu wideo, nowych kamer, nowych technologii. To uczenie innych było też dla mnie uczeniem. Sam się uczyłem. W 1990 roku przestałem uczyć, doszedłem do wniosku, że nie jest mi to potrzebne. Moja kariera niezależnego filmowca już wystartowała. Rzuciłem pracę jako profesor i stałem się niezależnym filmowcem. I do tej pory jestem [wywiad 16. Reżyser filmów dokumentalnych].

Decyzja narratora o pozostaniu w USA spowodowała czteroletnią rozłąkę z rodziną. Następstwem wielu emigracji z Polski w latach 80. były przymusowe rozstania z najbliższymi, czasami trwające nawet kilka lat. W zacytowanym fragmencie ważne są jeszcze dwa wątki. Pierwszy dotyczy procesu dochodzenia do decyzji o pozostaniu, dla którego przełomowym momentem stała się pozornie banalna wyprawa na mecz tenisowy. Możliwość przebywania w miejscach, które do tej pory narratorowi wydawały się absolutnie poza jego zasięgiem, uświadomiła mu szansę na normalne funkcjonowanie w Ameryce. Wraz z tym pojawił się biograficzny plan zmiany sytuacji zawodowej, wykorzystania posiadanego profesjonalnego wykształcenia, a wreszcie rozpoczęcia kariery niezależnego filmowca. Podjęcie decyzji o zaangażowaniu się w budowanie kariery zawodowej na emigracji okazało się możliwe wtedy, gdy narrator był już pewien co do tego, że chce na stałe pozostać z Stanach Zjednoczonych:

W momencie, kiedy postanowiłem zostać i być filmowcem, moja perspektywa była zupełnie inna. Co innego jak ktoś chce wracać, a co innego jak ktoś chce budować tu swoją przyszłość [wywiad 16. Reżyser filmów dokumentalnych].

Podjęcie takiej decyzji stanowi kluczowy moment wielu biograficznych opowieści. Pełna koncentracja na budowaniu nowej pozycji zawodowej i artystycznej kariery możliwa staje się wówczas, gdy migrant zdecydowany jest

na długotrwały pobyt w nowym kraju osiedlenia, porzucając przynajmniej na pewien czas plany związane z ewentualnym powrotem. Artystka malarka w swojej opowieści wskazuje na zasadnicze czynniki wpływające na odniesienie sukcesu – opanowanie języka, wtopienie się w środowisko gospodarzy oraz edukacja:

Uważałam, że jeśli chcę być tutaj, w tym środowisku, muszę się całkowicie w to środowisko włączyć. Czyli edukacja jest najważniejsza, musiałam to zrobić jak najlepiej mogłam (...). Poznać język i wtedy to państwo będzie mi służyć. Jeśli ja będę cały czas powracać do tej Polski, to ja nie dam rady [wywiad 19. Malarka].

Obok twórców przygotowanych do wykonywania zawodu i szybko wchodzących w lokalne systemy sztuki, do USA docierały także osoby dopiero planujące swoją artystyczną edukację. Tak stało się w przypadku artysty, który do Stanów Zjednoczonych przybył z biograficznym planem wykształcenia się w zawodzie grafika, po to aby rozwijać karierę w nowym kraju osiedlenia:

Przyjechałem tutaj bez pieniędzy, z żoną, pięć lat po ślubie, rok po przyjeździe urodziła nam się córka. W sumie więc bez pieniędzy i języka udało mi się to zrobić w sześć lat, program studiów trwający cztery. Czyli nie aż tak źle. Te dwa pierwsze lata to wyglądały tak, że wyładowaliśmy w samym środku stanu Missouri (...). Tam był taki dwuletni *college*, odpowiednik naszego licencjatu. Dla tych, którzy są ambitniejsi, tak jak ja, jest następny etap – czteroletni. To jest cudowne w amerykańskim systemie kształcenia, że ludzie mogą lawirować, swobodnie się przenosić i studiować to, co ich naprawdę interesuje. Jest taki przepis, że dwa ostatnie lata studiów muszą być zrobione w tej samej instytucji, żeby był dyplom. W ciągu tych czterech lat ja akurat nie miałem dużego lawirowania, robiłem dwuletni program, i przez cały czas pracowałem w fabryce, na taśmie produkcyjnej, poduczałem się języka. To w sumie było szaleństwo, ale udało mi się to zrobić [wywiad 18. Artysta grafik].

Narrator, decydując się na osiedlenie w Stanach Zjednoczonych, musiał także zmierzyć się z nieznajomością języka angielskiego. Biorąc pod uwagę jego plany edukacji na amerykańskiej uczelni, był to problem kluczowy dla zrealizowania biograficznego planu. Artysta w toku narracji przytacza interesującą historię dotyczącą instytucjonalnych wymogów związanych z wyższym kształceniem w USA, a także opisuje swoją indywidualną ścieżkę nabywania lingwistycznych kompetencji:

I uniknąłem tego, co jest niejako prawem w tym kraju przy przyjmowaniu na wyższe uczelnie, obowiązek zdania egzaminu z języka angielskiego. To też jest częścią tego mitu amerykańskiego, że wszystko musi być robione zgodnie z prawem, czasami ten system można jakoś obejść. Nikt nie wierzył w tym *college'u*, że ja się tak uprę, pozwolili mi brać lekcje, prawie nic nie czałem po angielsku, w międzyczasie podszkalałem język. A jak już kończyłem, to oni albo zapomnieli, albo stwierdzili, że już jest za późno [wywiad 18. Artysta grafik].

Narrator konsekwentnie realizował swój plan, poświęcając dwa ostatnie lata studiów na przygotowanie profesjonalnego portfolio, z którym mógł rozpocząć poszukiwania pracy w zawodzie grafika ilustratora w Nowym Jorku:

I z tą teczką i kilkunastoma numerami telefonów od moich profesorów i od ludzi, których tu poznałem, przyjechałem do NY, zapakowałem moją deskę kreślarską i przyjechałem VW golfem, którego musiałem się pozbyć tu, bo strasznie drogo było go utrzymać. Córkę i żonę zostawiłem w St. Louis. Udało mi się spotkać z niektórymi ludźmi, których mi rekomendowano i zaczęli mi dawać pracę. Od redakcji „Time’a” wyszedłem z artykułem do sekcji małej, esej. Tak było w większości przypadków. Tak jak mi radzono za każdym razem, kiedy odwiedzałem na przykład kierowników artystycznych, jeżeli im się choć trochę moje rzeczy podobały, zapytać ich, czy oni nie znają kogoś innego, kto mógłby być zainteresowany tym, co robię i najczęściej wychodziłem z połową tuzina numerów telefonów, to mi pączkowało. W przeciągu kilku tygodni odwiedziłem większość wydawnictw, firm reklamowych, które zatrudniały ilustratorów w mieście. I zacząłem być bardzo zajęty, i tak jest od osiemnastu lat [wywiad 18. Artysta grafik].

Narracja grafika ukazuje proces budowania artystycznej kariery zgodnie z precyzyjnie zaplanowaną strategią. Narrator, obok współpracy z prestiżowymi nowojorskimi periodykami, rozpoczął także drugą ścieżkę kariery zawodowej – prowadzenie kursów ilustracji na uniwersytecie stanowym. Otrzymanie propozycji nauczania od uczelni artystycznej jest istotnym wskaźnikiem pozycji twórcy, potwierdzeniem jego kompetencji oraz zawodowym i instytucjonalnym zakotwiczeniem w *świecie sztuki*, wreszcie w wielu przypadkach to także szansa na uzyskanie finansowego zabezpieczenia.

1.4. Kody „amerykańskich” opowieści artystów „sukcesu”

Trwała migracja bez wątpienia wpływa na tożsamość jednostki. Jednak, o czym wspomniano już wielokrotnie w przypadku pierwszego pokolenia migrantów, życie poza własnym krajem nie doprowadza zazwyczaj do pełnej tożsamościowej transformacji. Modyfikuje osobowość i przekształca tożsamość, jednak nie zmienia jej całkowicie. Wątek ten został poruszony w kilku narracjach:

Amerikaninem, żeby być, trzeba tu dorastać, jak ktoś powiedział, żeby być Amerykaninem, trzeba lubić *baseball*. A ja nigdy nie lubiłem. (...) Tego typu emigracja nigdy nie jest taką emigracją naprawdę, czyli masz taki bagaż doświadczeń i tak się już przyzwyczaiłeś do tego, że jak jesteś w tym kraju, to się nie zmienisz już tak naprawdę. Może odkryjesz coś w sobie przez okoliczność, w jakiej się znajdujesz, tak się w moim przypadku stało na pewno. Odkryjesz jakieś potencjały, z których nie zdawałeś sobie sprawę, że masz. Ameryka mi w tym pomogła, ale ja się nie zmieniłem, ja się nie stałem Amerykaninem [wywiad 1. Malarz, plakacista].

Ogromne znacznie w tym przypadku odgrywa wiek rozpoczęcia migracji oraz uprzednie doświadczenia związane z pobytami za granicą. Jednak czynnikiem równie ważnym jest zainteresowanie sprawami opuszczonego kraju oraz stopień uczestnictwa w społecznym życiu nowego kraju osiedlenia. Wszystko to nie pozostaje bez znaczenia dla systemów autodefinicyjnych. Dlatego też kwestie narodowej tożsamości i wpływ emigracji na swoją twórczość inaczej postrzega kolejny artysta:

Na pewno jestem częściowo Amerykaninem, chociażby po tym co do tej pory powiedziałem, jeśli chodzi o rodzaj działalności, jaką uprawiam, metody są bardziej amerykańskie niż polskie, projekcja rzucana na zachętę była bardziej amerykańska niż polska, chociaż wszystko było o Polsce i ta Polska pojawiła się w wielu wymiarach, ale metoda była amerykańska (...). Czy ja się czuję Amerykaninem? Tak, ale pewnego rodzaju Amerykaninem, takim, który się urodził gdzie indziej, wychował gdzie indziej, studiował i który ma różnego rodzaju dekonstruktywistyczne postawy do swojej tożsamości. W Polsce takich ludzi jest dużo, ale nie większość, 60 procent to niby jest większość, ale nie każdy miał tyle dekonstrukcji. W różnym wieku ludzie przyjeżdżają, ale trzeba by było zawęzić wiekowo tę grupę ludzi do mojej kategorii wiekowej i powiedzieć: to jest część społeczeństwa amerykańskiego, społeczności. Może nie ma społeczeństwa, ale jest tożsamość amerykańska, kultura amerykańska. (...) Jak się tą Amerykę opluwa za granicą szczególnie we Francji, to ja stoję w obronie. Natomiast tutaj moim obowiązkiem jest krytykować tożsamość amerykańską, ze względu na to, co się dzieje na świecie, w imię tej politycznej, tej demokracji. Trzeba być krytykiem wszędzie [wywiad 20. Artysta multimedialny].

W swoich opowieściach biograficznych artyści podkreślają procesualność budowania własnego systemu tożsamościowego. W interesujący sposób kulminację tego procesu ukazał artysta, którego praca, zainteresowania i osiągnięcia wykroczyły daleko poza tradycyjnie rozumianą sztukę. Działając na niwie sztuki i nauki oraz łącząc obie dziedziny, twórca wymykał się oczywistym systemom zawodowej kwalifikacji:

Byłem na takiej konferencji w związku z tymi moimi aktywnościami – konferencji wielobranżowej, tam było ze 40 osób w San Francisco i każdy miał się przedstawiać zdaniem, kim jest. Ja zawsze się denerwowałem, bo nie wiedziałem, co powiedzieć, wiadomo jestem ilustratorem i odkrywcą, interesuje mnie matematyka, a człowiek dwa krzesła przede mną powiedział: jestem fizykiem i mistykiem, a wydaje się, że mistycy przestali istnieć w XI wieku. Tak mnie to rozzuchwiliło, że powiedziałem, że jestem artystą o zainteresowaniach matematycznych i filozoficznych. Poczułem nagle, że jest to jedno z najważniejszych zdań, jakie na swój temat wypowiedziałem [wywiad 4. Grafik, ilustrator, wynalazca].

Narrator w tym fragmencie swojej opowieści ukazał biograficznie kluczowy moment konstruowania swojej tożsamości. Nazywając ją i jednocześnie manifestując publicznie, zakończył wieloletni proces konstruowania systemu autoidentyfikacyjnego. Wypowiedź ta została rozwinięta w kodę kończącą narrację:

Urodziłem się na wsi, gdzie było 100 osób, do szóstego roku życia moja rodzina tam mieszkała. Freud mówi, że człowiek się rozwija do piątego roku życia, to jakby jestem chłopem. Co to znaczy chłop? A chłop, jak nie zasieje i nie zaorze, to nie czeka na plony. W genach mam, że nic nie wynika z niczego. Liceum skończyłem w takim małym miasteczku 1500 lub 2500, szkołę sztuk plastycznych w Poznaniu, które miało 300–350 tys., potem studia na Politechnice Warszawskiej, która miała milion osób, potem przez chwilę studio- wałem historię filozofii na Akademii Teologii Katolickiej, a potem wyjechałem na chwilę do Nowego Jorku, który ma 9 albo 17 milionów mieszkańców. Zawsze, gdzie się przenosiłem, byłem najgłupszy na tym nowym poziomie. Czyli w tym miasteczku – byłem ze wsi i jeszcze się nazywałem K., czyli od razu dowcip. Oczywiście, jak kończyłem, byłem najlepszym uczniem. Jak tu przyjechałem, to ludzie nie tyle co nie znali mnie, ale nie wiedzieli, gdzie jest Polska. Permanentnie doganiałem kogoś, aż w końcu zrobiłem najwięcej rysunków do najważniejszej gazety, odkryłem nowy kształt, którego nie było. Dopiero jak odkryłem te rzeczy ze złotym podziałem, w które każdy się wpatruje i każdy wie, to jakby poczułem po raz pierwszy swoisty rodzaj zaufania, że może wystarczy tego niepokoju nie o siebie w stosunku do innych, ale o siebie w stosunku do siebie. Mogę być głupszym, będąc głupim, w pewnym sensie. To jakby zmieniło perspektywę i stąd jakby zajmuję się sobą [wywiad 4. Grafik, ilustrator, wynalazca].

W kodzie swojej opowieści narrator ukazał drogę, która doprowadziła go do tego rodzaju twórczości, która oznacza „wytwarzanie faktów, jakich nigdy przedtem świadome podmioty ludzkie nie rozpoznawały i nie doświadczyły” [Znaniecki 1971: 347]. Artysta na nowo zinterpretował zasadę złotego podziału oraz odkrył nieznany do tej pory kształt. Za każdym razem, rozpoczynając kolejny etap swojego życia, udawało mu się skutecznie przechodzić z najniższych poziomów na najwyższe. Jednak obiektywnie mierzalny sukces, chociażby w postaci prestiżowych nagród, publikacji w czasopiśmie o światowym zasięgu, wystaw w znanych galeriach itp., może także wywoływać ambiwalentne odczucia. Subiektywne odczuwanie sukcesu czasami sytuuje się obok jego obiektywnych przejawów, które z czasem przestają być już tak ważne i ekscytujące:

Zasmakowałem w tym, że zacząłem zarabiać pieniądze, zamaskowałem w tym, że się robi rzeczy ważne, widoczne, dla „Newsweeka”, „New York Timesa”. Wiesz, psychiczne podłoże. Wydaje ci się, że jesteś na szczycie świata. Potem okazuje się, że jak masz już którąś okładkę, i wtedy tak naprawdę nikt nie patrzy na tę okładkę. Jest się częścią medialnej maszyny, tobie się wydaje, że to jest ważne [wywiad 1. Malarz, plakacista].

Poszczególni narratorzy odmiennie definiują pojęcie sukcesu. Bardzo często łączone jest się ono z procesem rozwijania własnego twórczego potencjału, z samopoznaniem, z podejmowaniem i realizowaniem coraz trudniejszych zadań:

Były takie momenty, jak jakiś konkurs wygrałem, okładkę do „Time” magazynu, konkurs na plakat jakiś wygrałem, tzw. Oskar. Takie momenty były, ale to się szybko zapomina, bo te dyplomy, które się dostaje, to nikt o tym nie pamięta. Wiesz tylko ty i najbliższa rodzina, której

przypominasz o tym co jakiś czas. A tak naprawdę, największym dla mnie sukcesem jest zrozumienie, na czym polega sukces. Że w pewnym momencie zrozumiałem, nic, kurwa, nowego nie odkryłem, że żyjesz na miarę swojego potencjału i odkrywanie tego potencjału jest dla mnie sukcesem, że testuję i podnoszę sobie poprzeczkę cały czas. Ktoś powiedział, że sukces powinno się mierzyć różnicą między tym, kim jesteś a kim mógłbyś być [wywiad 1. Malarz, plakacista].

Sukces niemal w każdej narracji definiowany jest inaczej. Czasami w swoich narracjach artyści wspominają o jego obiektywnych wymiarach, takich jak: publikacje w prestiżowych czasopismach, ważne wystawy, sprzedaż prac lub umieszczenie dzieł w prestiżowych kolekcjach, dobra recepcja dzieł wśród odbiorców. W innych przypadkach sukces definiuje się poprzez osiągnięcie niezależności, mocnej pozycji w świecie sztuki, uzyskanie zabezpieczenia finansowego. Za istotny, a w niektórych przypadkach za kluczowy aspekt narratorzy uznają kontynuowanie rozwoju intelektualnego i artystycznego. Dla artysty-filmowca fundamentem sukcesu jest konsekwencja i umiejętność niepoddawania się („trzeba być konsekwentnym i dobrze reagować na odmowy”). Skutkiem przyjęcia takiej postawy staje się to, co najistotniejsze dla narratora – artystyczna niezależność:

Mój sukces polega na tym, że jestem tym, kim jestem, nie poddałem się tym wszystkim stresom, niepowodzeniom. Tylko robię to, co lubię, robię filmy dokumentalne, takie jak chcę robić, a nie jakie ktoś chce, żebym robił. Wymyślam je albo ktoś przychodzi z pomysłem, a ja dalej już obrabiam. To jest właśnie sukces, a nie nagrody, kiedy komuś coś się spodoba, we właściwym czasie, właściwy temat [wywiad 16. Reżyser filmów dokumentalnych].

W zbliżony sposób sukces definiuje inny artysta. Możliwość całkowitego skoncentrowania się na pracy twórczej staje się w tym przypadku podstawowym wyznacznikiem sukcesu:

Do tego się sprowadza sukces, że robię co chcę, a nie jakoś po godzinach. Mam mocne poczucie, że wszystko jest spójne, jedna rzecz bierze się z drugiej i *vice versa* [wywiad 18. Artysta grafik].

W swoich narracjach niektórzy artyści ujawnili także biograficzne plany dotyczące bliższej i dalszej przyszłości. Czasami wiązały się one z potencjalnymi reemigracjami (więcej na ten temat w dalszej części książki), w innych przypadkach dotyczyły przyszłych podróży lub zaplanowanych przedsięwzięć artystycznych. Rozważania dotyczące przyszłości różnią się w zależności od zawodowej i finansowej pozycji artysty. Na realne możliwości kształtowania swoich planów wpływa wiele czynników. Jednym z nich jest miejsce zajmowane w polu artystycznej produkcji, które znacząco przenosi się na mobilność i niezależność twórców, często także na ich dochody. Przykładem takich rozważań jest fragment kończący narrację artysty grafika:

(...) usiłuję znaleźć sobie (miejsce – T. F.) na starość, żeby nie wracać pod tę brzoźkę i tam umierać. Bo to jest coś takiego, jak wracasz gdzieś, po tych swoich podróżach, to takie to jest zamykanie życia. Takie było piękne opowiadanie Italo Calvino, o facecie, który wędrował, przyszedł do jakiegoś miasta i zauważył, że dzieci się bawią, a na rynku siedzą starsi ludzie i się patrzą na te dzieci, i on siadł między tymi starymi ludźmi i nagle przypomniało mu się to miasto, z którego właśnie wyszedł. *Niewidzialne miasto*. Boję się mieć takie miasto, do którego wracam, i *finito*. Chcę mieć w tej chwili trzy takie miejsca. Jest to komfort, ale jest to upierdliwe [wywiad 1. Malarz, plakacista].

Jednym z ważnych wyznaczników sukcesu artysty jest zdolność kształtowania swojej przyszłości. Oznacza to między innymi posiadanie finansowej niezależności i związanej z tym możliwości wyboru miejsca zamieszkania, istotna będzie tu także zdolność do swobodnego przemieszczania się, nie tylko w skali państwa osiedlania, ale całego globu. Ważne staje się również zabezpieczenie przyszłości, tak aby zakończenie aktywnej pracy zawodowej nie musiało oznaczać końca artystycznej drogi i wejścia w etap życiowej stagnacji.

1.5. Opowieści artystów „zawieszonych kariery”

Ja się troszkę rozkojarzyłem w pewnym momencie jako [wywiad 11. Malarz].

W analizowanych nowojorskich narracjach ujawniają się kolejne wątki dotyczące następujących po sobie etapów życia emigranta. Każda z opowieści, posiadając niepowtarzalny indywidualny walor, odkrywa także motywy dominujące lub przynajmniej obecne w wystarczającym stopniu, aby móc zaproponować klasyfikację zebranych narracji. Jeśli narracje artystów „sukcesu” ukazywały mechanizmy wchodzenia w poszczególne pola artystyczne i posiadały wyraźne odniesienia do przebiegu karier, to w opowieściach „zawieszenia” dominuje poczucie wstrzymania ich rozwoju. A zatem w zgromadzonych opowieściach ujawniała się grupa twórców, których kariery uległy z rozmaitych przyczyn „zawieszeniu”. Artystom tym zazwyczaj udaje się funkcjonować na peryferiach artystycznego świata, organizować wystawy i publikować swoje prace, jednak ich twórczość pozostaje poza głównym nurtem tego, co dzieje się w polach artystycznej produkcji dziedzin, którymi się zajmują. Kategoria „zawieszenia” nie ma nic wspólnego z artystycznym poziomem działań poszczególnych twórców, lecz odnosi się przede wszystkim do przebiegu biografii, rekonstruowanych w oparciu o wywiady, głównie zaś o ich części autorefleksyjne. Należy traktować ją umownie (tak jak wszystkie pozostałe typy) i jednocześnie ostrożnie, zachowując świadomość, że każda tego rodzaju klasyfikacja jest zubożeniem i uproszczeniem rzeczywistości społecznej, zwłaszcza wówczas gdy dotyczy to tkanki tak delikatnej, jak

ludzka biografia. Podkreślić należy, że „zawieszenie” może być stanem przejściowym, ale też może stać się swoistą artystyczną strategią, przeradzając się w stan permanentny. Sytuacja zatrzymania rozwoju kariery może mieć wiele obiektywnych i subiektywnych przyczyn. Podjęcie decyzji o emigracji może stać się pierwszą przyczyną „zawieszenia”. Tak też stało się w przypadku artystki rzeźbiarki:

Myślałam, że to będzie trochę lepiej, a może po prostu nie umiałam. Nie wiem, na czym to polega. Częstość trzeba mieć sponsorów prawdopodobnie. Jakies tam są okoliczności, żeby zrobić karierę. Przez ten czas zrobiłam kilkanaście wystaw, z każdej kilka rzeczy sprzedałam, ale to nie jest sukces żaden, to takie jakby bytowanie. Tak że nie uważam, żebym zrobiła tu jakąś szczególną karierę. Poza tym to co ja wiem. Ostatnio mój przyjaciel powiedział: jakbyś została w Polsce to byś rzeźbiła. A ja nie wiem, czy ja bym inaczej rzeźbiła. Rzeźbiłabym w ten sposób, wystawiała i sprzedawała. Jak byłam w Polsce na rok, bo czasami jeżdżę na rok, pół, to rzeczywiście rzeźbiłam, robiłam wystawę, coś tam sprzedawałam [wywiad 10. Rzeźbiarka].

Artystka zorganizowała w Nowym Jorku kilkanaście wystaw swoich prac, po których pojawiała się przychylna krytyka i nabywcy na wykonane przez nią rzeźby. Otrzymała także kilka prywatnych zamówień. Pomimo to, przez niemal cały piętnastoletni pobyt w Nowym Jorku artystka nie mogła całkowicie skupić się na rzeźbieniu. Jedynie wyjazdy do Polski umożliwiały jej pełną koncentrację na twórczości:

W Polsce może nie mam zleceń, ale na pewno będę rzeźbić bardziej niż tu, bo żeby się tu utrzymać, muszę pracować [wywiad 10. Rzeźbiarka].

W czasie przeprowadzania wywiadu narratorka przygotowywała się do definitywnego powrotu do Polski. Łączyła z tym nadzieje między innymi na ponowne zintensyfikowanie swojej działalności artystycznej, która przez ostatnie lata została przez artystkę „zawieszona”. Głównym powodem wstrzymania przez nią twórczej aktywności była, jak w wielu innych przypadkach, konieczności skoncentrowania się na pracy zarobkowej:

Od dwóch lat nie mam głowy do rzeźbienia, nawet nie mogę się zmobilizować w tej chwili. Mnie to martwi, nigdy tak nie było jak teraz. Nawet glinę sobie kupiłam, nie mogę zacząć. Poza tym świadomość, że wracam do Polski [wywiad 10. Rzeźbiarka].

Kategoria „zawieszenia” w wymiarze rozwoju kariery może w niektórych przypadkach korespondować z opisywanym już stanem doświadczania liminalności. Artystka przez cały emigracyjny okres swojego życia funkcjonowała w dwóch wymiarach: polskim i amerykańskim. Systematyczne powroty do Polski mogły wynikać właśnie ze wspomnianej w opowieści niemożności zaaklimatyzowania się w nowojorskich realiach:

Może nie każdy się tu potrafi zaaklimatyzować, to nie dla każdej psychiki. Ja uważam, że przyjechałam tu za późno, gdybym przyjechała wcześniej, na pewno bym tu została. Ale ponieważ już tak się stało, że to było w sile wieku, to trudniej jest zaistnieć. Mam do czego wracać, mam swoją pracownię, swoje środowisko, swój świat, tą moją piękną Piwną z ogródkiem przed domem [wywiad 10. Rzeźbiarka].

Narratorka zwraca uwagę na kilka możliwych przyczyn „zawieszenia” swojej artystycznej kariery. Pierwszym stało się psychiczne niedostosowanie, niemożność zaadaptowania się do życia w obcym kraju. Drugim istotnym powodem był wiek rozpoczęcia emigracji, z reguły im później się ją rozpoczyna, tym trudniej przejść procesy asymilacyjne. Artystka wskazuje także na jeszcze inny czynnik, stwierdzając: „jakieś tam są okoliczności, żeby zrobić karierę”. Doniosłość tych okoliczności próbują wyjaśnić instytucjonalne koncepcje sztuki, zakładające konieczną obecność prezentera jako osoby pośredniczącej pomiędzy artystą a odbiorcą. Prezenterem może być kurator, krytyk, galerzysta albo sponsor gotowy zainwestować w promocję artysty. Nie wystarczy tu jedynie życzliwe zainteresowanie, konieczne są konkretne działania, które mogą podjąć osoby posiadające silną pozycję w poszczególnych polach społecznych. Zdaniem artystki, tego elementu zabrakło w konstruowaniu jej amerykańskiej kariery. Jak pisze Marian Golka [2008], karierą artystyczną rządzą mechanizmy, które choć nie do końca są jasne, to jednak dają się z pewnym prawdopodobieństwem zrekonstruować. Poza czynnikami osobowościowymi, charakterystycznymi dla człowieka twórczego, bardzo ważne jest stymulujące oddziaływanie społeczno-kulturowego środowiska, istnienie sprawnych instytucji systemu artystycznego, posiadanie warunków do pracy (np. tak konieczna dla rzeźbiarza pracownia), sprzyjający los, odpowiednie gospodarowanie własnymi siłami i talentem oraz wsparcie otrzymywane od świata społecznego [*ib.*: 83–85]. Musi zatem dojść do koincydencji wymienionych czynników, z których posiadany talent oraz wsparcie rozwoju kariery przez mechanizmy społecznego świata sztuki wydają się najistotniejsze. Bez ostatniego czynnika, nawet ogromny potencjał twórczy nie zostanie dostrzeżony. Wracając jeszcze do kwestii wsparcia udzielanego twórcy, to wydaje się, że celnie opisuje działające tu zależności Golka. „Działa tu jednak zapewne prawo, które polega na tym, że tym większa jest pomoc innych ludzi w czyjejś karierze, im więcej oni sami mogą na niej skorzystać (...). Nie ma pomocy bezinteresownej, choć różna jest forma i czas wystawianych rachunków” [*ib.*: 85]. A zatem indywidualny wysiłek i otrzymane społeczne wsparcie mogą przełożyć się na rozwój kariery. Nie można jednak zapominać o transakcyjnym charakterze tej relacji, która zazwyczaj daleka jest od autoteliczności. Warto się przyjrzeć innemu przykładowi „zawieszenia” kariery, tym razem artysty malarza, rozpoczynającego

swój pobyt w USA pod koniec lat 80. XX wieku. Narrator, opisując początki swojego pobytu w Nowym Jorku, zwraca uwagę na dwa istotne fakty:

Ja przyjechałem legalnie tutaj, miałem status uchodźcy. Ja byłem w dołach jakiś czas, ja się nie nadaje do emigracji [wywiad 11. Malarz].

Narrator z jednej strony posiadał status legalnego migranta, tak trudny do zdobycia w wielu przypadkach, z drugiej strony emigracja łączyła się z silnie odczuwanym psychicznym dyskomfortem. Decyzja narratora o opuszczeniu Polski nie miała jedynie politycznego podłoża, stanowiącego wielokrotnie już wspomniany czynnik *push*. Obok tego silnie działał przyciągający nowojorski mit najważniejszego artystycznego miasta, w którym chciałby się znaleźć niemal każdy młody artysta:

To był prawie 1988 rok. Zostałem w tej Grecji, i po pół roku przyjechałem tutaj. Bo ja dostałem status uchodźcy politycznego przez ONZ w Grecji. Zawsze chciałem do Stanów, tak jak większość młodych ludzi, którzy zajmowali się sztuką. Ameryka wtedy to wiesz, zresztą nawet teraz to było największe środowisko artystyczne. Każdy chciał być tutaj [wywiad 11. Malarz].

Artysta, pomimo początkowej dezorientacji, dość szybko zorganizował wystawę swoich prac w jednej z galerii modnego wówczas Williamsburga. Wszedł także w lokalne środowisko artystyczne oraz sprzedał kilka swoich obrazów. Dopiero po tym debiucie nawiązał kontakty z polskim środowiskiem artystycznym. Z czasem jednak wytracił początkowy impet wnikania w nowojorski świat sztuki, stopniowo ograniczając („zawieszając”) swoje w nim uczestnictwo. W biograficznej opowieści artysta ukazuje zarówno proces „wstrzymywania” kariery, jak i stopniowe nawiązywanie kontaktów z innymi polskimi twórcami. Wydaje się, że zaistniała tu pewna korelacja:

Na początku to się tu czułem świetnie. Miałem dużo przyjaciół. Byłem w międzynarodowym środowisku. Wiedziałem, że tu działa polska galeria, ale ja w tym nie brałem udziału. Poznałem J. przy okazji, kupę lat temu, on się u mnie pojawiał. Nikt nie wiedział w polskim środowisku, że ja tu funkcjonuję. Dopiero zrobili taką grupę Sztuka, taka instytucja, zrobiliśmy wspólnie wystawę. Wybrali mój portret jako pocztówkę, który zresztą poszedł zaraz. J. mi zaproponował, żebyśmy mieli wystawę wspólną. Później miałem indywidualną wystawę u Z. I zauważył mnie K. (krytyk zajmujący się pisaniem i promowaniem artystów emigrantów polskich w NY – T. F.), który zafascynował się moją sztuką. No i automatycznie utworzyła się ta galeria przy „Nowym Dzienniku”. Po tych trzech wystawach ustawiłem sobie swą pozycję tutaj [wywiad 11. Malarz].

Od tego czasu narrator zaczął funkcjonować w środowisku polskich artystów w Nowym Jorku. Jego prace pojawiają się na wszystkich ważnych wystawach. Jednak on sam ma przeświadczenie, że obecność jedynie w polonij-

nym środowisku nie jest równoznaczna z wejściem w nowojorskie systemy artystyczne o szerszym niżli lokalnym, etnicznym czy narodowym zasięgu:

Wiesz, jak jest z polskim środowiskiem, jest grupa ludzi, którzy jakoś tu funkcjonują, grupa tych, którzy są bardziej cenieni, jest jakby bardzo wąska [wywiad 11. Malarz].

Pomimo pojawiających się możliwości szerszego zaprezentowania swojej twórczości oraz szans na wejście w nowojorskie systemy sztuki, narrator systematycznie nie korzysta z kolejnych nadarzających się okazji. Kontynuując pracę artystyczną, pozostaje rozpoznawalny w relatywnie niewielkim środowisku odbiorców:

Dużo pracuję, maluję, jest tak, że to się podoba, jest doceniane. Nie wychodzę poza. Gdzie się pojawię, pojawia się dla mnie korzystna szansa, ale ja nigdy tego nie umiałem (...). Ale teraz, czuję potrzebę od jakichś czterech-pięciu lat, próbuję to wszystko na nowo zbudować. Wiesz, okazało się, że znałem ludzi, którzy mają galerię i miałem z nimi kontakt, jakoś przerwałem ten kontakt. To wszystko z mojej winy. Nie umiałem iść za ciosem [wywiad 11. Malarz].

Artysta sam „zawiesza” rozwój swojej kariery (rozumianej tutaj jako użytkowanie coraz bardziej prestiżowej pozycji w polu artystycznym). Nie podejmuje działań mogących spowodować zdynamizowanie jej rozwoju. Nie jest to wynik świadomie wybranej drogi twórczej polegającej na konsekwentnym wycofaniu, nie jest to także brak możliwości i okazji do nawiązania kontaktu ze światem artystycznym. Narrator nie odpowiada na sygnały wysyłane przez przedstawicieli świata sztuki, stosuje coś, co można określić „antystrategią” rozwoju kariery:

Była teraz wystawa, na *University*, dostała nawet jakąś nagrodę, nie poszedłem nawet do faceta, kuratora, właściciela galerii, żeby przedstawić się, pogadać. J. jest bardziej praktyczny, mówi, bierzesz portfolio następnego dnia, idziesz do faceta, on cię pamięta... Nigdy jeszcze nie byłem. (...) W 1991 miałem indywidualną wystawę, później grupowe, potem nawet myślałem, żeby jeszcze iść na studia, ale po co, przecież mam to, co chcę. Tylko to funkcjonuje zupełnie inaczej, jeden krok, drugi krok, trzeba iść za ciosem, powinienem to zrobić dawno, być w środowisku ludzi, od którego pewne rzeczy już zależą. Jak cię ktoś zauważy na uczelni. Pojawiliby się ludzie, którzy patrzą z innej perspektywy. W sytuacji gdy ktoś ma sytuację niezagrożoną, może ci pomóc. Wszystko na zasadzie, że znasz kogoś, wiesz o czymś, tu się tyle dzieje, że musisz uważać, być skoncentrowany, jak się zdarzy okazja, musisz być gotowy, chodzić za kimś, przypominać, dzwonić. (...) Ja się troszkę rozkojarzyłem w pewnym momencie [wywiad 11. Malarz].

Ślady tej „antystrategii” ujawniają się w opowieści wielokrotnie. Za każdym razem, kiedy narrator stawał przed szansą wyjścia w kierunku szerszego kręgu odbiorców lub też zyskiwał możliwość intensyfikacji sprzedaży swoich

prac, z nie do końca zrozumiałych dla siebie powodów nie podejmował skutecznych działań mogących prowadzić do tego celu:

Od dziesięciu lat codziennie myślę, że pójdę i to załatwię, ale nie robię tego. Miałem pracę w Drawing Centre, strasznie im się spodobaly prace z 1984 roku, miałem portfolio w galerii, ważnej instytucji, co roku trzeba odnawiać tam portfolio i nie pojawiłem się już od dziesięciu lat. Mogłem mieć rysunki nawet w muzeum. Przestałem chodzić. Nie wiem, z czego to wynika [wywiad 11. Malarz].

W swojej opowieści artysta podejmuje próby wyjaśnienia przyczyn zaniechania działań na rzecz pełniejszego zaistnienia w polu artystycznej produkcji. Jednym z powodów może być nieustannie odczuwany brak gotowości oraz niemożność ukończenia kolejnych serii swoich prac:

Może mam taką obsesję, że ciągle nie jestem gotów. Robię jakąś serię, bo pracuję seriami. Nad jakąś serią, pomysłem pracuję rok, dwa. Żaden z moich projektów nie jest skończony. Nigdy nie kończę, nigdzie nie wysyłam, nigdzie nie bywam. Nie wiem, z czego to wynika, jakaś nieumiejętność [wywiad 11. Malarz].

Nie oznacza to, że narrator zupełnie zaniechał jakichkolwiek inicjatyw na tym polu. Nie brakuje mu również świadomości tego, że są one konieczne, jednak nawet wówczas, gdy wszystko wydaje się ustalone i zaplanowane, ujawnia się niemożność kontynuowania podjętych działań:

Teraz też mam taki plan, żeby przygotować katalog, wydrukować go, nawet tu u Z., K. napisze przedmowę, przyjaciel, który jest pisarzem, pisał o mojej sztuce, pisał w katalogu do wystawy o autoportretach. Tu ludzie mogą mi za szkice zrobić pocztówki. Ale zamiast wziąć się do roboty, czekam [wywiad 11. Malarz].

Kolejny przykład braku konsekwencji w działaniach narratora dotyczy jego kontaktów z kolekcjonerami, które mogłyby zagwarantować artyście może nie systematyczne, ale z pewnością poważne wsparcie finansowe:

Mam klientkę, która kupiła ode mnie i to w takich warunkach wisi, tak wyeksponowane, że muszę zdjęcia zrobić. Sąsiadka Lenny Kravitz. I już obiecała, że kupi następny obraz, a ja nawet nie dzwonię, i to duża kasa. Powiedziała, że ma miejsce. 10 000 dolarów. Ja to jestem najgorszym przykładem, przykładem, żeby robić wszystko odwrotnie [wywiad 11. Malarz].-

W dalszej części opowieści można znaleźć wytłumaczenie niechęci artysty do tego, aby zabiegać o sprzedaż swoich obrazów, zwłaszcza tych, które powstawały w ważnych dla narratora momentach biograficznych:

Sprzedałem dużo rzeczy, niektóre niesamowicie, nieraz tanio, nie mam nawet ich dokumentacji, jak sobie o tym pomyślę, to mi się, kurwa, płakać chce, że je oddałem. Rzeczy, które powstały w takich różnych okresach. Tych rzeczy mi brakuje, chociażby, żeby tobie pokazać. Jakimś cudem te najlepsze rzeczy zawsze ci znikają, ludzie zawsze te najlepsze rzeczy gdzieś wyczają. Kiedyś to przeżywałem strasznie, teraz nie mam do tego szacunku. Czasem zacząłem dużo rzeczy po prostu niszczyć [wywiad 11. Malarz].

Konieczność rozstawania się ze swoimi pracami może być dla twórcy trudnym przeżyciem. Przywoływany już uprzednio Picasso także posiadał wykonane przez siebie dzieła, z którymi niechętnie się rozstawał. Oto przykład opisaney przez Brassai'a [2001] sceny spotkania malarza z wydawcą Christianem Zavrosem. „Zavros chce zabrać wszystkie rysunki. Picasso pragnie je jeszcze zatrzymać. Z pewną trudnością rozstaje się z pracami” [*ib.*: 97]. Poszukując w opowieści artysty przyczyn „zawieszenia” jego kariery, można wskazać na pewne problemy w relacjach z różnymi przedstawicielami świata sztuki, poczynawszy od właścicieli galerii, a na kolekcjonerach kończąc. Zasygnalizowana została także kwestia oporów przed sprzedażą własnych dzieł, przynajmniej niektórych. Jednak w narracji ujawnił się jeszcze jeden powód, który według narratora destabilizuje w pewnym stopniu jego artystyczną pracę:

Żeby nie miał zewnętrznych problemów. Mam syna w szkole, problemy, bardzo to przeżywam, potem tu wracam, walczę z tym. (...) To jest tak ważne jak sztuka. Mam syna i jest to jedyna rzecz, dla której mógłbym rzucić sztukę. (...) Ja muszę w tym czasie walczyć z żoną, bo ona widzi to inaczej. Ona jest aktorką. Może jak ktoś jest niezwiązany ze sztuką, to bardziej docenia twoją pracę. Ja ci wszystko mówię, tak jak to widzę [wywiad 11. Malarz].

„Zawieszenie” kariery może być konsekwencją wielu czynników, w tym także rozmaitych zobowiązań rodzinnych, takich jak zaangażowanie w proces wychowywania dziecka lub odczuwany brak zrozumienia i wsparcia ze strony osób najbliższych. Podsumowując swoją narrację, artysta formułuje następującą kodę:

Chyba coś nie tak zrobiłem, że nie zarabiam jakieś porządnej kasy, mówię szkoda, może gdybym sprzedawał więcej, funkcjonował bardziej na zewnątrz. (...) Na pewno nie czuję, że wszystko poszło tak jak chciałem. Dlatego muszę, żeby poważnie pomyśleć o biznesowej stronie, nie jest łatwe budowanie tego wszystkiego [wywiad 11. Malarz].

W kolejnej opowieści artysty „zawieszony” kariery wskazać można elementy zbliżone do tych, o których już wspomniano. Jednym z nich jest fascynacja Ameryką i marzenie o tym, by do niej dotrzeć. W latach 80. Ameryka jawiła się wielu Polakom jako mityczna kraina wolności i dostatku. Nowy Jork

zajmował w tym mitycznym obrazie miejsce wyjątkowe, działające szczególnie na wyobraźnię młodych artystów. W Polsce, tak jak relacjonuje to narrator, Stany Zjednoczone i wszystko, co z nich pochodziło, wzbudzało ogromne zainteresowanie, wyjazd zaś stawał się marzeniem wielu młodych ludzi:

Bo ja nie tyle co dojrzewałem do wyjazdu, ile marzyłem sobie o tej Ameryce od młodych lat, byłem w Akademii i wszyscy mieliśmy hopla na punkcie Nowego Jorku. A zaczęło się stąd, że najpierw przyjechał jeden ze znajomych. Byli krótko, ale wrócili zupełnie oszołomieni. Ale przede wszystkim stąd, że muzyka, Dylan, że *art* i te Warhole itd. Marzyłem o Ameryce [wywiad 12. Malarz].

Podróż do USA miała być spełnieniem marzeń nie tyle o wyjechaniu z Polski, ale o dotarciu do Nowego Jorku i sprawdzeniu swoich szans oraz możliwości na artystyczne w nim funkcjonowanie:

Miasto (Nowy Jork – T. F.) wydało mi się genialne i mocne bardziej niż sobie wyobrażałem. Ale wcale nie miałem poczucia, że przyjeżdżam z jakiegoś strasznego, komunistycznego kraju. To była moja młodość, piękne studia. Dużo się działo, była Solidarność, demonstracje, brałem w nich udział, nigdy nie miałem poczucia, że uciekam [wywiad 12. Malarz].

Narrator rozpoczął swoją migracyjną wędrówkę od Paryża, z którego dotarł do Nowego Jorku, dzięki zaproszeniu otrzymanemu od amerykańskiego kolekcjonera sztuki, zainteresowanego obrazami artysty. Zaproszenie nie było jednak, co nie powinno dziwić, bezinteresowne. Kolekcjoner, będący aktywnym graczem na rynku sztuki, zaproponował artyście układ, który w przypadku sukcesu mógł okazać się korzystny także i dla niego:

To zaproszenie, to był taki *deal*, układ, że oni mi tu zapewniają mieszkanie na samym początku, fajne takie małe mieszkanko na East Village, a ja robię u nich wystawę w domu. Jak się uda, to dzielimy się ewentualnie zyskami. Był wernisaż obrazów, które przywiozłem z Polski, malowałem w Paryżu i kończyłem tutaj. Fajny był wernisaż, ale nie było żadnych z tego profitów, ja już później zostałem na swoim. Pierwsza praca w galerii to była praca, gdzie malowaliśmy kopię, do tej pory istnieje, na Park Avenue, a była na Madison. I to było śmieszne, bo malowaliśmy na akord kopie bardzo złych kopii czasami znanych obrazów (...). To było tak zorganizowane, że wybijałeś zegary, jak się spóźniłeś, on ci płacił jakąś najniższą normę stanową, ale jakoś się utrzymałem. Potem były pierwsze roboty z malowaniem mieszkań i ten rower. Cały czas coś malowałem. W 1989 zrobiłem pierwszą wystawę w Instytucie Naukowym, a chwilę potem w nowo powstałym PAAS-ie (Polish American Artists Society – T. F.), to był bardzo fajny punkcik, bo co tydzień były dwa wernisaże. Myśmy się wtedy wszyscy spotykali, mocno trzymali, życie socjalne było rozzanimowane, później ten PAAS zniknął, miałem nadzieję, że będzie większy punkt, ale to jakoś przepadło w 1999 roku. Teraz uświadomiliśmy sobie, że się widzimy znacznie rzadziej – zasiedzieliśmy się tu, każdy ma rodzinę, starzejemy się [wywiad 12. Malarz].

Pomimo podejmowanych prób, narratorowi nie udało się skutecznie zakotwiczyć w nowojorskich systemach artystycznych. Polsko-Amerykańskie

Stowarzyszenie Artystów, które mogło stanowić instytucjonalne oparcie dla twórców migrantów przestało istnieć, a tym samym organizacja wystaw okazała się trudniejsza, a ich częstotliwość automatycznie uległa zmniejszeniu. Wszystko to zmusiło narratora do wykonywania rozmaitych prac zarobkowych, podczas gdy sztuka stawała się zajęciem dodatkowym. Pomimo tego, przez cały czas narrator podejmował próby prezentowania swoich prac, choć liczba tych prób z czasem malała:

Cały czas musiałem szukać jakichś robót, po rowerze, to co najprostsze *construction*, czyli malowanie domów, mieszkań odnawianie, czasem artystyczne stiuki na ścianie. Tu na górze mam zaprzyjaźniony Real Estate, oni mi dają cynk, ludzie kupują mieszkanie, znajomy mnie poleca. Z tego głównie żyję. (...). Ostatnia wystawa tutaj w 2005. Dobrze byłoby raz do roku pokazać się, ale to wymaga wielu ceregieli, podliznąć się komuś. Teraz jako wszystko w zwolnionym tempie [wywiad 12. Malarz].

Tak jak w poprzedniej opowieści, tak i tu narrator deklaruje nieumiejętność sprawnego poruszania się w artystycznym polu, które wymaga w jego opinii wysiłku, czasu, determinacji, systematyczności i organizacji. Podobnie też narrator zdaje sobie sprawę z konieczności podejmowania takich działań i ma świadomość konsekwencji ich zaniechania:

Sam sobie nie umiem niczego wygrać, wychodzić. Teraz jest to o wiele prostsze, nie można się zasłaniać, że cię nie stać na slajdy czy coś, wystarczy płytkę CD zrobić, rozrzucić po galeriach, jest cienka szansa, że zadzwonią. Ale gdzieś mi się to pogubiło. Tak jakbym ja miał taki nieokreślony status, trudno mi się do końca emigrantem nazwać, jestem w takiej uprzywilejowanej sytuacji, że ja mogę tam (do Polski – T. F.) pojechać. I, że tam w zasadzie wszystko dobrze się toczy, w sensie jest dobry odbiór. Uważany jestem za dobrego, zdolnego malarza [wywiad 12. Malarz].

W tym fragmencie ujawnia się kolejny biograficznie istotny wątek w narracjach artystów „zawieszonych” karier. Dotyczy on kwestii utrzymywania lub ponownego nawiązywania więzi z krajem pochodzenia, które stają się tym intensywniejsze, im bardziej postępuje proces „zawieszania” kariery w nowym miejscu osiedlenia. Możliwość powrotu do ojczystego kraju połączona z szansą na ponowne bycie cenionym artystą, niemuszającym troszczyć się o bezpieczeństwo materialne, stwarza dla narratora istotne biograficzne wsparcie:

U mnie tak pięknie się ułożyło, że jak jadę do Polski, jest lato, pięknie, nie mam obowiązków, jestem u mamy albo brata, mogę malować, mogę pracować, jest wystawa, jeszcze jakiś grosz z tego. (...) Jestem w dobrym punkcie, po tym bardzo dobrym czasie w Polsce, czuję się wypoczęty. Pełen takiej dobrej energii, być może to znowu siądzie. (...) W ciągu tych dwudziestu lat byłem chyba dziesięć razy. W ostatnich latach, mniej więcej co roku, mogę tam chłopców zawieźć [wywiad 12. Malarz].

Artysta, jeżdżąc do Polski, zajmuje się sztuką intensywniej niż w Nowym Jorku, uczestniczy w życiu artystycznym, wystawia swoje obrazy, ale przede wszystkim przechodzi proces psychicznej regeneracji. Możliwość wyjazdu do kraju i przebywanie w Polsce jest dla artysty istotne, ponieważ daje mu poczucie bezpieczeństwa, otwiera szansę na czynne zajmowanie się sztuką, wreszcie stwarza to także pewne rynki zbytu dla jego twórczości. Dlatego też narrator snuje w swojej opowieści plany ewentualnej reemigracji. Przed ich realizacją powstrzymują go jednak sprawy rodzinne:

(...) ten moment, że wszyscy wrócimy razem, wydaje mi się coraz odleglejszy. (...) Taki moment chyba przyjdzie, ja chciałbym wrócić. Bo mi się wydaje, że jestem tu już strasznie długo, kawał czasu. Wracam, ale tu niczego nie zamykam, tu zawsze można przyjechać, to nie jest cyrograf, żeby wszystko przeciąć. Chciałbym wyjść z miasta. Na dobrą sprawę oni (synowie artysty – T. F.) już mogliby tu sami zostać, ja bym pomagał stamtąd, przyjechał, no ale to jest na razie niemożliwe [wywiad 12. Malarz].

Przebywając w Polsce, narrator znajduje się w korzystniejszej dla siebie sytuacji twórczej niż w Nowym Jorku, jednak jego synowie są już zakorzenieni w Stanach Zjednoczonych i jest to czynnik powstrzymujący go przed powrotem. Zamiast tego odbywa on długie, wielomiesięczne podróże do kraju. Owe tak istotne powroty do kraju nie były możliwe przez pierwsze sześć lat życia artysty na emigracji. Wywołało to pojawianie się objawów „choroby emigranckiej”:

W strasznie mocnym sensie mnie dopadała, to były górkę, dołki, wychodziłem z tego czasami straszliwie, to się wiąże z błędami, bo jak ciśnie, to był taki czas zupełnie świadomej destrukcyjnej sytuacji. Ale wylazłem z tego. I tak tutaj w ostatnich latach mogę sobie bardzo jasno porównać. Miałem oparcie, że jest rodzina, chłopcy rosną, że możemy tam (do Polski – T. F.) pojechać. Choroba emigracyjna, czasem świr kompletny, manie prześladowcze, alienowanie się od ludzi, bywały takie długie okresy. A potem jeden telefon czy przypadkowo spotkany znajomy i ci się wszystko rozwiewa, co mi się w ogóle wyobrażało i po co. Ogólnie nie jest idealnie, nigdzie nie jest idealnie, ja sobie bardzo wiele wyrzucam [wywiad 12. Malarz].

Problemy opisane przez artystę stanowią złożone i często występujące wśród migrantów zjawisko. „Efektem niekorzystnego przebiegu procesu integracji w kraju przyjmującym są złożone procesy psychosomatyczne i różnorodne zaburzenia psychiczne. Objawiają się one chroniczną apatią, silną tęsknotą do ojczyzny, poczuciem bycia wypalonym i przewlekłe zmęczonym. (...) W przypadkach ekstremalnych prowadzą do paranoi, która przejawia się skrajnie wrogim nastawieniem do kraju pobytu” [Kawczyńska-Butrym 2009: 93]. „Choroba emigracyjna” cechuje się stanami depresyjnymi, wzmożonym lękiem o przyszłość, poczuciem osamotnienia, tendencją do izolowania się.

Stany te z różnym stopniem nasilenia pojawiają się zazwyczaj na początku migracji, ale mogą też ujawnić się na jej późniejszych etapach. Emigrant narażony jest na wysoki poziom doświadczania stresu, wywoływanego przez rozmaite czynniki. Konieczność sprostania nowym życiowym wyzwaniom, często w sytuacji braku językowej kompetencji, rozłąka z bliskimi oraz społeczna izolacja mogą doprowadzać do poważnych psychosomatycznych powikłań⁵. Nie bez znaczenia dla zdrowia pozostaje także wykonywanie ciężkiej pracy fizycznej, często znacznie poniżej kwalifikacji migranta, oraz krótkie okresy przeznaczone na regenerację psychofizyczną. Dla narratora punktem oparcia stała się rodzina oraz świadomość, że może wracać do Polski. Kończąc swoją opowieść, twórca nawiązuje do kwestii „zawieszenia” swojej artystycznej kariery:

Uciekam od słowa *kariera*, na pewno to pomaga, taka świadomość, że coś zrobiłem, że zrobiłem wystawę, o której ktoś coś fajnego powiedział. Ten odbiór był taki dobry, mocny. Ponieważ jestem taki nieaktywny, że sobie nic nie umiem wychodzić, to ten jakby mój bieg, kariera, ścieżka, to absolutnie to rozumiem i nie czuję ani goryczy, ani bólu, że mogło być lepiej, gdybym się cofnął w czasie i zaczął tak mocniej działać. Ale nie wiem, czy straciłem ochotę, czy siły, czy to wcale ma nie na tym polegać, żeby robić. Im dłużej żyjesz, im więcej robisz, to tym więcej wątpliwości, bo wcale nie wchodzisz na jakiś tam wielki szczyt. Ja widzę, że to jest jakaś piękna, wielka góra i jakoś sobie pomalutku idę. (...) To teraz, a patrząc wstecz, też jakoś łagodniej patrzę, może w tych chorych nastrojach sobie dużo wyrzucam, ale teraz jakby mniej. Tak mi się życie ułożyło [wywiad 12. Malarz].

Podjęty w tej biograficznej opowieści problem tak zwanej choroby emigracyjnej pojawiał się także w kolejnych nowojorskich narracjach. Jest też jednym z powtarzających się fragmentów znaczącej części opowieści z pozostałych trzech metropolii, niezależnym od społecznej i artystycznej pozycji zajmowanej przez twórcę. Stanowi tym samym niemal uniwersalny fragment imigranckiego doświadczenia. W zamieszczonym poniżej cytacie, narrator zwraca uwagę na kilka zasadniczych przyczyn wywołujących chorobę emigranta:

To jest ciężka sprawa, bo trwa w sumie osiem lat. Emigrant się czuje młodszy osiem lat do tyłu, jest takim dzieckiem, jest tym nowo pojawiającym się, młodym artystą. Przez osiem lat, niezależnie od wieku, jest młody, bo ciągle zaczyna i czuję się jak dziecko ze względów językowych, kulturowych, uczy się rzeczy, które inni znają, wyssali z mlekiem matki. Jak ma

⁵ Liczne badania prowadzone nad psychicznym zdrowiem emigrantów wykazują ich wielokrotnie wyższe zagrożenie chorobami psychicznymi. „Na przykład w Australii stwierdzono, że Polacy ponad 2,5-krotnie częściej niż reszta australijskiego społeczeństwa są hospitalizowani w szpitalach psychiatrycznych z różnym rozpoznaniem (...)” [Kawczyńska-Butrym 2009: 93]. Obserwowany jest także podwyższony wskaźnik zaburzeń psychicznych w innych polskich diasporach.

dzieci swoje taki emigrant, to dziecko musi się nim zajmować, czyli dzieci emigrantów są rodzicami rodziców, w pewnym sensie. To jest dowód, jak człowiek jest do tyłu. Te osiem lat to lata szoku. Bardzo intensywnego psychologicznie i filozoficznie. Jest to proces krytycznego widzenia nowego świata, bo wszystko jest złe, bo się nie zgadza. Ale widzi się rzeczy, które są złe, niezależnie od wszystkiego są podejrzane. I te rzeczy, za którymi się tęskni, też są podejrzane. Moment przyjazdu do starego kraju jest największym szokiem. Nawet jeszcze większym niż wyjazd [wywiad 20. Artysta multimedialny].

Artysta zwraca uwagę na długotrwałość i uciążliwość procesu adaptacyjnego. Emigrant w pierwszym okresie musi przejść żmudną drogę poznawania obcej kultury, języka, obyczajowości, a także poradzić sobie z zachodzącymi w nim samymi procesami psychicznymi. Przebieg tych pierwszych lat ma także duży wpływ na to, czy kariera artysty stanie się karierą „sukcesu”, czy też „zawieszenia”, a nawet całkowitego zaniechania jakiejkolwiek pracy twórczej. Opowieści artystów „zawieszonych” kariery posiadają kolejne sekwencyjne etapy, podobne do tych, które pojawiały się w większości pozostałych opowieści. Przyczyny ich wyjazdów nie różnią się od przyczyn emigracji wielu innych narratorów, a ich doświadczenia asymilacyjne zbliżone są do przeżyć innych uczestników badania. Elementem różnicującym jest to, że ich kariery albo się nie rozwinęły, albo rozwijają się głównie w środowisku polonijnym, lub też pomimo początkowych dobrze rokujących epizodów uległy „zawieszeniu”. Co jest jednak tu bardzo istotne, nie zostały całkowicie przerwane. „Zawieszenie” rozumiem tu głównie w kategoriach braku instytucjonalnego rozwoju kariery, nieobecności w świecie sztuki i pośledniej pozycji zajmowanej w polu artystycznej produkcji. Będzie ono zatem dotyczyło głównie wymiarów artystycznego funkcjonowania artysty. I właśnie taki społeczny aspekt pojawia się w ostatniej z interesujących nas tu opowieści. Artysta malarz rozpoczął swoją migrację w roku 1987, na skutek interwencji ważnego innego. W jej wyniku przeszedł istotną transformację swojego migracyjnego życia:

Ale po dwóch, trzech latach jak tu przyjechałem stała się rzecz niesamowita. Była taka galeria, była taka pani P., ona już umarła, organizowała wystawy, była prężnie działającą dilerką wśród polskich artystów. Ta pani zorganizowała dużą wystawę grupową, brali w niej udział wszyscy polscy artyści mieszkający w Nowym Jorku. I mną zainteresował się człowiek, który bardzo pomógł mi funkcjonować jako artysta, ten pan nazywa się Henryk Lachman, to jest dla mnie bardzo istotne nazwisko. Ten gość kupił obraz, zadzwonił, przyszedł do mnie, do mojego małego pokoiku-studia, gdzie z sufitu zwisały instalacje z papy, robiłem wtedy takie instalacje, spałem między tymi papami. Jak on to zobaczył, powiedział do mnie: *OK, J. ja mam hotel w miejscowości, która nazywa się Paterson, piękny duży hotel i gdzie był pożar, i całe ball room jest twoje z całym wyposażeniem, przeprowadzaj się tam, będziesz miał tam pokój. Na dole jest stołówka, panie gotują polskie potrawy. (...) I ten hotel wynajmowali wellfair. Ludzie słabo usytuowani, płaciło za nich miasto. Element bardzo dziwny. Drugie piętro to byli drag dilerzy, na*

czwartym prostytutki, na trzecim Polacy – obsługa hotelu i ja, na piątym Henryk, który przekuł sobie wszystkie pokoje, 50 chyba i ponieważ kolekcjonował sztukę, zrobił sobie galerię, do tej pory ma wspaniałą kolekcję sztuki polskiej, to jest świetny kolekcjoner. (...) I ten facet postawił na mnie. Zainwestował swój czas, pieniądze, bo kupował ode mnie systematycznie, żebym miał z czego funkcjonować finansowo. Zawdzięczam mu bardzo dużo. W tym właśnie hotelu, z tego Nowego Jorku, który dawał mi energię, wpadłem do tego Paterson, do ospałego miasta, do tego hotelu, który kompletnie był jak okręt, hermetyczny mały świat, z którego ludzie nie wychodzili. Taki deliryczny świat. Ciągłe pamiętam te schody, tę grubą Murzynkę, która w czerwonej sukni siedziała. Takie karykaturalne twarze. Ludzie, którzy mają egzystencjalne problemy, wykute to jest na ich twarzach. To się czuło, że to nie są tacy najbardziej normalni ludzie. I tak po prostu funkcjonowałem. Bo nie dość, że miałem taką niesamowitą energię i chęć tworzenia, to jeszcze miałem materiały. Po tym pożarze Henryk mi powiedział, możesz sobie brać wszystko, co ci się podoba [wywiad 13. Malarz].

Narrator dzięki otrzymanemu wsparciu żył w ten sposób przez trzy lata. Miał finansowe zabezpieczenie oraz ogromną przestrzeń do dyspozycji, gdzie mógł eksperymentować z dużymi formatami obrazów, robić przestrzenne instalacje, organizować performance. Po pewnym czasie jednak właściciel hotelu, bardziej zainteresowany sztuką niż biznesem, splajtował, a tym samym narrator musiał poszukiwać dla siebie nowych rozwiązań, które wkrótce okazały się jeszcze bardziej ekscentryczne. Poruszana już w rozdziale poświęconym artystom paryskim kwestia pracowni, ponownie wyeksplikowana została w tej opowieści. Dla narratora brak pracowni równoznaczny jest z niemożnością zajmowania się pracą twórczą, dlatego jej posiadanie zawsze było dla niego celem fundamentalnym. Jeszcze w okresie swojej działalności w Paterson artysta spotyka kolejne osoby, które stają się dla niego biograficznie istotne i wpływają na dalsze jego losy:

W tym czasie poznałem jeszcze bardziej ciekawsze egzemplarze ludzkie. Wtedy miałem szczęście do sponsorów. Przez te pięć czy dziesięć lat, każdy by chciał coś takiego przeżyć. Nie mogę narzekać [wywiad 13. Malarz].

W tym okresie narrator poznaje właścicieli prężnie działającej nowojorskiej galerii sztuki, a w konsekwencji tego spotkania zostaje jednym z reprezentowanych przez nich artystów:

Mieli kasę, byli młodzi. Benjamin 23 lata, Paul 25. Byli synami jednego z najbardziej prężnych dilerów sztuki antycznej, handlującego zamkami we Francji. Po całym świecie handlował zamkami. Specjalista od Ludwika XIV. (...) Oni nie zarabiali, cały czas wkładali w ten biznes. Paul zawsze mi mówił: na razie my nie zarabiamy, pompujemy kasę, ale to się kiedyś zwróci. *Dont't worry* [wywiad 13. Malarz].

W wyniku nieszczęśliwego zbiegu okoliczności galeria upadła tuż przed przygotowaną już wystawą malarza. Pomimo decyzji o likwidacji

i przeprowadzce do Europy, galerzyści chcieli nadal współpracować z artystą, czego dowodem było zaproszenie go do Paryża i całkowite pokrycie kosztów jego pobytu:

Cały czas byliśmy w kontakcie, kupowali ode mnie obrazy, tak że miałem systematycznie napływ kasy. Wtedy żyłem ze sztuki. (...) wysłali mi bilet, pojechałem do Paryża, marzenie każdego artysty, wyjeżdża po ciebie facet, od razu do pracowni, otwiera się żelazna brama, na Port de Clignancourt, antyki, te sprawy. Co się wydarzyło? Ich ojciec kupił całą fabrykę baterii, całą, oczywiście wypierdolił wszystko, te maszyny, które tam były. W tych halach były pomieszczenia na jego antyki plus studia dla artystów. Czujesz ten klimat? Kurwa, gigantyczna przestrzeń. A oni kupili kościół rzymskokatolicki. Pozdejmowali te insygnia, ale pozostawili witraże. Dach był piękny, wysoki, belkowania stare. I to była siódma, wypasiona dzielnica, same rezydencje, ambasady i tam była ich galeria. Nazwana została Ludwik XIV, żeby dopieścić ojca. (...) Cały Paryż był zainteresowany, co tam się dzieje za tą żelazną bramą. To było zjawisko. Tam przychodzili artyści, ludzie bardzo interesujący. Materiały jakie chcę, codziennie rano przychodził facet, pytał się, czy coś potrzebuje, spisywał i przynosił. (...) mówię o tych sprawach technicznych, jak to było zorganizowane. Obok restauracje – śniadania, obiady, kolacje z szampanem. Oni przychodzili wieczorem, zapraszali na kolacje, byli z gestem. Co piątek odbywały się takie kolacje rodzinne, chłanie takie i cały czas leciała koka. Wszedłem w tę kokę, ja nigdy nie dragowałem tak ostro, ta kokaina, kurwa, cały czas gdzieś była, bez tego speedu to mi było ciężko żyć. Zacząłem się o siebie obawiać, jakieś depresję, których nigdy nie miałem, jak przestawałem brać. Ta moja dziewczyna przyjechała i zaczęła mi buzować w mózgu. Przez rok tam z nimi siedziałem, było w pycie, mało co nie skończyło się, że mogłem nie mieć powrotu do Stanów. Był taki problem, że musiałem wracać, a ja przedłużyłem, miałem później problemy. Ale te 8–9 miesięcy żyłem sobie fajnym życiem artysty, który ma wszystko od sponsorów. (...) Wystawa była zajebista, dużo się o niej mówiło, pisało, bardzo dużo ludzi, mam takie recenzje, ludzie przeżywali ekstazy. Oprócz tego, że tam była wystawa, zrobiłem performance [wywiad 13. Malarz].

Narrator swój intensywny twórczo i życiowo pobyt w Paryżu kończy powrotem do Nowego Jorku. W Stanach Zjednoczonych artysta kontynuował swoją pracę twórczą, ponownie podejmując próby wejścia na lokalny rynek sztuki:

(...) w międzyczasie robiłem performance, wystawę w takim prestiżowym miejscu. Niby szczęście i za chwilę coś nieprzyjemnego, nic się nie wydarzyło, znowu cudowne recenzje po tej wystawie, że jeden ze świeżej patrzących, bardzo fajnie napisane, pozytywnie znaczy. Nikt nic nie kupił, galernik przestał być zainteresowany współpracą [wywiad 13. Malarz].

Z czasem w życiu artysty rozpoczął się okres stabilizacji, związanej z założeniem rodziny i koniecznością podjęcia nowych biograficznych zadań. Celem podstawowym stało się finansowe zabezpieczenie rodziny, co wymagało zmiany dotychczasowego sposobu życia oraz ograniczenia czasu poświęconego na zajmowanie się sztuką. Osiągnięta stabilizacja w narracji artysty nie jest jednak opisywana w kategoriach jednoznacznie pozytywnych:

Zaczęła się proza, jest coraz mniej do wytrzymania. Wyprowadziliśmy się do Westchester, ja mieszkam na Bedford, na Williamsburgu. Miejsce jest fajne, dla jednej osoby, dla osoby bez rodziny, jak masz dzieci już nie. Podjęliśmy decyzję, że się wynosimy do Westchester, kupiliśmy tam mieszkancko, taka wieś, bardzo przyjemnie, świeże powietrze, dobre szkoły, pod kątem myślenia o dzieciach. Ona (żona artysty – T. F.) jest motorem tych wszystkich przeobrażeń, którym ja się tak jakoś dziwnie poddaję [wywiad 13. Malarz].

Artysta, po intensywnym okresie pracy twórczej i pełnej koncentracji na swojej karierze, zaczął zarobkowo zajmować się między innymi malarstwem dekoracyjnym. Według narratora, miejsce artysty w Ameryce określa przede wszystkim jego pozycja na rynku. Innymi słowy, artystą jest ten, kto sprzedaje swoją sztukę, a to udaje się nielicznym. W przypadku emigrantów sytuacja jest jeszcze bardziej skomplikowana, ponieważ nie posiadają oni zazwyczaj wypracowywanej przez lata sieci kontaktów oraz zaplecza w rozmaitych instytucjach tworzących świat sztuki:

Życie artysty w Nowym Jorku jest trudne. Europa jest bardziej opiekuńcza dla artysty i nawet ten prestiż bycia artystą jest większy niż w Ameryce, bo w Ameryce nie ma czegoś takiego jak bycie artystą. Tak jak ze splendorem istnieje to w Polsce czy Europie. Tutaj artystą jest się wtedy, gdy sprzedajesz obrazy, pokazujesz w najlepszych galeriach, kiedy twój market idzie cały czas do góry, coraz więcej ludzi kupuje twoje obrazy. Jeżeli nie, to jesteś po prostu człowiekiem, który coś tam robi. Ten proces bycia artystą jest trudny, bo nie pozwala ci liczyć na cokolwiek. Natomiast utrzymanie siebie jest również bardzo trudne, gdy jesteś emigrantem i nie masz żadnego zaplecza finansowego, nie masz na kogo liczyć. Ja cały czas dryfuję, robię rzeczy, które nie zawsze łączą się ze sztuką, żeby przeżyć, poopłacać te wszystkie rzeczy, które muszę opłacić, to zajmuję się działalnością komercyjną, świadczę usługi dla ludności, dla mieszkańców Nowego Jorku. Robię malarstwo dekoracyjne, na przykład freski, imitacje, to jest bardzo popularne, w sumie jest to nieźle płatne, to zabezpiecza moją możliwość pracy twórczej. Mam ciągłość kreatywną. Cały czas pracuję, od kiedy tu przyjechałem. (...) Wydaje mi się, że to jest niemożliwe, żeby sobie odpuścić, musisz to non stop praktykować. Ja widzę, co się dzieje z ludźmi, którzy przestali na przykład tworzyć czy myśleć kreatywnie, robiąc jakieś rzeczy komercyjne czy jakiś biznes, i momentalnie wyskakują z torów. Pogodzenie komercji, sztuki, malarstwa i tworzenie jest jeszcze możliwe. Wielu artystów tutaj w Nowym Jorku tak robi, są na przykład kelnerami. Ale przychodzą i zajmują się swoją twórczością, cały czas robią. Mnie też się to udaje. Cały czas jestem związany z pracą twórczą, która przechodzi różne fazy, jestem szczęśliwy, że nie stanąłem w miejscu [wywiad 13. Malarz].

Artysta, przechodząc okres „zawieszenia” kariery, kontynuuje swoją artystyczną aktywność, którą jednak musi dzielić z pracą zarobkową. Kwestia zajmowania się sztuką jest wciąż dla narratora biograficznie kluczowa. Co więcej, nieprzerwane praktykowanie działalności twórczej jest przez niego rozumiane jako warunek konieczny do tego, aby pozostać artystą, aby rozwijać siebie i swoją sztukę. Praca twórcza staje się zatem biograficzną

koniecznością, o której kontynuację i ciągłość narrator zabiega pomimo zachodzących w jego życiu zmian:

Maluję, robię w sumie dla siebie samego. Nie wyobrażam sobie rezygnacji ze sztuki, byłaby to totalna katastrofa [wywiad 13. Malarz].

W tych kilku omówionych opowieściach biograficznych ujawniają się pewne wspólne elementy. Dla wszystkich narratorów sztuka niezmiennie pozostaje istotnym elementem ich życia i z różną intensyfikacją starają się oni czynnie zajmować się twórczością. Mogą jednak pojawiać się w ich biografii przerwy w kontynuowaniu artystycznej pracy. Przerwy te wywoływane są przez różne przyczyny, dominującym powodem zwykle staje się konieczność podejmowania przez artystów zatrudnienia. Mogą być to prace komercyjne związane z artystycznym wykształceniem, ale mogą i często są to zajęcia zupełnie z pracą twórczą niezwiązane. Zagadnienie to było już opisywane w poprzednich rozdziałach jako jeden z fundamentalnych problemów, które musi rozwiązać artysta imigrant. Kolejną wspólną cechą artystów „zawieszonych” kariery jest to, że z reguły nie mają oni na swoim koncie spektakularnych sukcesów, zwłaszcza zaś takich, które mogłyby stać się trampoliną umożliwiającą dalszy rozwój kariery. Z drugiej strony, jeśli pojawiały się sprzyjające rozwojowi kariery okoliczności, z rozmaitych powodów nie były one przez artystów w pełni wykorzystywane. Z tym wiąże się kolejna, często sygnalizowana cecha biografii artystycznego „zwieszenia”, objawiająca się nieumiejętnością skutecznego poruszania się w systemach artystycznych. Twórcy ci pozostają poza siecią relacji społecznego świata sztuki, nie mają i nie rozwijają kontaktów z kuratorami, galerzystami, kolekcjonerami, krytykami. Nawet jeśli niektórzy z nich posiadali takowe kontakty, to nie były one wystarczające do tego, aby stały się siłą sprawczą nadającą dynamikę karierze artysty. Kolejnym istotnym elementem pojawiającym się w omawianych narracjach są skomplikowane emocjonalnie relacje z rodziną. Często wymagają one od narratorów zaangażowania oraz podejmowania, niejednokrotnie długotrwałych, wysiłków normalizujących ich życie rodzinne i związki z partnerami. Ostatnią cechą, która ujawniała się w kilku (ale nie we wszystkich) narracjach, jest nostalgiczny stosunek do Polski. Fragmenty opowieści poświęcone rodzinnym stronom niejednokrotnie przybierały ton idealizacyjno-sentymentalny. Nie dziwi zatem, że niektórzy z artystów mają mniej lub bardziej skonkretyzowane plany reemigracyjne⁶. Łączy ich także to, że

⁶ Zjawisko reemigracji jest w swej istocie złożone. Podjęcie decyzji o powrocie do kraju może wynikać z wielu okoliczności. Pierwszą jest odczuwany przez jednostkę brak możliwości dalszego zwiększania korzyści płynących z emigracji. Drugim powodem może być zrealizowanie celów migracyjnych, w przypadku wyjazdów planowanych jako czasowe (np. kontrakty,

systematycznie odwiedzają Polskę, w niektórych przypadkach pozostając w kraju nawet przez kilka miesięcy. Te długie wizyty stwarzają artystom szansę na zintensyfikowaną pracę twórczą, której z podobnym zaangażowaniem nie mogą wykonywać w Stanach Zjednoczonych. Wspólnym motywem podsumowania biograficznych opowieści artystów „zawieszanej” kariery jest myśl wyrażona w narracji artysty malarza, obecna w różnych wariantach w każdej z omawianych tu opowieści:

Staram się widzieć sedno. Wiem, że mogłoby być wszystko lepiej [wywiad 12. Malarz].

2. Opowieści migrantów „wędrowców”

Zobaczyłem, że czy jestem w Polsce, Tunezji czy Ameryce, to nie ma znaczenia większego, bo to więzienie psychiczne, które uzewnętrznia się, materializuje się [wywiad 5. Artysta wideo].

Każdy imigrant jest wędrowcem, który przemieszcza się nie tylko w wymiarze fizycznym, ale i kulturowym, podróżuje nie tylko w znaczeniu dosłownym, ale i metaforycznym. Wędrówka, polegająca na poszukiwaniu siebie jako artysty, podróż duchowa i intelektualna, eksplorowanie świata symboli jest zawodową domeną twórców, a zarazem fragmentem ich mitologii. Potraktujmy zatem wędrówkę jako kategorię pojemną i uniwersalną, dzięki której można opisywać wielowymiarowe losy artystów. Tu jednak interesować nas będą ci twórcy, którzy emigrowali i osiedlali się w różnych miejscach zanim ostatecznie dotarli do Stanów Zjednoczonych. Emigracja często przebiega etapowo, w niektórych przypadkach jest przerywana czasowymi powrotami do kraju. Także w nowym kraju osiedlenia migranci nie zawsze od razu decydują się na długotrwałe pozostanie w jednym konkretnym regionie czy mieście. Los migranta często staje się losem wędrowca, przemieszczającego się z własnej woli lub zmuszanego do kolejnych przeprowadzek. W analizowanych do tej pory opowieściach aspekt ten nie został jeszcze odpowiednio i wyczerpująco opisany, choć narratorzy już kilkakrotnie

nauka itd.). Trzecia grupa okoliczności, sygnalizowana kilkakrotnie w narracjach, jest następstwem silnie odczuwanej tęsknoty, patriotyzmu, pragnienia wychowania dzieci w kraju pochodzenia (Połec 2009: 276–277). Kolejne zagadnienie związane z reemigracjami dotyczy zmiany statusów ekonomicznych i społecznych powracających osób. Ich zwiększony ekonomiczny, kulturowy i zawodowy kapitał może podnosić szanse awansu społecznego. Z drugiej strony należy pamiętać także o tym, że długa nieobecność migranta na polskim rynku pracy może zredukować możliwości zawodowo-społeczne po powrocie.

sygnalizowali nomadyczny aspekt migracji. Opierając się na zebranych wywiadach, można wyróżnić cztery warianty takich przemieszczeń. Pierwszy oznacza emigrację do kraju nowego osiedlenia, w którym migrant przynajmniej raz zmienia miasto lub region zamieszkania. W opowieściach paryskich sytuacja taka została opisana kilkakrotnie. Niektórzy z respondentów, zanim zamieszkali w Paryżu, przebywali przez pewien okres w innych francuskich miastach, inni z kolei zaczynali swoje życie w stolicy Francji, a po kilku latach przeprowadzali się w inny region. Drugi wariant oznacza przemieszczanie się po obszarze dwóch lub więcej europejskich państw, po to, by w rezultacie na stałe (lub na dłużej) osiąść w jednym z nich. Dla Polaków migrujących w latach 80. bardzo często takimi pośrednimi krajami stawały się Niemcy Zachodnie lub Austria, z których po pewnym czasie podejmowano dalszą wędrówkę. Trzeci wariant, który także ujawnił się już w wywiadach zebranych w Paryżu, oznacza wędrówkę transkontynentalną, a zatem przemieszczenie się na przykład z Wenezueli do Francji (wywiad 13/Paryż) lub – jak w przypadku, który zostanie dokładniej opisany w tym rozdziale – wędrówkę z Afryki do Ameryki Północnej. Ostatnim dającym się wyróżnić typem przemieszczania są powroty do Polski, czyli tak zwana reemigracja (wywiad 10/Paryż). Należy dodać, że migrantów uczestniczących w badaniu trzeba uznać za grupę o wysokim stopniu mobilności. Dotyczy to zwłaszcza narratorów, którzy funkcjonują w kręgach kosmopolitycznych elit, ale i twórców, dla których podróż stała się w pewnym okresie życia strategią życiowo-artystyczną (np. wywiady paryskie: 1, 4, 7, 8, 9, 10, 12, 13, 14). Biografie o wyraźnym nomadycznym charakterze ujawniły się także w narracjach nowojorskich. Wielu artystów mieszkających aktualnie w Nowym Jorku ma za sobą liczne i długotrwałe podróże (na terenie Stanów Zjednoczonych, całej Ameryki Północnej lub też okresowe reemigracje do Polski), jednak dwie opowieści zdają się najpełniej oddawać specyfikę biografii wędrowca. Pierwsza z nich jest narracją artysty, który w wieku 16 lat opuścił Polskę wraz z emigrującymi rodzicami. Jest to częsty przypadek emigracji rozpoczynanej na skutek decyzji rodziców, podobne zostaną także opisane w kontekście narracji berlińskich. Jednak dominantą tej opowieści staje się nieustanne poczucie społecznego niedostosowania, intensywne doświadczanie odmienności i wyobcowania, a w rezultacie także eskapizm:

(...) byłem bardzo nieszczęśliwy jako dziecko, jakbym cierpiał z powodu niemożności funkcjonowania społecznego. Nie rozumiałem, dlaczego muszę do szkoły chodzić codziennie, do przedszkola. Chciałem być tylko w domu, byłem jakby księciem w tym swoim królestwie, otoczony książkami i rysowałem [wywiad 5. Artysta wideo].

Wyjazd do Tunezji miał okazać się chwilowym wyzwoleniem od uciążliwych obowiązków, a jednocześnie pierwszym etapem międzykontynentalnej wędrówki narratora, która z Europy, poprzez Afrykę, doprowadziła go do Ameryki Północnej. Bezpośrednim powodem rozpoczęcia podróży były działania rodziców artysty zmierzające do wyjazdu z Polski, dla których czynnik *push* miał charakter polityczny:

Opuściłem kraj, jadąc z rodzicami, bo miałem 16 lat, jak wyjechałem. Moja mama była dziennikarką, która cierpiała z powodu systemu politycznego w Polsce, który nie pozwalał jej na publikowanie tego, o czym chciała mówić. (...) Nie chciała iść w tym kierunku, więc wymyśliła, że musimy wyjechać do Ameryki, bo Ameryka była dla niej ideałem wolnego kraju. Wolność słowa była dla niej najważniejsza. Ale ponieważ nie mogliśmy wyjechać do Ameryki bezpośrednio, mama namówiła mojego ojca, aby złożył podanie do organizacji, która zajmowała się wysyłaniem specjalistów za granicę, głównie do krajów Trzeciego Świata. I złożyliśmy podanie. Dostał przydział, że tak powiem, i pojechalśmy do Tunezji. W 1979 roku tuż przed tymi ciekawymi wydarzeniami politycznymi w Polsce, których ja nie doświadczyłem właśnie. Byłem zadowolony, że wyjechaliśmy [wywiad 5. Artysta wideo].

Jednak stan zadowolenia wynikający z poczucia wyzwolenia i zmiany nie trwał długo. Konieczność poddania się instytucjonalnym wymogom szybko dosięgła narratora także w Tunezji i skutecznie ograniczyła jego swobodę. Wymogi te artysta postrzegał jako skrajnie opresyjne, dlatego też w opowieści wielokrotnie pojawia się metafora więzienia, odnosząca się zarówno do systemu edukacji, jak i do wykonywanej już w Stanach Zjednoczonych pracy:

Moi rodzice wysyłają mnie do więzienia, to znaczy to była taka szkoła, internat francuski w mieście La Marsa. Gdyby ktoś na mnie spojrzał z zewnątrz, powiedziałby, jakie on ma szczęście, to było nad samym morzem, lazuruowe Morze Śródziemne, wspaniałe, egzotyczne miejsce, park. A ja czuję, że jestem w więzieniu, wpadłem w jakiś koszmar, bo w Polsce jeszcze w szkole byłem nieszczęśliwy bardzo, w domu byłem szczęśliwy. Natomiast tam nie było domu i człowiek był cały czas osaczony innymi ludźmi. Ja cierpiałem z tego powodu, że nie wiem, jak funkcjonować z innymi ludźmi, być w kontakcie z nimi. Były lekcje i po lekcjach szło się tam, gdzie się spało. 40 osób spało chyba na jednej sali. Nie było możliwości kontemplacji, bycia z sobą, i to było z deszczu pod rynnę, ta Tunezja okazała się koszmarem [wywiad 5. Artysta wideo].

W dalszej części tej biograficznej opowieści pojawił się interesujący wątek rodzącej się fascynacji poznaczonymi przez narratora w Tunezji Amerykanami, przebywającymi tam z ramienia organizacji Peace Corps. Artysta, opisując zachowanie i stosunek Francuzów w odniesieniu do Tunezyjczyków, podkreśla zupełnie odmiennie ich traktowanie przez Amerykanów:

Zauważyłem, że Amerykanie ustosunkowywali się inaczej do Tunezyjczyków niż Francuzi. Było dużo Francuzów tam gdzie mieszkaliśmy i oni się zachowywali jak koloniści, oni przede wszystkim nie mówili po arabsku, tylko po francusku i uważali, że Arabowie muszą

mówić po francusku. I oni spotykali się towarzysko z Francuzami i my też mogliśmy się z nimi spotykać jako Europejczycy. Byli takimi snobami. Natomiast Amerykanie byli zupełnie inni, ja zobaczyłem, że to jest inny gatunek człowieka, bo oni mówili po arabsku, kolegowali się z Arabami, mogli się zresztą kolegować ze wszystkimi – z Arabami, Francuzami, nie mieli tych podziałów w umyśle, tak jak Francuzi. To mi się bardzo podobało. Mieszkali w arabskich domach, mówili tym językiem, wtapiali się w tę społeczność, urządzali wspaniałe party, palili marihuanę, byli dla mnie dużo bardziej atrakcyjni niż Francuzi. Francuzi byli sztywni, jakby wierzyli w system kastowy [wywiad 5. Artysta wideo].

W rezultacie wysiłków podejmowanych przez matkę narratora po kilku latach spędzonych w Tunezji przeprowadził się on wraz z nią do USA. Po okresie początkowej fascynacji Ameryką, po raz kolejny narrator miał przeżyć okres intensywnego odczuwania zniewolenia:

(...) po trzech miesiącach powiedziano mi, że muszę pracy szukać. Dostałem pracę w bibliotece Uniwersytetu Columbia. I ta praca, musiałem książki układać na półkach, w jakiejś piwnicy strasznej, bez światła, ja byłem tam trzy lata. Znowu byłem w więzieniu. Zobaczyłem, że czy jestem w Polsce, Tunezji czy Ameryce, to nie ma znaczenia większego, bo to więzienie psychiczne, które uzewnętrznia się, materializuje się w postaci jak na przykład szkoła w Tunezji lub ta biblioteka. Tu niby jest wolność słowa, wolny kraj, a ja te książki układam, przez trzy lata, jeszcze nie odkryłem, że jestem artystą, to był taki proces szukania się [wywiad 5. Artysta wideo].

Droga prowadząca do odkrycia własnego powołania została ukazana w omawianej opowieści jako jedno z kluczowych doświadczeń biograficznych. Zanim jednak to się stało, narrator odczuwał niepokój wynikający z nieustannego poczucia wyobcowania i niemożności osadzenia się w rzeczywistości społecznej. W tym okresie narrator podejmował szereg działań mających na celu przepracowanie biograficznej trajektorii:

W końcu pomyślałem sobie, co ja chcę robić w życiu, co ja lubię robić, pomyślałem sobie, że ja lubię rysować, samochody zwłaszcza. Metodą dedukcji doszedłem do tego, że ja powinienem być projektantem samochodów. W tym czasie miałem wypadek, byłem w szpitalu przez trzy tygodnie. Nie było nic strasznego, miałem operację na kolano, i mogłem myśleć spokojnie, jak to się goiło, o tym projektowaniu samochodów. Napisałem listy do Ford, General Motors, Chrysler. Napisałem: chciałbym pracować dla was jako projektant samochodów, co wy na to? Oni odpisali: dziękujemy za zainteresowanie, za entuzjazm, ale najpierw musisz studiować, wykształcić się, są takie studia. W Nowym Jorku jest Cars Institute i tam jest bardzo dobry program Industrial Design. (...) I faktycznie, poszedłem tam, złożyłem podanie i nie wiem dlaczego w ostatniej chwili zmieniłem, zapisałem się na architekturę, ale ta decyzja była po prostu, nieprzemyślana, wynikała z tego, że chciałem mieć, jak mój ojciec, jakiś zawód szanowany. Inżynier architekt to brzmiało nienajgorzej. Ale to był przykład podejmowania decyzji bez wgłębienia się w daną dziedzinę. Zrobiłem jakiś wiraż. W każdym razie znalazłem się na tej architekturze i ugrzęzłem, to było więzienie. Byłem tam trzy i pół roku. Jeszcze miałem półtora roku, ale bardzo cierpiełem. Te moje projekty, interesowało mnie tylko

robienie modeli. Do momentu, jak się studiuję jedną rzecz, to oni wymagają, żebyś brał kursy z innych dziedzin, kilka takich kursów, żebyś był wszechstronny. Ja sobie wybrałem malarstwo, ale to też była taka pochopna decyzja. Bez specjalnego przemyślenia, ale to była dobra decyzja, bo był świetny nauczyciel (...) z Nowej Zelandii, on natchnął mnie, powiedział mi: *sztuka jest pewnego rodzaju poszukiwaniem prawdy o świecie i o sobie*. To mną wstrząsnęło i poszerzyło moje horyzonty o 300 procent, bo miałem zawężone pojęcie, co jest sztuką. Myślałem, że jest to malowanie obrazów, które się wiesza nad kanapą, a on powiedział, że jest to poszukiwanie bardzo głębokich prawd, jeżeli chodzi o świat. Zacząłem malować z takim nastawieniem. To było jak otwarcie się nowego świata, to był nowy horyzont. Malowałem pierwszy swój obraz, on się zaczął jako martwa natura, ale szybko to odrzuciłem i zacząłem malować kształty. Malowałem po godzinach, zajrzał do sali jakiś student i powiedział: *twój obraz sprawia, że się dobrze poczułem* i poszedł. I mnie uderzyło, że zrobiłem coś, co ma znaczenie dla innego człowieka. W tym momencie stałem się artystą [wywiad 5. Artysta wideo]⁷.

W opisanym procesie stawania się artystą niezbędny okazał się udział innych osób. Biograficznie przełomowa dla narratora stała się jednak krótka interakcja z przypadkowym człowiekiem. To jego spojrzenie na powstający obraz i nadanie mu znaczenia wywołało (a może raczej zakończyło) transformację narratora. Pomimo podjęcia studiów malarskich i sformułowania planów biograficznych, wyzwolenie okazało się jedynie chwilowe. Tym razem jednak pojawiały się nowe okoliczności:

Znalazłem się w więzieniu jeszcze raz. Tym razem to małżeństwo było tym więzieniem. Nie byłem w stanie tworzyć. Mieliśmy dziecko, córeczkę, mieszkaliśmy w East Village, które składało się tylko z długiego korytarza, w tym korytarzu mieszkaliśmy sześć lat. To był straszny okres w moim życiu. Jak teraz z tobą tak rozmawiam, to widzę, że to są etapy bycia w więzieniu i wyzwolenia. Nigdy nie miałem takiego spojrzenia na tę sprawę, ale teraz to widzę. (...) Ja kochałem żonę, ale to była nierozwiązana sytuacja, bo ja pracowałem jako stolarz i malarz (...). Czułem w tej pracy fizycznej coś zdrowego, ale z drugiej strony tyle czasu spędzałem, że czułem, że to jest więzienie, czułem, że mój umysł kurczy się, czułem, że to jest niesprawiedliwe, dlaczego ja muszę to robić, że 5–7 procent moich umiejętności zostało użytych, a reszta idzie na straty. No i cały czas byłem w tym konflikcie wewnętrznym, ale pewnego dnia wyjechałem z Ameryki, pojechałem do Europy i do mojego ojca do Afryki. Byłem cztery miesiące i w tym czasie, jak wyjechałem, byłem tam, moja żona miała ze mną jechać, ale nie mogła, bo jej paszport stracił ważność. I pierwszego dnia, kiedy wylądowałem w Nicei, byłem strasznie szczęśliwy, że jestem sam, bo każdy artysta musi spędzać dużo czasu w samotności, a ja tego nie miałem właśnie przez sześć lat. I nagle znalazłem się sam. Pamiętam, znalazłem się

⁷ Kwestia systemu nauczania w amerykańskich szkołach artystycznych została poruszona w jeszcze jednej opowieści. „Studiowanie tutaj na pewno wpłynęło na to, jakim rodzajem sztuki się zajmę. Moje zainteresowania byłyby inne, gdybym mieszkała w Polsce. Tak mi się wydaje. Jest tutaj taka niesamowita wolność w formie ekspresji. Nie ma tutaj utartych szlaków, gdzie ktoś ci mówi, to, to i to jest dobre. Na wydziale rzeźby można było robić wszystko, można było robić film, zajmować się muzyką. Jedną z rzeczy, która ma duży wpływ, jest zupełnie inny sposób nauczania i spotkania z ludźmi” [wywiad 14. Artystka multimedialna].

o 6 rano w jakimś parku, nikogo jeszcze nie było, bo wszyscy jeszcze spali, ja pamiętam, zacząłem się śmiać, takim śmiechem wyzwolenia, że z więzienia się wydostałem, mimo że kochałem swoją żonę i córkę, ale ten konflikt został rozwiązany, tymczasowo chociaż. Ta podróż była wspaniała, cztery miesiące, dużo we Włoszech byłem, pamiętam, podróżowałem od jednego obiektu sztuki do drugiego [wywiad 5. Artysta wideo].

Narrator podjął raz jeszcze wędrówkę, tym razem już nie emigracyjną, ale za to kluczową w procesie przepracowania sytuacji, postrzeganej przez siebie w kategoriach trajektoryjnych. W przytoczonym fragmencie opowieści pojawia się także koda, w której autor dostrzega specyficzny rytm swojej biografii, określony jako kolejne etapy uwięzienia i wyzwolenia. Konsekwencją tej podróży był powrót na studia oraz kontynuacja artystycznej edukacji:

(...) poszedłem na malarstwo, na Yale i to było wspaniałe przeżycie, miałem wtedy 42 lata, byłem starszy niż większość tych młodych ludzi, którzy tam studiowali. Może to było dobre, bo ja nie brałem tego na poważnie. Korzystałem z tego uniwersytetu, że brałem kursy ze wszystkich wydziałów. Moi koledzy byli w swoich studiach i robili obrazy, a ja dramat, religię, historię sztuki, sztuki japońskiej, chińskiej, miałem cały dzień wypełniony zdobywaniem wiedzy. Ponieważ przez tyle lat byłem malarzem pokojowym, to jakbym miał niesamowity głód wiedzy, że mój mózg chłonał. Poznałem wielu ludzi, którzy mieli wspaniałe umysły. Byłem we wspaniałym miejscu i cały czas byłem w stanie inspiracji. Jeśli chodzi o moją sztukę, to próbowałem wszystkiego, moi nauczyciele byli bardzo sfrustrowani, bo ja w tym tygodniu robiłem rzeźbę, w następnym instalacje, wideo, malowałem też trochę. Oni byli na malarstwo nastawieni, a ja byłem też trochę, ale cały czas coś innego robiłem [wywiad 5. Artysta wideo].

Malarstwo miało się okazać jedynie etapem artystycznej drogi narratora. Jego zakończenie wiązało się z kolejną podróżą do Europy, kiedy to w Weronie artysta zobaczył wystawę Kazimierza Malewicza, w tym jego słynny obraz *Czarny kwadrat na białym tle*. W rezultacie tej konfrontacji artysta doszedł do wniosku, że formuła malarstwa, jakim wówczas się zajmował, została już dawno wyczerpana:

Ale to mnie nie zmartwiło, tylko miałem ulgę, że ja nie muszę malować, bo ten rodzaj malarstwa, który mnie interesował, on praktycznie zakończył. W tym czasie kolega miał kamerę wideo, zobaczyłem, jak robi montaż na komputerze, zobaczyłem, jakie to jest łatwe, i przypomniało to, jak byłem dzieckiem, rodzice kupili mi kamerę i robiłem filmy 8 mm. I jak zobaczyłem to, to bardzo naturalnie mi to przyszło i po tym Malewiczu pomyślałem, że zajmę się wideo. Rzuciłem malarstwo, zacząłem robić wideo [wywiad 5. Artysta wideo].

Na tym etapie życia narrator odnalazł odpowiedni dla siebie środek wyrazu. Całkowicie skupił się w swojej twórczości na sztuce wideo i zaczął odnosić na tym polu sukcesy. Przede wszystkim jednak osiągnął tak upragniony przez siebie stan wyzwolenia. Znalazł także sposób na to, by doprowadzić swoją sytuację finansową do stabilizacji. Kwestia utrzymania się w Nowym

Jorku została przez narratora rozwiązana kosztem kilkuletniej pracy, dała mu jednak w konsekwencji niezależność:

Praktykuję buddyzm, to nie jest religia, ale sztuka życia. I na przykład interesuje mnie, jak rozwiązać problem w tym mieście, że ubezpieczenie kosztuje 400, 500 dolarów na miesiąc, a ja sprzedałem ostatnie wideo za 1200 dolarów i jak się z tego utrzymać. Mam ogromne studio na Brooklynie, zorientowałem się, że nie potrzebuję tej przestrzeni, nie maluję już, jestem artystą wideo, potrzebuję pomieszczenia wielkości kuchni, a reszta jest luksusem. Postanowiłem podzielić moją przestrzeń na 6 pomieszczeń i wynajmuję, z tego się utrzymuję, nic mnie nie kosztuje życie w Nowym Jorku, jeśli chodzi o czynsz, komorne. Poza tym jakieś mowy wygłaszam. Ale żeby podzielić tę przestrzeń, musiałem użyć swych umiejętności stolarskich, które przeklinałem wcześniej. Pracowałem cztery i pół roku, żeby tę przestrzeń zagospodarować, zbudować ściany, kuchnie, łazienki, okna, wyciąłem w dachu ogromny świetlik. Nie powinienem tego okresu krytykować, dzięki temu mogę się całkowicie poświęcić sztuce. Także miałem taki okres, że uczyłem na uniwersytecie. Ale teraz nie muszę tego robić. Teraz żyję tylko sztuką i jest to idealna sytuacja. Mam bardzo mało pieniędzy w porównaniu z innymi, ale mam pewne minimum, które pozwala mi się utrzymać. Jeśli chodzi o ubezpieczenie, które jest bardzo drogie, to moje oficjalne dochody są tak niskie, że kwalifikuję się na ubezpieczenie dla najuboższych, gdzie wszystko jest opłacone. Mam problem z sercem, który kosztowałby mnie bardzo drogo, ale nic mnie nie kosztuje. Ameryka płaci za moje serce [wywiad 5. Artysta wideo].

W swoich biograficznych schematach działania narrator nieustannie podejmował wysiłek osiągnięcia stanu niezależności. Kolejne epizody walki o samodzielność i samorealizację powiązane były z następującymi po sobie etapami artystycznego rozwoju i poszukiwania artystycznej drogi:

Okoliczności, w jakich się znajduję, nie mają takiego znaczenia, poza tym, że psychiczny klimat jest dobry. Psychiczny klimat jest dobry częściowo dlatego, że odkryłem swoje powołanie, jaką mam misję, nadal odkrywam, ale przynajmniej jestem na dobrym torze. Ciągłe jakiegoś odkrycia się robi, ciągle w sobie odkrywam nowe terytoria, jest jakaś możliwość twórcza. Szansa na coś twórczego jest tuż obok i cały czas jest niezrealizowana, wchodzi w nieznane terytoria. Ale jak się jest na właściwym torze, to niewiadome terytoria nie są czymś negatywnym [wywiad 5. Artysta wideo].

Artysta, podsumowując swoją opowieść, podkreśla nieustanny proces, w jakim się znajduje, często używając przy tym metafor podróży, zmiany, wewnętrznych odkrywanych przez siebie terytoriów. Każdy przełomowy moment biograficznej opowieści artysty wiązał się z przemieszczeniem, z wyjazdem, podróżą, która przebiegała w wielu wymiarach, za każdym razem radykalnie zmieniając życie narratora. Kolejne fazy życia artysty rozpoczynało wyjście z biograficznej pułapki i następujący potem okres względnej stabilizacji. „Wiemy na podstawie wielu autobiograficznych wywiadów narracyjnych, że gdy ludzie są przetrzymywani w sytuacji pułapki (...) – czy

to pułapki zawodowej, pułapki związanej ze studiami, pułapki rodzinnej czy małżeńskiej – prowadzi to ich w szczególnych, wyzwających sytuacjach do przekształcenia własnej trajektorii cierpienia poprzez przemieszczenie jej na inny obszar problemowy [Schütze 1997: 32]. Narrator znalazł się we wszystkich wymienionych powyżej sytuacjach. Kolejno wydostawał się z pułapek, jakimi stawały się dla niego: szkoła, praca, uczelnia artystyczna oraz małżeństwo. Za każdym razem artyście udawało się przepracować sytuację trajektoryjną, choć wyjściu z jednej pułapki towarzyszyło pojawianie się następnego obszaru problemowego. Narrator w swojej opowieści ukazał kilka takich biograficznych sekwencji przepracowania trajektorii, ustabilizowania sytuacji życiowej i ponownego znalezienia się w fazie kryzysowej. Jednak w rezultacie podejmowanych wysiłków artysta osiągnął stan równowagi, rozwiązał niełatwy problem utrzymywania się w Nowym Jorku, tak aby móc całkowicie skupić się na sztuce i rozwoju. Jego wędrówka stała się także podróżą w znaczeniu symbolicznym, drogą do odkrycia własnego powołania. Nieco inaczej wyglądało to w przypadku artystki malarki, która do USA dotarła w wieku lat 60, mieszkając uprzednio we Włoszech i w Brazylii. Jak w kilku omawianych już opowieściach (np. paryskich) artystka opuściła kraj, idąc za głosem serca:

Do Włoch pojechałam jako turystka, to był 1965 rok, w Polsce panowała szarżyzna, a tam byłam zachwycona, chłonełam te kolory, kościoły, muzea, katedry. Poznałam młodego człowieka, zakochałam się, flirtowałam, a on mi mówił: *śłuchaj, M., jeśli mamy zacząć nowe życie, to tylko poza Polską, bo komunizm doprowadzi ten kraj do ruiny*. Wróciliśmy jeszcze do Warszawy na dwa lata, bo oboje jesteśmy z Warszawy. On miał stypendium w Centro Studio, bo był z wykształcenia inżynierem energetykiem i tam mu powiedziano, że w Świerku musi jeszcze odpracować dwa lata, żeby podzielić się z kolegami tymi doświadczeniami, które nabył we Włoszech. Potem wyjechalśmy do Włoch, to znaczy ja wyjechałam najpierw i go zaprosiłam, bo to były takie czasy, że ktoś kogoś musiał zaprosić [wywiad 6. Malarka].

Narratorka, opuszczając Polskę, miała za sobą ukończone studia w Akademii Sztuk Pięknych. Posiadając zawodowe przygotowanie artystyczne, rozpoczęła we Włoszech malowanie miniatur, wchodząc powoli w lokalne systemy dystrybucji sztuki, zyskując stałych klientów oraz zainteresowanie współpracą ze strony włoskich galerii. Pomimo podejmowanych prób zainstalowania się w Rzymie, a nawet pewnych odnoszonych w tym zakresie sukcesów, młode małżeństwo zostało zmuszone do opuszczenia Włoch z powodów, które możemy określić jako polityczne. Małżeństwo emigrantów stanęło zatem przed koniecznością podjęcia decyzji, dokąd jechać, przy założeniu, że wykluczony jest powrót Polski:

A ja się zapisywałam do różnych uczelni: a to na scenografię, a to na grafikę, żeby być jako studentka. Ale przyszedł moment, że Włosi powiedzieli: *no, paszportów nie macie, jesteście z kraju komunistycznego*. A jeszcze to był czas, kiedy grasowały czerwone brygady, a mój mąż kończył studia w Leningradzie, w związku z tym, on był jakimś szpiegiem komunistycznym. Zrozumieliśmy, że jesteśmy *personas non grata*. My do Polski nie chcieliśmy wracać, w związku z tym dano nam paszport, żeby wyjechać z Włoch. I właściwie był to paszport do wszystkich krajów, ale nie mogliśmy wrócić. Zaczęliśmy kombinować. Najpierw chcieliśmy wyjechać do Stanów. Stany wtedy raz otwierały wrota, raz zamykały. Jak zaczęliśmy składać papiery, zamknęły wrota. No to gdzie? Do Australii! Jak przysły te papiery do Australii, ja zaprosiłam moją mamę i wtedy się przestraszyłam, że za daleko. No to gdzie? Do Brazylii! Byliśmy tacy zwariowani harcerze. I w dodatku, ja trzy lata po ślubie, nagle zachodzę w ciążę. I tu jesteśmy harcerze bez żadnego ubezpieczenia i któregoś dnia pakujemy dobytek na statek i płyniemy do Brazylii, wylądowaliśmy w São Paulo. Aha, mąż nie jechał tak w ciemno, podpisał umowę z uniwersytetem w São Paulo. To znaczy jakaś organizacja ściągала wówczas do Brazylii ludzi wykształconych, naukowców. I wtedy zapłacili nam podróż. Dwa miesiące potem urodziła się moja córka. I tak te lata poleciały. To było dwadzieścia jeden lat [wywiad 6. Malarka].

Artystka została ponownie postawiona przed koniecznością rozpoczęcia kariery i podejmowania wysiłku wprowadzenia swojej twórczości na lokalne, tym razem brazylijskie rynki sztuki. Po pewnym czasie udało się jej znaleźć galerię gotową współpracować z nikomu nieznaną artystką, podczas gdy jej mąż pracował jako inżynier. Sytuacja biograficzna artystki ulega zatem stabilizacji, jednak jej wędrówka nie zakończyła się w Brazylii:

Tak życie płynęło, aż mąż stracił pracę. A tam straszna inflacja (...). Po tej ostatniej zmianie monety zaczęło się źle dziać: mąż bez pracy, mój galernik powiedział: *śłuchaj, nie mogę wam więcej płacić, mam problemy finansowe, znajdźcie coś innego*. (...) Wstrzymał produkcję, ale poprzez niego dostałam zamówienie do muzeum ekologicznego w Tokio na obraz 3,5 na 1,5 metrów (...). To zamówienie i zaczęło potem dziać się krucho w mojej rodzinie. Jeszcze moja córka wyrosła na bardzo ładną dziewczynę i od piętnastego roku życia pracowała jako modelka. Pojechała raz, drugi na kontrakt do Japonii, nie przerywając szkoły. I w pewnym momencie, przecież ja to widzę, to jest niemożliwe, że dwoje dorosłych ludzi z wyższym wykształceniem było utrzymywanych przez osiemnastolatkę [wywiad 6. Malarka].

Po raz kolejny artystka i jej rodzina została zmuszona do poszukiwania nowego miejsca osiedlenia, jednak tym razem czynnik *push* przybrał charakter ekonomiczny. Ponownie powrócił pomysł wyjazdu do Stanów Zjednoczonych, tym razem zainicjowany przez amerykańskich znajomych:

Amerykanin, którego znał mój mąż, widział moje malarstwo i któregoś razu przysłał mi list, że moje malarstwo bardzo by pasowało na Florydę, zapraszam cię, przyjeżdż, zrobie ci wystawę. Ja w ten sposób zwinęłam około 20 obrazów w rulonik, zostawiłam męża, przyleciałam na Florydę, moja córka w tym czasie pojechała do Hiszpanii. Spędziłam trzy tygodnie na Florydzie. Te obrazy zostawiłam, bo on mi tego nie zorganizował, nie było łatwo. No, ale znalazłam się w Stanach, miałam tam cioteczną siostrę, pielęgniarkę i brata ciotecznego (...).

I on mi mówi: *przyjeżdżaj do New York City*. Przyjechałam, nie widziałam ich ze dwadzieścia lat. Oni mówią: *musimy was z tej Brazylii wyciągnąć, nie chcemy, aby wasza córka została w buszu*. Namówili mnie, abym składała papiery na zieloną kartę, pożyczili pieniądze na adwokata, a ponieważ miałam przy sobie całą dokumentację, ten adwokat jakoś bardzo szybko zakwalifikował mnie do puli ludzi uzdolnionych i ja tę kartę szybko otrzymałam, oni się nie mogli nadziwić – ludzie czekają latami, a ja nie byłam świadoma, co to jest walka o zieloną kartę. Zadzwoniłam do córki, do Barcelony – *rób jak uważasz* – mówię, do męża – *M., na pewno ci się nie uda, wracaj, bo mnie zostawiłaś za długo*. Wróciłam do Brazylii, zlikwidowałam dom, wyprzedawałam wszystko na *garage sale* – meble, ciuchy, trochę obrazów. Zmieszciliśmy się w czterech walizkach plus kasetą z farbami, płótna. Córka wróciła do São Paulo, ale się nie załapała na zieloną kartę, bo skończyła 21 lat, mój mąż się załapał. Adwokat jej poradził, żeby przyjechała na wizę turystyczną. I rzeczywiście przyjechała, byliśmy wszyscy razem. I zaczęły się tragedie, mnie wypadł dysk od tego pakowania i zwijania, tak że leżałam plackiem miesiąc – zastrzyki, masaże. Mój mąż dostał ataku serca, sztukowali go i wszyli bajpasy. Zapłaciliśmy nasze frycowe. Mąż nie mógł pracować z tym sercem, córka zapisała się do Baruch College, pracowała jako *baby-sitter* i studiowała, ja jako *house-keeper*. Po pięciu latach dostaliśmy obywatelstwo. Wtedy już było łatwiej. Mąż dostał zapomogę, ja zaczęłam pracować w soboty i niedziele i miałam czas na malowanie [wywiad 6. Malarka].

Po raz trzeci w swoim życiu narratorka zmieniała nie tylko państwo osiedlenia, ale i kontynent. W wieku 60 lat, bez znajomości języka angielskiego rozpoczęła trzeci etap swojej migracyjnej wędrówki w Nowym Jorku. Dzięki wsparciu rodziny udało się jej szybko i bezproblemowo zalegalizować pobyt w USA oraz doprowadzić do przyjazdu męża i córki. Biografia malarki w pewnym stopniu wydaje się wpisywać w baumanowski model *włóczęgi*, człowieka zmuszanego przez los do zmiany miejsca zamieszkania, „przepędzanego” i podejmującego kolejne podróże wbrew własnej woli. Ostatecznie jednak w kraju docelowego osiedlenia sytuacja biograficzna narratorki uległa stabilizacji, a jej samej udało się powrócić do czynnie uprawianego malarstwa. Opowieści migrantów „wędrowców” ujawniają doświadczenie biograficzne obejmujące długotrwałe okresy osiedlenia w więcej niż dwóch krajach, a nawet kontynentach. Migrant, który staje się wędrowcem, z reguły nie planuje kolejnych przemieszczeń niczym turysta realizujący następne cele podróży, z pełną świadomością tymczasowości pobytu w miejscach, w których się znajduje. W interesujących nas tutaj przypadkach migranci podejmowali próby osadzania się w nowych miejscach, jednak z powodu rozmaitych okoliczności dobrowolnie lub przymusowo opuszczali je, poszukując nowych możliwości dla siebie i swoich rodzin. Innymi słowy, migrant pragnie zostać lub przynajmniej poważnie rozważyć pozostanie w miejscu osiedlenia, podczas gdy turysta już w momencie przybycia wie, że prędzej lub później pojedzie dalej lub wróci do miejsca stałego zamieszkania. Stawką gry turysty jest przede wszystkim przyjemność, natomiast stawką dla wędrowca jest przetrwanie.

3. Opowieści trajektoryjne – biograficzne doświadczanie cierpienia

Ja sobie mogę pozwolić na bezdomność,
a oni – nie. Wielu filozofów było bezdomnych,
tylko w cieplejszych krajach, ja też długo daję
sobie radę [wywiad 7. Literat, poeta, filozof].

Koncepcja trajektorii, rozumiana jako jedna ze struktur procesowych wyróżnionych przez Fritza Schützego, przywoływana była już kilkakrotnie. Doświadczenia o charakterze trajektoryjnym stają się udziałem większości migrantów, z reguły jednak miały one charakter okresowy i w wyniku podejmowanych wysiłków zazwyczaj są skutecznie przepracowywane. Artyści w swoich narracjach opisywali podejmowaną przez nich pracę nad trajektorią, która może przybierać rozmaite formy, począwszy od zaplanowanych wysiłków i długoterminowych strategii, poprzez wycofanie (np. reemigracja), ucieczkę, aż po rozwiązania o charakterze „łagodnej” innowacyjności, w rozumieniu Roberta Mertona (np. wywiad 1/Paryż). Można zatem przyjąć, że trajektorie w różnym wymiarze temporalnym są nieuniknioną strukturą procesową biografii migranta. Możliwa jest także sytuacja długotrwałej niemożności wyjścia z trajektorii, wywołująca poważne biograficzne konsekwencje. Trwanie w niej systematycznie ogranicza szanse wyjścia z kryzysu, doprowadzając nawet do zmian tożsamościowych. „Rdzeniem doświadczenia trajektoryjnego jest poczucie jednostki, że znajduje się we władaniu sił niezależnych od jej woli, niemożność sprawowania nad nimi kontroli i swobodnego działania, w fazach szczytowych zaś – poczucie cierpienia, głębokiej dezorientacji i oddzielenie od świata innych” [Rokuszewska-Pawełek 2002: 79]. Wiele z opisanych symptomów trajektorii ujawniło się analizowanej dalej biograficznej opowieści artysty migranta, żyjącego w Nowym Jorku.

3.1. Wyjazd z kraju i próby powrotu

To był ostatni rejs Batorego w zimie.
Dobrze, że nie poszliśmy na dno [wy-
wiad 7. Literat, poeta, filozof].

Dominującym wątkiem tej opowieści stało się cierpienie jako doświadczenie biograficzne oraz fatalizm jako postawa narratora. Na początku swojej opowieści artysta deklaruje, że gdyby nie przymus, nigdy z własnej woli nie opuściłby Polski na stałe. Emigracja wymuszona, podejmowana w wy-

niku nacisków zewnętrznych, zawsze jest przeżyciem trajektoryjnym, tym bardziej gdy sytuacja taka powtarza się kilkakrotnie:

Nie miałem wyjścia. Chciałem wyjechać jak każdy młodzieniec i poznać świat, ale mnie zmuszono i to w sposób okrutny. I gdyby nie to, że już zdarzyło się to dwukrotnie, to ja bym z Polski nie wyjechał [wywiad 7. Literat, poeta, filozof].

Narrator w swojej opowieści nie ujawnia ani okoliczności, ani też samego przebiegu owego wymuszonego wyjazdu. Artysta dotarł do USA ostatnim rejsem pasażerskiego statku Stefan Batory. Początek pobytu w Nowym Jorku nie przebiegał traumatycznie, a pierwszym negatywnym odczuciem narratorka było znudzenie:

Bardzo elegancko tu przyjechałem, bo miałem żonę Amerykankę. Ja miałem 20 kilka lat, ona miała 20. Piękni i młodzi. I tak się nikt nie musiał przejmować, żeby szukać pracy, czy coś w tym rodzaju, wręcz przeciwnie. Ale po trzech miesiącach zacząłem się nudzić. Codziennie do tego samego muzeum, do tej samej piwiarni, do tego samego Central Parku. Coś tam pisałem, miasto było ogromne, ale nic się w nim nie działo. Ja się zacząłem po prostu potwornie nudzić [wywiad 7. Literat, poeta, filozof].

Obok znudzenia także kontakty z Amerykanami nie wzbudzały entuzjazmu w nowo przybyłym emigrancie:

Jak przyjechałem do Stanów Zjednoczonych, to mi mówili, kim jesteś, ja, że poetą z Polski, to się śmiali. *Poet from Poland*. Wtedy Polska to była najgorszym miejscem świata, tutaj w Ameryce. A jeśli powiedzieć poeta z Polski, to już w ogóle. Bo tu poetów jeszcze bardziej nie lubili niż Polaków. Bo Polak to się jeszcze na coś przydał, a poeta to już zupełnie na nic. Jeszcze cię opluje, kurczę, na łamach prasy. No to nagle myślę sobie, co ja tu robię, no a że nie miałem możliwości odwrotu, musiałem wymóc na otaczającym mnie społeczeństwie, nieznanym mi bliżej i nierozumianym przeze mnie, bo rozmawiać, to nie znaczy, że ich rozumiem [wywiad 7. Literat, poeta, filozof].

Artysta, przebywając w Nowym Jorku, cierpiał z powodu tęsknoty za Polską, szczególnie zaś za rodzinnym Krakowem. Kiedy zdecydował się na powrót do kraju, doświadczył tam całej serii traumatycznych zdarzeń. W rezultacie po kolejnej próbie powrotu postanowił na stałe opuścić Polskę. Narrator sygnalizuje także rozczarowanie, którego powodem stali się mieszkańcy jego rodzinnego miasta. W swojej opowieści przywołuje on sny, w których Kraków stawał się miastem opuszczonym przez ludzi:

Dali mi w końcu paszport w konsulacie. Wróciłem. Zdarzyło się kilka nieszczęść. Syn mój umarł itd. Ale to tylko tak to można traktować, że ktoś mu pomógł umrzeć. Wiesz, po prostu poprzysięgłem sobie, że moja stopa nigdy tam już nie postanie. Krakowianie nie byli tacy uprzejmi, jak ja piszę, byłem prześladowany itd., to oni wręcz klaskali. (...) Jak przyjechałem

do Nowego Jorku, to Kraków śnił mi się codziennie, i to tak, że ja płakałem przez sen. Ale zawsze mi się śnił pusty, nie było ani jednego człowieka. Dlaczego? Bo kochałem mury, ale nie duszę. Dostałem taki wycisk, że wylądowałem na takim bzdetowie. Nie było ludzi, to wiadomo, ja wyeliminowałem ich. Przyleciałem samolotem przez Londyn, wróciłem znowu jeszcze raz. Już mi się nie chce opowiadać, bo się zaczęły okropieństwa. Dzieci mi umierają, jedno, drugie, kurczę blade, awantura. Ludzie mnie błagają, żebym ja ich wywoził do Ameryki, ja do Ameryki nie chcę wracać. I tak się człowiek zagubił [wywiad 7. Literat, poeta, filozof].

Kwestia nieustannie rozważanego przez artystę powrotu do Europy, obok problemów organizacyjnych, wiąże się także z problemami emocjonalnymi, których obawia się narrator. Powrót oznaczałby konieczność konfrontacji z kulturą europejską, która stanowi dla narratora punkt pozytywnego odniesienia w stosunku do kultury amerykańskiej. Europa w opowieści artysty staje się niemalże mityczną Arkadią, z której został wygnany i do której nie może już powrócić. Artysta musiałby uzyskać wsparcie, aby móc przeprowadzić operację swojego powrotu, ponieważ on sam nie widzi szans na samodzielne przygotowanie takiego przedsięwzięcia:

Ja ci powiem, ktoś by musiał mi pomóc, żeby się zorganizować. Ja się boję tego, że za długo czasu i że mi to złamie serce. Jak pojadę do Wenecji, do Rzymu, do Grecji, to mi to złamie serce, że w zasadzie przeżyłem najpiękniejsze lata swego życia w tym kurewskim mieście *cockroachów* i szczurów. Ale mogło być przecież inaczej, nad tym też trzeba się zastanowić [wywiad 7. Literat, poeta, filozof].

Ostatnie zdanie przytoczonego fragmentu opowieści otwiera kolejną część narracji, w której ujawniają się cechy charakteryzujące człowieka zmarginalizowanego, zbuntowanego i społecznie napiętnowanego. Refleksja nad własnym życiem, które mogło potoczyć się inaczej, stanowi kolejny istotny wątek analizowanej opowieści, do którego narrator powracał kilkakrotnie.

3.2. Życie „człowieka marginesu” i krytyczne spojrzenie Obcego

Narrator, współpracując z polskimi gazetami wydawanymi w Nowym Jorku, postanowił uprawiać na ich łamach swego rodzaju krytykę społeczną. Był to jeden z powodów pojawienia się napięcia i wzajemnej niechęci między nim a częścią Polaków zamieszkujących Greenpoint i inne polskie dzielnice. Kwestia relacji z polskimi emigrantami zajęła w opowieści artysty sporo miejsca i przybrała zdecydowanie negatywny ton:

Wychodzę na miasto i gazeta mnie pyta, co będę dalej pisał. A ja mówię, wiesz co, przyszło mi do głowy, że opiszę takie portrety Polonii z Greenpointu. No to poznamy się, jeden drugiego pozna, może wyniknie z tego jakiś menuet klubowy. Zaczyna się od zdania, że

nikt nie może przewidzieć, przyjeżdżając do Nowego Jorku, kim się stanie. Adwokat zostaje sprzątaczem, fryzjerka milionerką itd (...). Nie to, że ja to zrobiłem świadomie, to mnie w pewnym momencie uderzyło. Na początku chciałem, żeby się ludzie poznali, więc ja przedstawiałem tych, których znam, na zasadzie, tu jest samobójca, tu jest pijak, tu jest eks-prostytutka, która przeszła na religię. Nagle sama propozycja *poznamy się* już była niebezpieczna, bo już nie tylko *poznamy się* – ty mnie, a ja ciebie, ale poznamy siebie samych, poznamy się i napijmy się. Poznamy się to w zasadzie jest zadanie filozofii. W pewnym momencie chcieli na mnie nasłać policję, a ja mówię, to wy sobie zakładajcie u adwokata, jeśli wam się to nie podoba, to nie jest kryminał, ja piszę prawdę. O co mi chodziło w tym zaproszeniu do menu-eta? Jeśli kogoś krytykujesz, było takie powiedzenie – prawdziwa cnota krytyk się nie boi. Co to znaczy? Jeżeli kogoś krytykujesz i krytykujesz niesprawiedliwie, to albo człowiek poczuwa się wobec tej krytyki, albo mówi, ależ nie, i swoim postępowaniem pokazuje, że nie miałeś racji w swoim artykule. I wtedy natychmiast biorę za pióro i zmieniam. Jeżeli piszę 69 odcinków, każdy następny portret innego Polaka, kto tu zna 69 osób ze wszystkich sfer i najróżniejszych osób. I jeszcze potrafi pisać o tym tak, że to ma głębię po prostu [wywiad 7. Literat, poeta, filozof].

Artysta w swojej narracji wielokrotnie krytykuje zarówno Polaków, jak i zamieszkiwanych przez nich Greenpoint. Robi to w sposób najostrzejszy spośród wszystkich innych uczestników badania. Jednocześnie jest najbardziej z nich wszystkich z tym środowiskiem związany. Pozostaje zatem z innymi Polakami w trudnej relacji nacechowanej skrajnie negatywnymi emocjami. Polonia mieszkająca w Nowym Jorku staje się anty-bohaterem opowieści artysty⁸:

Brzydota tej dzielnicy świadczy o brzydocie, jaką oni mają w środku. Bo architektura miasta jest czymś jak dusza społeczna. Kiedyś każdy miał duszę, teraz miasto jest duszą zespołową. Ci ludzie nie jeżdżą na Manhattan, gdzie można odetchnąć od tej klaustrofobii, od tej brzydoty. (...) Tu jest coraz gorzej po prostu, przeżyłem tutaj bardzo długi czas, to myślę, że nie mogę tego pudła, kurwa, nie kopnąć w jakiś sposób, na koniec [wywiad 7. Literat, poeta, filozof].

⁸ Wywiad został przeprowadzony wieczorem, w polskiej kawiarni przy głównej ulicy Greenpointu. W czasie trwania wywiadu można było odnieść wrażenie, że narrator świadomie prowokuje znajdujących się w kawiarni klientów. W tym stosunkowo niewielkim lokalu wszystkie, niejednokrotnie ostre słowa artysty były doskonale słyszalne dla obecnych, co szczególnie i w wyraźny sposób denerwowało obsługę kawiarni. Podczas trwania wywiadu narrator co pewien czas opuszczał lokal w celu spożycia alkoholu. W czasie jednej z tych przerw, która nastąpiła po wygłoszeniu zdania: „To znaczy nie ma po co żyć”, usłyszane słowa zaczęła komentować znajdująca się tam starsza kobieta, rozpoczynając od serii pytań: „a co, złamał się ten pan?”, „a papiery ma?”. Dalej nastąpiła, przerywana powrotem narratora, opowieść o tym, że trzeba się uczyć, pracować, usatkwować i wtedy można do czegoś dojść, i jest dużo Polaków, którzy tu na Greenpointcie jakoś ułożyli sobie życie. Niektórzy nawet bardzo dobrze. W fazie dopytywania, znając już opinie narratora na temat Polonii z Greenpointu, zapytałem, co zatem powstrzymuje go przed opuszczeniem tego nienawidzonego miejsca. Reakcją były następujące słowa: „Jakbym chciał ci odpowiedzieć, to byłoby to samo, co doktora Freuda w szpitalu dla psychicznie chorych” [wywiad 7. Literat, poeta, filozof].

Zamieszkujący Greenpoint Polacy wzbudzają w artyście silną niechęć, jest ona wyrażana w wielu miejscach narracji i w różnych kontekstach. Oto kilka przykładów:

Popatrz na te mordy, jak się ładne dziewczyny zmieniają w takie wiedźmy. Te wiedźmy, to jest polska krew. Charakter – obgadać, zawiść, plotkarstwo, niechęć, podejrzliwość, oskarżycielstwo, kłamstwa to jest nasza kuchnia towarzyska. Potem ci to wychodzi na twarz [wywiad 7. Literat, poeta, filozof].

To jest cyniczna banda, zgraja bez poczucia smaku, przydatności społecznej, obowiązkowości, uczciwości. Ci ludzie tego nie znają. A jeszcze kapitalizm mówi – tak ma być! Kradnij, oszukuj, kłam, byle cię nikt nie złapał [wywiad 7. Literat, poeta, filozof].

Jeśli chodzi o Polaków, tych tutaj, to im współczuję, to są biedni ludzie, Ameryka im pasuje, bo Ameryka jest rajem dla biedaków. Tylko w oczach biedaków pieniądze mają wartość. Dla tych co mają, to nie pieniądze mają wartość, tylko to co za pieniądze nabywają. A Polacy nie umieją wydawać [wywiad 7. Literat, poeta, filozof].

Krytyce podane zostaje nie tylko polskie środowisko skupione na Greenpointcie, ale i cała Ameryka, której narrator przygląda się od ponad trzydziestu lat swojego imigranckiego życia. Artysta wielokrotnie w czasie swojej opowieści formułował skrajnie fatalistyczne wizje, także te dotyczące teraźniejszości i przyszłości Stanów Zjednoczonych:

Tu nie ma żadnej demokracji, ani nie ma sprawiedliwości, tu jest kapitalizm, który wykończył demokrację i sprawiedliwość, rozumiesz? Po prostu. To państwo jest dla mnie duszne i puste wewnątrz. Robert Graves napisał poemat pod tytułem *Straż graniczna* o cesarstwie rzymskim, które w środku już upadało, ale oni to trzymali, w jakimś sensie, tylko kora trzyma to zgniłe drzewo stojąc [wywiad 7. Literat, poeta, filozof].

Źródłem nieszczęść Ameryki, ale i całego świata jest kapitalizm, postrzegany przez narratora jako system organizacji ekonomicznej i społecznej, który wydobywa z człowieka jedynie najgorsze cechy. Kapitalizm zmienia ludzi i jednocześnie, zdaniem narratora, dostarcza im sensownego uzasadnienia przyjmowanych przez nich postaw, które przede wszystkim objawiają się stopieniem wrażliwości i przyzwoleniem na niesprawiedliwość:

Dla mnie kapitalizm jest rodzajem piekła, jesteś skazany na walkę o byt, o każdy oddech. Jak możesz od tego uciec? Możesz tylko w jeden sposób uciec, możesz zostać diabłem. Albo będziesz wyzyskiwany, albo nauczysz się wyzyskiwać i nie masz innego wyboru, przepraszam cię najmocniej, rozumiesz co ja mówię? [wywiad 7. Literat, poeta, filozof].

Taka diagnoza kapitalizmu nie jest niczym nowym. W swoim słynnym *Kapitale* Karol Marks [2006: 290], opisując zjawisko centralizacji, pisał: „jeden kapitalista zabija wielu kapitalistów”, następuje „wywłaszczanie wielu przez niewielu”. Walka, wyzysk i przemoc staje się, według Marksa,

nieodzownym elementem formowania się kapitalistycznego świata. Obroną przed indywidualistycznym, sprywatyzowanym i antywspółnotowym modelem społeczeństwa miała być koncepcja państwa socjalnego lub mówiąc inaczej opiekuńczego (za takim właśnie wydaje się tęsknić narrator). Niestety, Zygmunt Bauman [2011b] diagnozuje kryzys, a nawet upadek tej idei. „Jednostki, zdane coraz częściej wyłącznie na własne siły i własną zaradność, mają samodzielnie znajdować indywidualne rozwiązania społecznie wytwarzanych problemów, korzystając wyłącznie z własnych umiejętności i własnych aktywów” [ib.: 76]. Brak wystarczających umiejętności oraz nieposiadanie jakichkolwiek aktywów gwarantujących bezpieczeństwo grozi skazaniem na to, co Bauman określa społeczną zubożnością.

Biografię narratora można rozpatrywać w kategoriach, nawiązującej do Simmlowskiej teorii *obcego*, koncepcji „człowieka marginesu” Roberta E. Parka [1967: 201–206]. Człowiek taki, żyjąc na granicy dwóch światów społecznych, przyjmuje ostrzejszy i bardziej niezależny punkt widzenia, często też odznacza się wyższą inteligencją i odpornością na manipulację. W wyniku zmarginalizowania/wykluczenia jednostka uzyskuje dogodny punkt (ale też uzasadnienie) do prowadzenia obserwacji i do podawania w wątpliwość wszystkiego, co przez resztę społeczeństwa przyjmowane jest jako oczywistość. Odwołując się do autobiografii emigrantów żydowskiego pochodzenia przybywających z Europy do Ameryki, Park pisze o konflikcie kultur, który zachodzi w ich umysłach, o zderzeniu starego „ja” i nowego „ja”. Napięcie to często nie znajduje satysfakcjonującego rozwiązania i doprowadza do głębokiego rozczarowania. Park podkreśla, że stan dychotomii i konfliktu jest charakterystyczny dla niemal każdego migranta znajdującego się w okresie przejściowym. Jednak dla człowieka marginesu kryzys staje się stanem permanentnym, doprowadzając do powstania specyficznego typu osobowościowego. Człowiek taki żyje w dwóch światach, w obu będąc do pewnego stopnia obcym. W umyśle człowieka marginesu moralne wrzenie na skutek spotkania kultur manifestuje się w sposób najbardziej oczywisty. To właśnie dzięki tym osobom, w których zachodzi tak intensywna fuzja i zmiana kulturowa, możemy, zdaniem Parka, najlepiej poznawać procesy cywilizacyjne [ib.: 206]. Bycie człowiekiem marginesu nie jest kwestią indywidualnego wolnego wyboru, lecz konsekwencją szeregu biograficznych zdarzeń. Narrator, będący takim zmarginalizowanym człowiekiem, ma pełną świadomość zachodzących wokół niego procesów i ich wpływu na jego losy, choć i tu wyraźna staje się fatalistyczna perspektywa postrzegania rzeczywistości:

Mechanika dziejów. Przypadek do przypadków, znajdujesz się, choćbyś nie wiem jak chciał, na marginesie zdarzeń. Jeśli potrafisz być ich świadkiem, to dobrze dla ciebie, to proszę bardzo, jeśli cię kopną i tam leżysz, to bądź pewny, że cię samochód przejedzie. A jak jesteś

pisarzem, wszyscy ci mówią, będziesz słynny po śmierci. To jest oczywiście kłamstwem, bo który morderca po śmierci chciałby drukować dowody na swoją zbrodnię, którą napisała jego ofiara. Chyba, że cię wypacykują w trumnie i zrobią z ciebie zupełnie kogoś innego, tylko dlatego, że ty jesteś mityczną czy tam mitologiczną postacią, że masz dwa filmy o sobie, napisałeś książkę, może tę książkę uda się sprzedać. Aby zamanewrować ludziom w głowie, to jeszcze trzeba tego trupa wypomadować, żeby nie było widać prawdziwych ran [wywiad 7. Literat, poeta, filozof].

Artysta kilkakrotnie w swojej narracji wyraża żal z powodu sytuacji, w jakiej się znajduje. Ma przy tym przekonanie, że jego talent i wiedza powinny być lepiej wykorzystane, i to nie tylko przez niego samego, ale przez otaczających go ludzi. Ci z kolei zajmują się zupełnie innymi sprawami, pogardzają filozofem i nie oferują mu nic, co mogłoby poprawić trudne warunki jego bytu. Przyjmując taką postawę, artysta ulega dalszej marginalizacji, a jego opinie stają się coraz bardziej krytyczne:

Ja sobie mogę pozwolić na bezdomność, a oni nie. Wielu filozofów było bezdomnych tylko w cieplejszych krajach, ja też długo daję sobie radę. A jeśli ta Polonia musi się wyspać, bo następnego dnia musi sprzątać. Ona nie śpi dlatego, że ma piękne sny, ale dlatego, że idzie do roboty i to ciężkiej. Ja to zaatakowałem, to tylko: kurwa (...) i chuj w dupę. Ja to opisałem (...). I to w takiej sytuacji, że gość, który czyta Schopenhauera czy Szekspira, Homera, który pisze po angielsku, żeby nie znaleźć dla tego człowieka, gdzieś odrobinę jakiegoś kąta, no to wiesz, to po prostu zakrawa na takie, wiesz, z zimną krwią. Niewinni świadkowie, żeby nic nie robić [wywiad 7. Literat, poeta, filozof].

Rozgoryczenie narratora zmanifestowane zostało w kilku fragmentach opowieści. Wynika ono między innymi z przekonania artysty o tym, że społeczeństwo powinno wspomagać twórcze, wyjątkowe jednostki po to, aby móc korzystać z ich talentów. Narrator jest przekonany co do tego, że „interes społeczny wymaga, żeby filozof nie spał na schodach”. Wybitne jednostki, aby wykorzystać swój potencjał powinny posiadać możliwość skupienia się na pracy twórczej i na intelektualnym rozwoju, lecz przede wszystkim powinny mieć zapewnione minimum socjalnego bezpieczeństwa. Tymczasem, co doprowadza narratora do rozpacz, wszędzie pojawia się bariera określona w narracji jako: brak zrozumienia i brak dobroci. Artysta funkcjonuje na obrzeżach polskiej diaspory skupionej na Greenpointcie, zmarginalizowany w sferze funkcjonowania społecznego, w dodatku okresowo bezdomny. Sprostanie kosztom wynajęcia mieszkania znajduje się całkowicie poza jego finansowymi możliwościami. Tu także narrator dostrzega akt społecznej niesprawiedliwości:

Za to, żebyś mieszkał, to musisz mieć 3000 miesięcznie. Jak się chcesz przespać w dzień, a nie masz 3000, to nie możesz się przespać w dzień. Czyli musisz wlec się do tej rzeźni i kombinować gdzieś tam te pieniądze i musisz te pieniądze oddać gościowi, który już stoi w bramie

i czeka, żebyś mu te pieniądze, które zarobiłeś, oddał. I teraz czy jesteś poetą czy filozofem, to musisz zrezygnować z Dostojewskiego, Szekspira, Kanta i Marksa na rzecz tego pana, który cię na żywo okrada, tylko dlatego, bo tobie się chce spać. On okrada Szekspira, swojego Szekspira ciekawości [wywiad 7. Literat, poeta, filozof].

Narrator zachowuje przekonanie o własnej wyjątkowości i w oparciu o nie podkreśla w swej opowieści różnice pomiędzy nim a innymi Polakami, a nawet szerzej – między nim a ludźmi w ogóle. Mitologia wyjątkowej, twórczej jednostki jest często przywoływana przez artystę:

Takich ludzi jak ja oni tu nie mają i w ogóle Polska ma bardzo mało i świat też nie. Który ma ogromny talent, ogromną naukę, ogromną wolę, wierność swoim słowom, piękno opisu, świetnie rysuje, maluje, przystojniak, angielski, polski, matematyka, astronomia i nie ma dla niego kąta wśród naszych. (...). To jest przerażające [wywiad 7. Literat, poeta, filozof].

3.3. Podsumowanie narracji o charakterze trajektoryjnym

Interpretując ten wywiad w świetle teorii dewiacji społecznej Howarda S. Beckera [2009], można dostrzec w nim niemal modelowy przykład dwoistości zjawiska outsideryzmu. Jak wyjaśnia Becker, wszyscy, którzy rzekomo łamią reguły społeczne, mogą być uważani za outsiderów. Jednak ci, którzy już zyskali ową etykietę, mogą nie akceptować reguł, według których są oceniani, i tym samym za outsiderów uważać swoich krytyków [*ib.*: 5]. W tej trajektoryjnej narracji owo napięcie pomiędzy poczuciem napiętnowania a piętnowaniem innych jest stale obecne. Becker za punkt wyjścia i oś swoich rozważań przyjmuje założenie, że dewiacja jest wytworem społeczeństwa, dewiantem zaś jest osoba, której przyklepiono taką etykietkę [*ib.*: 13]. Czyn uznawany jest za dewiacyjny na skutek reakcji i działań innych ludzi. Innymi słowy, dewiacja jest sytuacją rodzącą się w wyniku interakcji osoby popełniającej określony czyn i tych, którzy nań reagują. Opierając się na treści wywiadu, można jedynie rekonstruować przebieg społecznych relacji w taki sposób, w jaki zapamiętał i zinterpretował je sam autor opowieści. Kiedy narrator mówi: „w pewnym momencie chcieli na mnie nasłać policję” – można domniemywać, że był on poddany procesowi etykietowania, a jego czyny uznano za dewiacyjne. I znowu kiedy autor mówi: „patrz na ciebie jak na złodzieja, jak idziesz ulicą” – to relacjonuje on swoją wizję tego, jak jest odbierany przez polską społeczność zamieszkującą Greenpoint. Można także rozpatrywać sytuację narratora w tym dość jednolitym polskim środowisku, poprzez Goffmanowską kategorię „grupowego samotnika”. Artysta w swojej opowieści mówi: „chciałem być częścią świata, jestem częścią świata, ale tak naprawdę moja sytuacja mentalna jest taka, że ja jestem na zewnątrz świata w jakimś sensie”. Grupowy samotnik nie jest zintegrowany ze społecznością,

ale jednak nieustannie styka się z nią na rozmaitych płaszczyznach. Tu raz jeszcze chciałbym powrócić do Victora Turnera [2005a], dla którego outsideryzm staje się jedną z możliwych form liminalnych. „Podobnym do liminalności pośrednim stanem jest outsiderstwo, czyli bycie wskutek przypisania na stałe poza strukturalnymi więzami danego systemu społecznego albo sytuacyjne lub tymczasowe znalezienie się poza nim, albo odcięcie się z własnej woli od zachowania mających pewien status, odgrywających role uczestników danego systemu”[ib.: 196]. Do grupy takich outsiderów w rozmaitych kulturach Turner zalicza między innymi: hipisów, wędrownych robotników, włóczęgów, mnichów żyjących w samotniach, szamanów. Tego typu outsiderem wydaje się także Goffmanowski „grupowy samotnik”, czyli ktoś, kto *de facto* „nie będąc członkiem grupy, stale znajduje się w sytuacjach społecznych z grupą” [Goffman 2005: 185]. Narrator, współpracując z lokalną gazetą polonijną, jest blisko problemów tej społeczności, nieustannie pozostaje jednak w stosunku do niej w krytycznym dystansie, a nawet w wielokrotnie wyrażonym buncie, przeradzającym się okresowo w otwarty konflikt. Biograficzna opowieść artysty posiada także elementy dające się analizować poprzez odniesienie do koncepcji kariery dewiacyjnej. „Pierwszym krokiem w większości karier dewiacyjnych jest popełnianie czynu niekonformistycznego, a więc czynu, który łamie jakiś konkretny zestaw reguł” [Becker 2009: 29]. W narracji pierwszym sygnałem rodzącego się napięcia pomiędzy narratorem a lokalną Polonią były skutki opublikowania na łamach gazety serii artykułów. Swój projekt narrator opisywał następująco: „Na początku chciałem, żeby się ludzie poznali, więc ja przedstawiałem tych których znam, na zasadzie, że tu jest samobójca, tu jest pijak, tu jest eks-prostytutka, która przeszła na religię”. Zamierzenia artysty można określić za Beckerem jako „intencjonalny nonkonformizm”, czyli prowokację, która staje się początkiem konfliktu. Ale wejściu na ścieżkę dewiacyjnej kariery towarzyszyły także inne trajektoryjne procesy biograficznie, takie jak bezdomność czy nadużywanie alkoholu. „Społeczny i biograficzny proces trajektorii charakteryzuje się doświadczaniem coraz boleśniejszego i w coraz większym stopniu pozbawionego wyjścia cierpienia” [Schütze 1997: 21]. Typowym objawem dotknięcia trajektorią jest utrata zaufania w stosunku do wspólnotowych struktur społecznych, takich jak rodzina czy kręgi znajomych. Początki tego stanu przyjmowane są gwałtownie, z rozdrażnieniem i znamionami buntu, z czasem przeradzając się w stan zniechęcenia, wycofania, letargu. Fritz Schütze dokładnie opisuje sekwencyjną strukturę doświadczenia trajektorii. Jest ona procesem złożonym i wieloaspektowym, a wiele jej śladów można odnaleźć w omawianej opowieści. Niemiecki socjolog wyróżnił następujące po sobie etapy doświadczenia trajektoryjnego, rozumianego jako biograficzne

mechanizmy rozwijania się cierpienia. W pierwszym stadium dochodzi do nagromadzenia się *potencjału trajektoryjnego*. Schütze wymienia tu dwa decydujące czynniki: komponent biograficznych dyspozycji do tego, aby zostać zranionym oraz komponent sprzeczności w aktualnej sytuacji życiowej, na przykład trudności w kształtowaniu życia osobistego i codziennego funkcjonowania [ib.: 24, 27]. W drugim stadium następuje zdynamizowanie trajektoryjnego potencjału (*przekroczenie granicy*), objawiające się niemożnością kształtowania swojego życia w wyniku splotu zewnętrznych wydarzeń. Sytuacja emigracji przymusowej, której zazwyczaj towarzyszy szok i dezorientacja, pojawia się w omawianej narracji, ale relacjonowana była także przez kilku artystów z Paryża, Londynu, Berlina. Fakt udania się na migrację, zgodnie z wyróżnionymi przez Schützego podstawowymi biograficznymi strukturami procesowymi, może być konsekwencją trajektorii (emigracja przymusowa), ale i wynikiem realizowania biograficznego schematu działania (wyjazd jako samodzielnie podjęta decyzja). Nie zmienia to jednak tego, że nawet dobrowolna emigracja może doprowadzić do znalezienia się pod wpływem procesów trajektoryjnych. Po przekroczeniu granicy ukonkretnienia się doświadczenia trajektoryjnego następuje próba uchwycenia równowagi i poradzenia sobie z życiem codziennym. Opis tego etapu stał się istotnym fragmentem wielu narracji. Schütze zaznacza, że może tu dojść do przezwyciężenia stanu zamętu, ale też *chwiejna równowaga* jest nieustannie zagrożona wpływem trajektoryjnego potencjału. Wiele zebranych opowieści przedstawia pozytywne historie przepracowania sytuacji trajektoryjnej. Biograficzny zamęt wynikający z rozpoczynania życia poza własnym krajem, często powiązany z dramatami życia prywatnego, rodzinnego czy zawodowego, może zostać opanowany, ale może także prowadzić do kolejnych etapów doświadczenia trajektorii. Pojawia się wówczas *destabilizacja*, objawiająca się poczuciem obcości względem samego siebie, brakiem zrozumienia podejmowanych działań, zaniedbywaniem pewnych obszarów życia kosztem innych, które tym samym przestają być kontrolowane. Konsekwencją *destabilizacji* może być *załamanie się organizacji życia codziennego i orientacji wobec samego siebie*. Proces ten przejawia się utratą kompetencji co do organizowania dnia codziennego oraz brakiem zaufania do siebie samego i znaczących innych. W narracji artysty objawia się to nie tylko utratą zaufania, ale rozczarowaniem i niechęcią w stosunku do polskiego środowiska, na obrzeżu którego egzystuje narrator. Jedno z ostatnich zdań wywiadu brzmi: „A Polacy, ja mam do nich ogromną gorycz”. Narrator ma pełną świadomość tego, że aktualnie nie panuje nad swoim życiem, że problemy, z którymi musi się zmierzyć, skumulowały się nadmiernie. Daje temu wyraz, mówiąc: „mam 1000 kłopotów, swoim życiem nie rządę. Tak jak ten, który leci balonem nie

rządzi wiatrami”. Podejmuje zatem próby *teoretycznego przepracowania* systemu swoich orientacji oraz trajektorii. W procesie tym poszukuje wyjaśnień przyczyn procesów cierpienia, formułuje oceny moralne (liczne cytowane powyżej oceny środowiska Polaków, USA, Amerykanów), które przyjmują formę oskarżeń („Polacy są z kolei skąpi”, „Popatrz na te mordy, jak się ładne dziewczyny zmieniają w takie wiedźmy”) i usprawiedliwień („a ty śpij na schodach, a ty nic nie jedz. Jeszcze ci wszyscy będą mieli za złe, że wypiełeś na znieczulenie buteleczkę rumu”). Znaczna część tej biograficznej opowieści stanowi prezentację rezultatów *teoretycznego przepracowania* trajektorii. Ostatnim stadium procesu są praktyczne próby *opracowania trajektorii i uzyskania nad nią kontroli*. Tu Schütze wyróżnia trzy możliwości: ucieczka z trajektoryjnej sytuacji życiowej, organizacja życia z trajektorią oraz systematyczna eliminacja potencjału trajektoryjnego. W ukazanych do tej pory opowieściach można odszukać wszystkie trzy strategie radzenia sobie z sytuacją trajektoryjną. W analizowanej narracji druga z wymienionych możliwości wydaje się najbardziej adekwatna. Narrator systematycznie podejmuje próby „ułożenia” życia z nieustannie towarzyszącą mu trajektoryjną potencją, zagrażającą zarówno stabilizacji jego sytuacji psychicznej, relacji społecznych, ale także bezpośrednio fizycznemu bezpieczeństwu. Długotrwałe znajdowanie się w tak negatywnej sytuacji może doprowadzić do przekształcenia cierpienia w inne obszary problemowe. Schütze zakłada możliwość przekształceń na trzech poziomach: quasi-metafizycznym, interakcyjnym i tożsamościowym [ib.: 47]. Na pierwszym z nich następuje utrata zaufania w sens, porządek i sprawiedliwość świata. Narrator postrzega świat jako system, który jest mu obcy, a nawet wrogi. Podejmując próby „wejścia”, uświadamia sobie, że jego pozycja wobec świata już zawsze będzie zewnętrzna, a on sam pozostanie obcym:

Zawsze chciałem być częścią świata, jestem częścią świata, ale tak naprawdę moja sytuacja mentalna jest taka, że ja jestem na zewnątrz świata w jakimś sensie. I nawet jak ja do niego pukam i proszę o wejście, świat zamyka drzwi. Najstraszniejsza sytuacja, jaka może się człowiekowi przyśnić. Każdy zdrowy człowiek tego unika. A ja, tak się jakoś stało, że musiałem się do tego przyzwyczaić. Przyzwyczajenie jest drugą naturą człowieka, jest takie przysłowie. I nagle zostajesz z tą bestią na zewnątrz klatki. Bo oni są w klatce. Nie ty. Te psie budy. Jak psy wściekle. Patrzą na ciebie jak na złodzieja, jak idziesz ulicą [wywiad 7. Literat, poeta, filozof].

Wizja świata, jaką przedstawia narrator w swej opowieści, jest skrajnie pesymistyczna. Kapitalizm jawi się w niej jako piekło, ludzie są podli, chciwi i niewrażliwi, inni artyści to zawistni konkurenci, Ameryka znajduje się na krawędzi przepaści, w przededniu wielkiego kryzysu („Tu nie ma żadnej

demokracji, ani nie ma sprawiedliwości, tu jest kapitalizm, który wykończył demokrację i sprawiedliwość, rozumiesz? Po prostu. To państwo jest dla mnie duszne i puste wewnątrz”).

Drugi poziom zmian dotyczy relacji z innymi i objawia się poczuciem niepewności w interakcjach. Związane jest to z opisywanym już za Beckerem outsidersyzmem oraz tym, co Harold Garfinkel, odwołujący się do Schütze’go, nazywa niezauważalnymi podstawowymi oczekiwaniami. „Żeby uświadomić sobie te podstawowe oczekiwania, trzeba być albo obcym, który nie jest zaznajomiony z daną codziennością, albo zostać z niej wyobcowanym” [Garfinkel 2007: 53]. Biografia narratora zdaje się wpisywać w obie sytuacje. Artysta jest obcy jako osoba zmuszana żyć w innym niż swoim kraju oraz jako uczestnik, a zarazem bezkompromisowy krytyk życia społeczności polonijnej. Te niewyeksplikowane podstawowe oczekiwania w odniesieniu do sytuacji interakcyjnej służą utrzymaniu rutynowego porządku społecznego, który narrator nieustannie łamie. Jego interakcje stają się tak trudne, ponieważ nie wypełnia on owych milczących reguł, a nawet świadomie je przekracza. W rezultacie artysta czuje się wyobcowany i rozgoryczony, ale jednocześnie jest świadomy zmian, jakie zaszły w jego sposobie odbierania i oceniania rzeczywistości:

Ale ja też jestem do pewnego stopnia paranoikiem, że ludzie założyli na mnie spisek, żeby mnie doprowadzić do czarnej rozpacz. Setki obrazów, każdy ma w każdej piwnicy (...), a ty śpij na schodach, a ty nic nie jedz. Jeszcze ci wszyscy będą mieli za złe, że wypiełeś na znieczulenie buteleczkę rumu. No to wtedy rozkładasz ręce [wywiad 7. Literat, poeta, filozof].

Przemiany na poziomie tożsamościowym objawiają się między innymi poczuciem wyobcowania i przeświadczeniem o znajdowaniu się w pułapce. W związku z tym jednostka może podejmować rozmaite działania mające złagodzić odczuwane cierpienie (np. alkoholizm), jednak w rezultacie doprowadzają one do aktywizowania nowych mechanizmów wpadania w pułapkę. Mechanizmy trajektorii, co podkreśla niemiecki socjolog, działają na zasadzie negatywnego sprzężenia zwrotnego lub błędnego koła, wzmacniając się wzajemnie i przyjmując postać coraz to nowych pułapek. W przypadku omawianej biografii prawdopodobnie nie można mówić o pełnym syndromie przemian tożsamościowych, tak jak opisuje to Schütze [1997: 46–48]. Niemniej jednak obecność cierpienia manifestuje się wielokrotnie w tej opowieści, również w samym jej zakończeniu, i bez wątpienia wpływa także na sferę tożsamości artysty:

Nie widzę swojej przyszłości. Cały czas istnieją jakieś alternatywy. Poznają gdzieś tam, w jakiejś bibliotece dziewczynę i ona zaopiekuje się moją schedą literacką, ja jej zrobię dziecko

w międzyczasie, i kupimy dom itd. Jedna. Wróć do Polski, nie spalę wszystko, ruszę w świat, na ślepo. Zadzwoń do rodziny, co oni powiedzą. Moje dzieci do mnie zadzwonią, powiedzą: *śłuchaj* (...) Nie wiadomo. (...) Co ja mogę powiedzieć, no właśnie nie wiem. Ja żyję po prostu chwilą, chwilo trwaj – powiedział Goethe – jak umierał. Ja w tym sensie żyję tym, co mnie otacza. Lubię pisać, lubię malować, lubię język angielski, lubię pisać po polsku, mam 1000 kłopotów, swoim życiem nie rządę. Tak jak ten, który leci balonem, nie rządzi wiatrami. Może tylko podporządkowując się wiatrom, może się tak ustawić, że doleci tam, gdzie chce dolecieć. Albo w miarę jakieś bezpieczne miejsce [wywiad 7. Literat, poeta, filozof].

Obok rozczarowania tak często sygnalizowanego w opowieści, pojawiają się mgliste plany na przyszłość, obok zwątpienia wciąż jednak jest nadzieja. Co prawda, plany wydają się natury życzeniowej, a zarysowywane schematy działania na przyszłość pozostają niedookreślone, może nawet niemożliwe do jasnego sformułowania przez narratora. Artysta zdaje się być na tym etapie trajektorii, na którym pojawiają się poczucie silnego wyobcowania, trudności w kontaktach z innymi, izolacja. „Zaufanie – podstawowy stosunek w społecznych oddziaływaniach – podlega zagrożeniu” [Riemann, Schütze 1992: 99]. Pojawia się także charakterystyczna dla skutków procesów trajektoryjnych utrata wiary w zdolność sterowania swoim życiem. Narrator w pełni zdaje sobie sprawę z trudności, jakie wiążą się z procesem biograficznego przepracowania trajektorii. W rezultacie znajduje się na pozycji outsidera, który poddaje swoje cierpienie systematycznej refleksji, nie jest jednak w stanie wypracować uporządkowanych schematów biograficznych, mogących doprowadzić do trwałego wyjścia z trajektorii. Mam jednak nadzieję, że wyjście, które Riemann i Schütze określają „twórczą metamorfozą stanu tożsamości biograficznej” [*ib.*: 99], polegające między innymi na opanowaniu dynamiki bezwładu, jest w przypadku tego artysty wciąż realne.

4. Komercja, kreacja, krytyka, czyli dyskurs artystów o sztuce

Nieodzowną częścią zgromadzonych opowieści biograficznych artystów stały się refleksje na temat sztuki. Ocenie narratorów poddana została ich własna działalność artystyczna oraz rozmaite elementy składające się na społeczny świat sztuki. Twórcy w swoich narracjach definiowali między innymi to, czym według nich jest wartościowa sztuka i co ją wyróżnia. Poдеjmowali także zagadnienia dotyczące współczesnych zmian zachodzących w obszarze produkcji, obiegu i recepcji dzieł artystycznych, i ich konsekwencji. Wypowiedzi te różnią się ostrością wyrażanych opinii, szczególnie w odniesieniu do sztuki najnowszej oraz do relacji pomiędzy komercyjnym a niezależnym polem twórczości artystycznej:

Mam taką teorię, że kryteria się rozmyły w momencie, kiedy między tym, który maluje, a tym, który sprzedaje znalazł się ten trzeci, czyli pośrednik, który na tym zarabia. Przychodziłeś kiedyś do pracowni artysty, zamawiałeś żonie obraz, tyle i tyle to kosztowało. W momencie kiedy wszedł pośrednik – czy to galeria, czy to krytyk, czy to dealer – każdy chce zarobić pieniądze. Teraz tym wszystkim pośrednikom zależy, żeby nie było czystych kryteriów, żeby to oni dyktowali, co jest modne, a co nie, co jest dobre, a nie artysta ani odbiorca. Odbiorca jest już wyprany z jakiegokolwiek umiejętności kwestionowania czy oceny indywidualnej tego, co mu się coś podoba, czy nie, on ma swoich doradców. Medici wiedział, co jest dobre, podobało mu się to i kupował albo nie. Teraz taki milioner ma doradców [wywiad 1. Malarz, plakacista].

Zatarcie jasnych kryteriów oceny sztuki leży, zdaniem artysty, w interesie wszelkich pośredników zajmujących się dystrybucją wytworów artystycznych, pozwalając im swobodnie kreować wartość rynkową poszczególnych twórców i wytwarzanych przez nich dzieł. Dzięki temu przeniesieniu ciężaru interpretacji i mocy nadawania wartości ze „zwykłych” odbiorców na specjalistów, możliwe stało się kreowanie mód i trendów w sztuce. Narrator, postrzegając to zjawisko jako negatywne, przytacza także kryteria sztuki wartościowej w jego odczuciu:

Wiele mądrych osób uważa, że to co się dzieje, to okres załamania się, ciemny okres historii sztuki. Bardzo mi się podobało co do kryteriów, co powinno zawierać ważne dzieło sztuki, to było o obrazach, ale można dopasować do każdego dzieła sztuki. Pierwsze to obraz, który pamiętasz, który zostaje ci w głowie. Drugie to wspinały warsztat, taki, że kurwa, jak patrzysz na rzeźbę, to nikt nie potrafi z jednego kawałka wyrzeźbić tak delikatnie jak Bernini. Następne, w wielkim dziele musi być jakieś przesłanie moralne i niespodzianka dla zmyśłowców. Te cztery elementy według Paula Johnsona stanowią, że dzieło sztuki jest piękne. I jak przykładasz papierek lakmusowy do niektórych rzeczy, to one ci się często sprawdzają [wywiad 1. Malarz, plakacista].

Podobne rozważania znajdujemy także w innych narracjach. Częściej jednak podejmują je twórcy, którzy odnieśli sukces w obszarze działań komercyjnych. Tak się stało w przypadku artysty fotografa, pracującego między innymi dla branży reklamowej. Zdaniem tego twórcy, podział sztuki na komercyjną i niezależną jest sztuczny, niezgodny z tradycją, a przy tym dający fałszywy obraz, tego co ma być w sztuce wartościowe, a co nie:

I też bardzo zdecydowana niechęć podziału pracy na artystyczną w cudzysłowie i na komercyjną. Zdając sobie sprawę z oczywistych różnic, ta granica jest delikatna, niewyraźna. Wielokrotnie dyskutując na dany temat z ludźmi, do których miałem wielki szacunek, odniosłem wrażenie, że polega ona na sztucznie stworzonych kryteriach. Najczęściej takim powtarzanym kryterium jest, że jeśli się coś robi na zamówienie, to wynik nie może być dziełem artystycznym, tylko komercyjnym, co jest bzdurą w kontekście historii sztuki. Jak i stwierdzenie, że kolaboracja z innym nie jest dziełem sztuki, co jest też bzdurą. Patrząc na to, co się działo w Renesansie i potem – cały sztab pomagierów – jeden robi to, drugi maluje oczy. Więk-

szość prac, do nie tak dawna, była robiona na zamówienie, za pieniądze. Największe dzieła sztuki zostały stworzone w ten sposób. Zawsze twierdziłem, że najciekawsze rzeczy są stwarzane przez ludzi z *commercione*. Bo są stwarzane pod dużą presją, trzeba stale coś nowego wymyślać [wywiad 3. Fotograf].

Kolejny raz przywołany został okres Renesansu, traktowany jako przykład epoki, w której najwybitniejsze dzieła sztuki powstawały na skutek zlecenia, w wyniku bezpośredniego kontaktu twórcy i nabywcy. Sztuka Odrodzenia zdaje się jawić w wypowiedziach artystów jako wyjątkowa, między innymi dlatego właśnie, że tworzone wówczas dzieła były odpowiedzią na konkretne społeczne zapotrzebowania. Jak już wspomniano, wątek ten ujawnia się przede wszystkim wśród twórców realizujących rozmaite zlecenia komercyjne. Być może pojawia się wśród nich potrzeba uzasadnienia, nadania sensu swojej twórczości poprzez nawiązanie do dawnej tradycji tworzenia sztuki, realizowanej w wyniku bezpośredniej relacji z klientem, która posiadała przy tym jasno określone cechy transakcji ekonomicznej. Układ taki nie jest postrzegany przez tych artystów jako ograniczający wolność twórczą, ale jako bodziec stymulujący do innowacyjności. Praca taka wymaga także innych niżli artystycznych talentów. Konieczna jest umiejętność pracy z klientem, zdolność do negocjowania i wypracowywania kompromisów. Opis tego typu działań pojawił się w narracji artysty fotografa:

Moja praca w reklamie, na początku, polegała na tym, że przygotowywałem swoje własne zdjęcia, swoje własne kompozycje i przedstawiałem je potencjalnym klientom jako ewentualny koncept. To mi szalenie pomogło. Ludzie lubią, jak im się podaje coś na talerzu, szczególnie jak im się pozwala wierzyć, że to jest ich. To jest taki trick albo podejście dyplomatyczne, żeby ludzi nie zrażać. Nie wypychać im na siłę, bo są ludzie, którzy na siłę starają się przekonać innych, że to, co im się pokazuje, jest jedyne i lepsze. Trzeba delikatnie, czasem kompromis, który nie obraża. Całe życie polega na kompromisie, to dlaczego nie w pracy twórczej? [wywiad 3. Fotograf].

Sposoby rozumienia sztuki przez poszczególnych narratorów są ściśle związane z zajmowanymi przez nich pozycjami w polu produkcji artystycznej. Głównym kryterium z reguły staje się to, czy ich kariera została zorientowana na działalność komercyjną, czy też na „niezależną”. Jednak w obu przypadkach ujawnia się uniwersalne pragnienie każdego artysty, jakim jest posiadanie odbiorców, zdolność do poruszenia ich, wywołania reakcji:

Każdy artysta, każda istota wrażliwa potrzebuje jakiejś reakcji, jakiejś podpory. Pozytywnej, negatywnej, ale poszukuje jakiejś współreakcji. Moje *credo* jest, że nie ma nic gorszego jak tworzenie nudnej sztuki. Jedna kobieta kupiła sobie moje zdjęcie i powiesiła nad wanną, kąpie się i duma, to jest bardzo piękne. To jest szalenie sympatyczne [wywiad 3. Fotograf].

Radykalnie odmienne zdanie na temat sztuki reprezentuje kolejny narrator. Sztuka staje się tutaj pretekstem do badania rzeczywistości. Artysta wykorzystuje przy tym osiągnięcia nauki, ale także swobodnie je przekracza. Sztuka, zdaniem narratora, jest nie po to, by pokazywać i wyrażać emocje, ale po to, by eksplorować rzeczywistość:

(...) sztuka to jest taki obszar zainteresowania nie po to, żeby ujawniać swój animusz, tylko rodzaj penetracji, rodzaj badania. Kiedyś polegała tylko na umiejętności malowania, teraz jest sztuka performance, zaciekawienia, rzeźby. Interesuje mnie wszystko, nauka zabrnęła w logikę i architekturę swoich oczekiwań, określiła swoje struktury. Sztuka na tym obszarze może szaleć i jakby łączyć fizykę z matematyką i z głupotą, wszystko mieści się w tym przyzwoleniu na artystyczny sprawdzian. Sztuka dla mnie jest takim szkicowaniem, notowaniem, badaniem i penetrowaniem rzeczywistości niżli wyrażaniem i pokazywaniem [wywiad 4. Grafik, ilustrator, wynalazca].

Działania artystyczne mogą być formą eksploracji i zmiany perspektywy oglądu rzeczywistości. Mogą być także środkiem, dzięki któremu człowiek dokonuje eksperymentów, niemożliwych do przeprowadzenia w obszarze innych dziedzin. Takie rozumienie sztuki przywodzi skojarzenie z filozofią form symbolicznych Ernsta Cassirera [1998]. Niemiecki filozof podkreślał poznawcze walory sztuk plastycznych, pozwalające odkrywać i badać świat dostępny zmysłom, tak jak poezja czy dramatopisarstwo umożliwiają odkrywanie wewnętrznego świata człowieka. „Sztuka nie jest przykuta do racjonalności rzeczy lub wydarzeń. Może ona pogwałcić wszystkie te prawa prawdopodobieństwa (...). Może ofiarowywać najbardziej dziwaczną i groteskową wizję rzeczywistości, a jednak zachować swą własną racjonalność – racjonalność formy” [ib.: 275]. W takim ujęciu sztuka zaczyna być rodzajem specyficznej wiedzy, „daje nam bogatszy, żywszy i barwniejszy obraz rzeczywistości, a także głębszy wgląd w jej formalną strukturę” [ib.: 278]. Sztuka może być także traktowana jako forma komunikacji i ta właśnie funkcja stała się najistotniejsza dla artystki malarki:

Zawsze umiałam malować, rysować, piękne rzeczy robić. Nie umiem ładnie mówić, pisać, ale wiem, że ładnie maluję i mogę przez to malowanie przekazywać innym to, co we mnie jest, że mam coś do powiedzenia. To jest świadomość, która stopniowo dojrzewa. Tego trzeba się nauczyć. (...) Trzeba powiedzieć: jestem artystką, ale co to znaczy? Różni ludzie mówią, że są artystami, ale nie o to chodzi. Tylko trzeba coś powiedzieć, nie tylko o pięknie. Nie o to chodzi. Powiedzieć coś ważnego. Moje obrazy to nie tylko obrazy. Ważniejsze jest to, co się chce powiedzieć, niż sama sztuka, niż malowanie jako terapia, jako proces tworzenia. Niektórzy na tym etapie zostają. Oni są tak zafascynowani ruszaniem pędzla, że się izolują, a chodzi o to, żeby się komunikować. Tak jak ludzie piszą po to, żeby coś powiedzieć, tak można robić z obrazami [wywiad 19. Malarka].

Przekazywanie istotnych treści staje się w tym przypadku zasadniczym celem wysiłków artysty, zaś samo malowanie jest jedynie środkiem umożliwiającym jego osiągnięcie. Kolejna narracja ujawniała jeszcze jeden ważny aspekt dyskursu artystów o sztuce, czyli kwestię zaangażowania w społeczne problemy, mówienia wprost lub też uciekania w rozmaite metaforyczne gry. W wątku tym narrator porównuje europejskie i amerykańskie systemy artystyczne:

Moim zdaniem to jest elementem kultury amerykańskiej – mówienie wprost, wręcz krzyczenie, ostre stawianie sprawy, a jednocześnie konieczność używania metafory, bo to jest sztuka, czyli pewnego rodzaju sprzeczność, która jest wielką siłą tej sztuki. Natomiast sztuka europejska, w tym również polska, cały czas ma tendencje do chowania się w metafory i wolność mówienia wcale nie jest traktowana jako wielka wartość. Można opluć kogoś i skrytykować kogoś, na zasadzie symptomatycznego aspektu polskiej kultury, co wiąże się z traumą przez wieki przekazywaną przez pokolenia, brakiem pewności siebie, poczuciem niższości, która wiąże się z wywyższeniem, opluwaniem przeciwnika, ale to nie jest parezja, o której ja mówię. Parezja wiąże się z wiarą, że mówienie prawdy może coś zmienić. Jest pewien optymizm polityczno-demokratyczny. Zdecydowanie jest to podstawą kultury amerykańskiej, człowiek ponosi odpowiedzialność za cały świat, może ponieść w każdym momencie. Kultura również rozwija się wokół tej konstytucji i nie będzie łatwo przekonać kongres i wszystkich, co głosują, wyborców, na jakieś numery, takie żeby ograniczyć wolność i swobodę wypowiedzi. I tu bardzo dużo nowych przepisów weszło i one są teraz z powrotem ukracane. Czyli sztuka w tym przypadku jest bardziej inteligentna dlatego, że musi pozostać sztuką, a jednocześnie jest nie-sztuką, jest krzykiem, jest mówieniem czegoś wprost. Dlatego siła amerykańskiej sztuki na tym polega. Oczywiście jest to wielki kraj, ma wielką pewność siebie, tak zawsze było, potężne mocarstwa narzucają innym, czym jest sztuka, ale to jest oczywiste, jeśli chodzi o rynek sztuki, nie jestem naiwny. Ale Europa, która cały czas się odgraża i mówi, że jest skolonizowana przez amerykańską sztukę, jednocześnie dekoruje się amerykańską sztuką, bo to jest takie inne, że ktoś krzyczy, bo jest artystą, ma coś do powiedzenia [wywiad 20. Artysta multimedialny].

Ujawnia się tu wyraźnie idea sztuki zaangażowanej, podejmującej doniosłe tematy i nieunikającej wejścia w obszar społecznej debaty. Tak właśnie sztukę amerykańską, opartą na wolności słowa i mówieniu wprost, w odróżnieniu od sztuki europejskiej postrzega narrator. Istotne w tej wypowiedzi jest podkreślenie amerykańskiej wiary w odpowiedzialność za świat, przekonanie o istnieniu możliwości doprowadzenia do zmiany, także poprzez działania artystyczne. Kolejny twórca wyraźnie oddziela swoją pracę ilustratora od pracy niezależnej i niezarobkowej. Ta pierwsza jest zawodem, źródłem dochodów, ma jednak charakter komercyjny, druga, staje się obszarem prywatnym, działaniem podejmowanym poza koniecznością osiągnięcia ekonomicznego zysku:

Albo jesteś w *commercial*, albo wiesz. Jak robiłem na początku takie rzeczy, które są bardziej akceptowane, to sprzedawałem i wystawę miałem. Teraz nikt nie interesuje się moimi rzeczami (obrazami – T. F.) bo dotyczą *violents*, *wars*. Sztuka nigdy nie dawała mi korzyści,

mogłem to robić wiedząc, że będę tylko inwestować, wiedząc, że nic za nią nie dostanę [wywiad 2. Grafik, malarz, ilustrator].

Zacytowany artysta nie jest jedynym, który łączy dwie artystyczne drogi. Wielu narratorów zawodowo pracuje na rzecz przemysłów medialnych, a jednocześnie rozwija drugą ścieżkę swojej twórczości usytuowaną poza obszarem pracy komercyjnej. Opowieści ujawniły kilka wątków w myśleniu artystów o sztuce: począwszy od kwestii uczestnictwa w polu niezależnej i komercyjnej produkcji artystycznej, poprzez prywatne wizje działań artystycznych, aż po kwestie zaangażowania sztuki w życie społeczne. Poszczególni twórcy stawiają sobie odmienne cele i w odmienny sposób definiują to, czym jest dla nich sztuka wartościowa. Różnorodność opinii odzwierciedla heterogeniczność dyskursów dotyczących sztuki wśród samych twórców oraz wielość artystycznych światów.

5. Nowy Jork jako stan umysłu

Dla mnie Nowy Jork to jest centrum świata. Czuję, że coś się dzieje. Jest niesamowita energia. Nie wiem, czy to poczułeś [wywiad 9. Fotograf].

Nowy Jork jak wampir – wysysa, ale jednocześnie to wielka miłość [wywiad 15. Fotograf].

Światowe metropolie, nazywane także miastami globalnymi, charakteryzują się kilkoma wspólnymi cechami, które możemy odnaleźć zarówno w Berlinie, Paryżu, Londynie, jak i w Nowym Jorku. Po pierwsze, w miastach tych lokowane są siedziby transnarodowych instytucji biznesowych i naukowych. Dzięki temu światowe metropolie stały się ważnymi punktami globalnego systemu ekonomicznego. Dominują w zakresie zarządzania, finansów i bankowości, organizacji międzynarodowego transportu, sektora telekomunikacji i usług informatycznych. Znajdują się w nich także ważne centra badawcze oraz ośrodki wyższej edukacji. Pracujący w tym obszarze specjaliści tworzą elitę wielkich miast – klasę metropolitalną. Po drugie, populacja takich miast jest zróżnicowana etnicznie, kulturowo i narodowo. W zawiązku z tym znaczna część mieszkańców globalnych metropolii, obok przywiązania do aktualnego miejsca zamieszkania, ma silne związki z innymi miejscami na świecie. Transnarodowość manifestuje się także liczną reprezentacją obywateli tak zwanego Trzeciego Świata. Po trzecie, wielkie miasta przyciągają, w większym stopniu niż inne osoby zajmujące się kulturą w jej węższym aspekcie,

artystów reprezentujących rozmaite dziedziny sztuki. Kolejną cechą globalnych metropolii jest nieustanna i liczna obecność turystów [Hannerz 2006: 314]. Za sprawą tych czterech czynników globalne miasta stały się areną nieustannego kulturowego i ekonomicznego przepływu w wymiarze transnarodowym. Zjawisko to nazywane bywa metropolizacją, która jest procesem „podejmowania w skali ponadnarodowej przez niektóre duże miasta funkcji kierowniczych w sferze gospodarczej oraz politycznej i/lub funkcji wzorcotwórczych w kulturze” [Jałowiecki 2007: 102]. Nowoczesna technologia i środki transportu dodatkowo zwielokrotniły i zdynamizowały to zjawisko. Analizując fenomen globalnych miast, nie można zapominać, co podkreśla Ulf Hannerz, o roli mediów. Obok szeregu lokalnych periodyków, stacji radiowych i telewizyjnych, w globalnych metropoliach lokalizują się także opiniotwórcze media o interkontynentalnym zasięgu. Ponadto miasta globalne przyciągają i wchłaniają ogromną ilość rozmaitych grup kulturowych, które dzięki temu mogą z obszarów peryferyjnych przemieścić się w stronę kulturowych transnarodowych rynków. Mogą one zyskać dzięki temu nowe kanały transmisji i promocji własnych kultur. To w takich miastach powstają załączki globalnego przepływu kultury. Najistotniejszą cechą światowych metropolii są istniejące w nich kulturowe systemy, a wśród nich instytucje obiegu, obecności i promocji sztuki oraz szerokie możliwości artystycznej edukacji. Metropolie generują większe, niż w innych miastach, zapotrzebowanie na dzieła sztuki, dając tym samym zatrudnienie ogromnej liczbie twórców reprezentujących różne dziedziny.

Nowy Jork, jak każda światowa metropolia, jest czymś więcej niżli ogromnym miastem. Dlatego jego fenomen należy rozpatrywać w kontekście historycznym i społecznym stanowiącym złożony system międzykulturowych relacji, nieustannie zmieniającą się demograficzną syntagmę. Miasto globalne jest czymś, co wychodząc poza akademicki język, można określić jako wciąż odnawiającą się energię, która jednych wynosi na szczyty, innych zaś potrafi bezwzględnie zniszczyć. Wśród polskich twórców wskazać można co najmniej kilku wybitnych artystów opisujących specyfikę Nowego Jorku. Ekspertem w tej dziedzinie bez wątpienia jest Janusz Głowacki. Jego *Antygona w Nowym Jorku* uznana została za jeden z najważniejszych współczesnych tekstów dramatycznych. Z kolei w autobiograficznej powieści *Z głowy* autor opisuje swoje emigranckie losy, w tym także życie w Nowym Jorku. Zdaniem pisarza, problem metropolii i żyjących w niej ludzi polega głównie na jej rozmiarach, zbyt potężnych, aby można było je ogarnąć w jednostkowej percepcji. „Josif Brodski napisał, że budując to miasto, człowiek stworzył coś nad czym przestał panować. Isaac Beshevis Singer, zapytany o Nowy Jork, powiedział tylko jedno słowo: pośpiech. Nowy Jork jest za duży. Za duży dla stałych

mieszkańców, a co dopiero dla emigrantów, którzy codziennie wysypują się setkami z jumbo jetów na lotnisku JFK. Delikatnie się ich przesłuchuje, robi zdjęcia, bierze odciski palców, przepuszcza, zawraca albo aresztuje. A jak przepuszcza, to zaraz potem gdzieś się gubią” [Głowacki 2004: 77]. Dalej pisze Głowacki o specyfice i wyjątkowości tego miasta. „Nowy Jork ma mało wspólnego z resztą Ameryki, a jego centrum z resztą miasta. Manhattan to taki trochę średniowieczny zamek. A kombinacja mostów i tuneli łączy go z podgrodziami. Metro, czyli *subway*, czyli coś w rodzaju przewodu pokarmowego, dostarcza codziennie siłę roboczą Queensu, Brooklynu, Bronxu, Staten Island i New Jersey – bo to niby inny stan, ale tylko oddzielony rzeką. Dziennie w tym *subwayu* upycha się trzy i pół miliona ludzi” [*ib.*: 78]. Także w opowieściach artystów uczestniczących w badaniu powraca wątek wyjątkowości i osobności Nowego Jorku w stosunku do reszty USA. Poniżej dwa przykłady takich wypowiedzi artystów od lat związanych z Nowym Jorkiem:

Nowy Jork to nie Ameryka. Ameryka to jakiś inny twór, mnie to w ogóle nie interesuje [wywiad 11. Malarz].

Nowy Jork to jest specjalne miejsce, to nie jest żadna Ameryka, to jest jakaś ciekawa bardzo wyspa na świecie, w której wszystkie te kultury się pomieszały i jakoś funkcjonują [wywiad 16. Filmowiec].

Ogrom miasta powoduje, że zawsze żyje się w jakiejś jego części, w jednym z wielu możliwych wymiarów. „Prawie od razu przekonałem się, że jak się tu zmienia adres, to się wymienia wszystko. Knaipy, przyjaciół, kochanki, sklepy” [Głowacki 2004: 80]. Nowego Jorku trzeba nauczyć się tak jak każdego innego miasta, jednak w tym przypadku ilość materiału do przerobienia i opanowania jest wyjątkowo duża i zróżnicowana. Głowacki ukazuje miasto, w którym żył, pracował i w którym odniósł spektakularny sukces. Inaczej miasto ukazuje Maria Kornatowska [2007], wielbicielka Nowego Jorku, ale jednak niestała jego mieszkanka. „Nowy Jork w ogóle, a Manhattan w szczególności, przypomina *patch-work* zszyty z różnych kawałków. Każda dzielnica to odmienny świat. Inne pejzaże, inne domy, inni ludzie, inny styl życia” [*ib.*: 151]. Nowy Jork, podobnie jak Paryż, Londyn czy Berlin, jest także projekcją złożoną z obrazów, snów i wyobrażeń, często przybierających wymiar niemal mitologiczny. „Składany jak fraktal z milionów wyobrażeń, Nowy Jork nie jest sumą kamieni i szyb, ulic i placów, ale syntezą obrazów hodowanych w głowach i sercach” [Sławińska 2008: 242]. Może to mieć swój znaczący wpływ na pierwsze bezpośrednie zetknięcie z Nowym Jorkiem, które zazwyczaj wzbudza silne emocje. Dzieje się tak w przypadku każdego miasta, które obok swojej realnej egzystencji istnieje także w masowej wyobraźni, w tysiącach rozmaitych przedstawień (fotograficznych, filmowych, malar-

skich, komiksowych itd.). Metropolia egzystuje zatem w wymiarze symbolicznym i w sferze mitologicznej. Pierwsze spotkanie z takim miastem staje się konfrontacją sumy zinternalizowanych obrazów z doświadczaną rzeczywistością. Konfrontacja taka została opisana w kilku narracjach. Oto przykład ukazujący to pierwsze spotkanie:

Jechaliśmy przez takie puste miejsca na Queensie, Bronx, po zachodzie słońca i nie widziałem tych drapaczy chmur. I myślę, gdzie one są, i nagle one zaczęły się wyłaniać stopniowo, jakby cud się stał, jeszcze były w takim świetle, po zachodzie, wyglądało to jak szmaragdowe miasto. Niesamowite wrażenie na mnie to zrobiło. Przyjechaliśmy do domu kolegi, on mieszkał na górze Manhattanu, w starym domu i moja idea o Ameryce się zmieniła, bo myślałem, że wszystko jest nowoczesne, nowa technologia, a tu stare domy, śmieci na ulicach, ale zakochałem się w Nowym Jorku od pierwszego dnia. Drugiego dnia zobaczyłem na ulicy masę narodowości, kolorów skóry. Jak ja przyjechałem jeszcze było niebezpiecznie, chciałem powiedzieć o uczuciu zagrożenia, które dodawało emocji, tego dreszczyku. Te wszystkie rasy, które się mieszały ze sobą, muzyka. To było uczucie jakbym był w jakimś filmie niesamowitym [wywiad 5. Artysta wideo].

Nowy Jork jest jednym z najważniejszych miast na mapie artystycznego świata, a przynajmniej jego umownie rozumianej zachodniej części. Zaistnienie w nowojorskim świecie sztuki, z racji olbrzymiej konkurencji ze strony innych artystów, jest trudniejsze niżli w innych miastach, co kilkakrotnie podkreślano w narracjach:

Tu w Nowym Jorku lubię pracować, bo tu jest taka atmosfera, Nowy Jork robi cię skromnym. I to jest bardzo zdrowe. I ten Nowy Jork chciałbym zatrzymać, ta jego energia, ta jego kompetycja, konkurencyjność, żeby się sprawdzać [wywiad 1. Malarz, plakacista].

Ta niespotykana gdzie indziej konkurencyjność zmusza do nieustannego wysiłku najpierw po to, by wejść w artystyczne systemy, potem, by się w nich utrzymać. Wymaga to mobilizacji, koncentracji na swojej pracy i pełnego zaangażowania. Jeśli jednak w rezultacie podejmowanych przez twórcę wysiłków osiągnięty zostanie sukces, to ma on także inny, finansowy i prestiżowy wymiar. Sukces odniesiony w globalnej metropolii ma wyższą cenę, łączy się z koniecznością podjęcia zawodowego ryzyka i wymaga wiele wysiłku, daje za to większy prestiż i ekonomiczną satysfakcję:

Po dwudziestu pięciu latach pobytu w tym mieście, mogę ci powiedzieć z ręką na sercu, że w żadnym innym mieście na tej planecie bym tego nie zrobił, co zrobiłem tutaj. Bo miałeś taką motywację. Taką motywację, której w kraju nie masz. Finansowej. Prestiżu też nie masz [wywiad 2. Malarz, grafik, ilustrator].

„Atmosfera Nowego Jorku wyzwala w przybyszach energię. W mieście – dzungli życie odzyskuje smak przygody. Ludzie pracują tutaj intensywniej,

myślą intensywniej, reagują intensywniej. Czas płynie szybciej” [Kornatowska 2007: 26]. Ślady podobnego myślenia o Wielkim Jabłku pojawiają się w narracjach wielokrotnie. Miasto, takie jak Nowy Jork, daje silną motywację do działania, jednak kolejny narrator daleki jest od idealizowania metropolii. Przebieg swojej kariery traktuje w kategorii zdarzenia wyjątkowego, ponieważ większości artystów migrantów nigdy nie udaje się skutecznie wejść w lokalne systemy artystyczne, a tym bardziej odnieść znaczącego sukcesu. Miasto inspiruje i zmusza do wysiłku, jednak w ostatecznym rozrachunku tylko nieliczni wdzierają się na szczyt:

Miasto jest bezwzględne, im dłużej tutaj jesteś, tym bardziej to czujesz. *If you allow this squeezed you, you have fight to survive. M. this is an good example of tragedy.* Bo to jest przykład, że to miasto, kurwa mać, zniszczyło go. Zdolny facet. Ty nie masz wywiadu z tymi ludźmi, którzy płaczą po kątach. Tylko Z., O. i K., N. Z tymi, którzy, kurwa, jeszcze się utrzymują na poziomie, którzy jeszcze nie utonęli. A reszta? *They kicked. Disappeared. You never hear about them. Why? Luck is the most important in this town. Very talented guy, but he couldn't make it. Everything is important here.* To jest ważne, czy znajdziesz w sobie tyle wytrwałości, energii, wiary, samozaparcia, żeby to przetrwać, żeby nie zwariować. Sporo już naszych kolegów umarło, serce, zawał, depresja. Przecież my to widzimy, wszystko to wokół nas się dzieje. M. zawał, jeden z najzdolniejszych facetów, M. zapomniałem jak ma na nazwisko, kurczę, umarł, nie obudził się, facet w moim wieku. *There's good story, but there's more sad but nobody wants to hear about it. Sad stories, because there's too much of them* [wywiad 2. Malarz, grafik, ilustrator].

W przytoczonym fragmencie narrator zwrócił uwagę na ważny fakt dotyczący zasad doboru artystów, którzy brali udział w projekcie badawczym. Rzeczywiście, poszukiwałem twórców czynnie zajmujących się sztuką, nawet jeśli nie byli oni obecni w zinstytucjonalizowanych systemach artystycznych. Odniesiony sukces nie był zatem decydującym kryterium wyboru respondentów. Nie jest też prawdą, że nie dotarłem do artystów, których biografie przez nich samych określone zostały jako nieudane, a nawet tragiczne. Nie zmienia to faktu, że artysta poruszył bardzo istotną kwestię nie tylko niepewności co do powodzenia biograficznych planów, ale także nieustannego zagrożenia, jakim jest możliwość znalezienia się w sytuacji trajektoryjnej. Z sytuacji takiej trudno się wydostać, czasami zaś staje się to niemożliwe. Kwestia ulokowania się w nowym kraju uzależniona jest w znacznym stopniu od psychicznych predyspozycji jednostki, społecznego zaplecza, jakim dysponuje oraz od przebiegu jej indywidualnej historii. Artysta dojrzewający w rodzimej kulturze staje się jej częścią, dlatego konsekwencją emigracji może być wyobcowanie. Jednak stan wyalienowania można odczuwać także we własnym kraju, co często przyczynia się do podjęcia decyzji o wyjeździe. W nowym miejscu zamieszkania wyobcowanie zazwyczaj pojawia się ponownie, zwłaszcza

w pierwszym okresie życia na emigracji. Może jednak ono przybrać bardziej znośną formę. Zazwyczaj jednak imigrant przechodzi okres wzmożonej tęsknoty za krajem ojczystym:

Artyści są częścią własnej kultury, ja miałem trudności funkcjonowania jako artysta poza Polską, to jest bolesne. Nawet ci, którzy się czują obcy we własnym domu, później przeżywają długo i strasznie ten rozwód [wywiad 20. Artysta multimedialny].

W przypadku artysty z trzydziestopięcioletnim „nowojorskim” stażem wciąż obecne pozostało poczucie obcości. Nie wyklucza ono jednak możliwości uzyskania pewnego poziomu zadomowienia, oswojenia nowego środowiska na tyle, aby móc w nim skutecznie i satysfakcjonująco funkcjonować:

Czuję się jakby gościem, ale jednocześnie czuję się bardzo dobrze, jestem bardzo związany z tym miastem, ale jakbym nie był stąd. Są ludzie, którzy tu przyjechali i po pięciu latach czują, że należą tutaj, ja nie [wywiad 5. Artysta wideo].

Zadomowienie się w nowym miejscu zamieszkania stanowi rodzaj wyższego poziomu asymilacji. Na wstępie imigrant musi zdobyć środki utrzymania niezbędne do tego, by mógł przetrwać. Koszty życia w globalnych metropoliach są bardzo wysokie, a szanse na szybkie znalezienie pracy w zawodzie są zazwyczaj niskie. W tym kontekście ciekawe wydają się obserwacje i przeżycia artystki, która osiedliła się w Nowym Jorku w wieku 60 lat i przyjechała tu bez znajomości języka angielskiego:

Na początku mnie to miasto przerażało. (...) Ktoś kiedyś powiedział, że Nowy Jork uczy pokory. I to jest prawda. Bo mało komu udaje się pracować od razu w swoim zawodzie. Trzeba pracować, żeby zapłacić *rent*, który nie jest niski, światło, bilety na metro, to trzeba zarabiać pieniądze, trzeba więc chwycić się jakiegokolwiek pracy. Ludzie, którzy przyjeżdżają tak jak ja, muszą się nagimnastykować. Ja bardzo szybko się zaaklimatyzowałam, bo jestem trochę taki włóczyki. To włóczykiństwo zaczęło się od początku. Moi rodzice byli ziemianami, ojciec miał majątek pod Łukowem, stamtąd nas wysiedlili. Kiedy czytam wspomnienia mojej mamy, to myślę się siedem razy przeprowadzali, bo ciągle ojca wyrzucali. Ale ja przez to w jakiś sposób się przyzwyczaiłam, w każdym nowym miejscu potrafię sobie stworzyć swój własny świat. I malarstwo mi w tym pomaga, jak są problemy, ja się muszę skupić [wywiad 6. Malarka].

Na przebieg aklimatyzacji w nowym miejscu osiedlenia wpływa wiele czynników obiektywnych, ale również wspomniane przez narratorkę psychiczne predyspozycje. Artystka podkreśla także istotną rolę sztuki w przebiegu procesu asymilacyjnego. Zajmowanie się własną twórczością staje się w tym przypadku biograficzną strategią osvajania nowej rzeczywistości. Potwierdzają to obrazy malowane przez artystkę w Nowym Jorku,

ukazujące między innymi miejskie pejzaże Manhattanu. Opinie, pojawiające się w narracjach na temat Nowego Jorku, najczęściej przyjmują pozytywny ton. Narratorzy podkreślają specyficzną więź łączącą ich z miastem oraz jego wyjątkowość:

(...) uwielbiam Nowy Jork, jest świetnym miastem, świetnie się w nim czuję, jest moim domem od osiemnastu lat. Jest fantastyczne wizualnie, filmowo. Teraz będę podróżował przez cały rok, cieszyć się na to, ale jedyną rzeczą jest to, że będę żałował Nowego Jorku [wywiad 8. Filmowiec].

Główną zaletą miasta, zdaniem zacytowanego artysty, jest jego nieustanne wrzenie i różnorodność, niespotykane w innych amerykańskich metropoliach. Ale narrator podkreśla także decydujący o wyjątkowości Nowego Jorku czynnik ludzki:

To jest miasto bardzo ciekawych ludzi, ja pamiętam, wracałem z Miami, takie szpanerskie miejsce, i twarze nieciekawe, a tutaj nawet na East Side, na Village, twarze są bardzo ciekawe, inteligentne. I jest to ewidentne, że ludzie, którzy tu mieszkają, w większości są bardzo ciekawymi ludźmi. (...) Podoba mi się Miami, ale na dłuższą metę to byłoby nudno. San Francisco jest bardzo piękne, ale bardzo nudne. Nowy Jork to jest jedyne miejsce, gdzie coś się dzieje, a ja lubię być tam, gdzie coś się dzieje [wywiad 8. Filmowiec].

Intensywność, ilość i jakość zdarzeń o charakterze kulturowym, jakie oferuje globalna metropolia, jest wyjątkowa. Dlatego też kilka razy w toku narracji odwołano się do poczucia znajdowania się w centrum, w miejscu gdzie najlepiej czuć puls współczesnej sztuki i tego, co aktualnie uznawane jest najważniejsze i najlepsze. Artysta malarz raz jeszcze przywołuje ową twórczo wyzwalającą energię miasta:

Tutaj jest niesamowita zmienność zdarzeń, zmienność oczekiwań, zmienność krajobrazu. W natłoku myśli, jeśli jesteś artystą, to odbija się to na twoich pracach. W Nowym Jorku jest możliwość najlepszej konfrontacji, tutaj są najlepsze galerie, najlepsze muzea, tutaj jest centrum sztuki, to trochę zaczyna błędnie na korzyść Europy. Ale główne centrum, epicentrum znajduje się tutaj. To mnie zawsze fascynowało, żeby być w miejscu, czuć energię, nie tylko możliwość obcowania z najlepszą sztuką, ale obcowania z tą energią, na bazie której ta sztuka powstaje [wywiad 13. Malarz].

Miasto globalne przyciąga na wiele sposobów, a jego atrakcyjność ujawnia się na kilku płaszczyznach. Dla jednych będzie to przede wszystkim kwestia wyjątkowych mieszkańców metropolii, dla innych inspirująca i skłaniająca do twórczości energia lub po prostu struktura i niezwykle wygląd miasta, jego architektoniczna i wizualna wyjątkowość:

To miasto mnie fascynowało i inspirowało do twórczości. Bardzo chciałam jak najwięcej rzeźbić, biegałam po mieście, chociaż mam problemy z chodzeniem i kręgosłupem. Poko-

nywałam kilometry, bo to miasto mnie urzekło. Teraz się przyzwyczaiłam, wielu rzeczy nie zauważam. To miasto szczególnie odcisnęło się na mojej osobowości i mojej twórczości [wywiad 10. Rzeźbiarka].

Nowy Jork, w narracjach artystów, jawi się jako miejsce o niesłychanej zdolności przyciągania i absorbowania wszelkich możliwych typów ludzkiej odmienności. Jest to jeden z powodów, które czynią światowe metropolie tak atrakcyjnymi dla imigrantów. Łatwiej być innym tam, gdzie nie staje się to stygmatem, a wręcz odwrotnie, może stać się atutem. Zapewne także łatwiej być obcym w mieście, w którym wszyscy w jakimś stopniu są obcy. Egalitarność tej amerykańskiej metropolii stanowi, zdaniem kolejnej artystki, o sile miasta:

Nowy Jork jest miejscem dla wszystkich ludzi, wszystkich dziwnych ludzi. Jest możliwość rozmowy, kontaktu. Człowiek czuje, że to jest jego miejsce. Nie ma dziwniejszego człowieka, są same dziwota [wywiad 19. Malarka].

Odmienność, w mieście takim jak Nowy Jork, w sprzyjających okolicznościach może okazać się pomocna i być przez innych waloryzowana dodatkowo. W taki właśnie sposób zostało to ukazane we fragmencie opowieści artystki malarki:

Byłam zatrudniana, bo miałam silny akcent, to im tutaj się podoba, każdy ma akcent. Mnie studenci uwielbiają, bo mam ten akcent. W Europie miałabym z tym problem [wywiad 19. Malarka].

Kwestia obcości w kontekście życia w Nowym Jorku ujawniła się w jeszcze jednej opowieści. Narrator w swej artystycznej twórczości często podejmuje tematy związane z obcością, wykluczeniem, marginalizacją i stygmatyzacją. Od strony teoretycznej swoje rozważania w tym przypadku artysta opiera na pracach Georga Simmla i Julii Kristevy. Według narratora:

Obcy staje się, pojawia się i staje się coraz mniej obcy, ale jednocześnie tworzy obcość (...). To znaczy rozmnażać tę obcość i z tego powstaje zjawisko, które nazywa się Nowy Jork. Nowy Jork nie ma obcych, bo wszyscy są obcy. Każdy jest skądś, nie tylko chodzi o statystykę, że 60 procent urodzonych jest poza Stanami, bo podobny procent jest w Toronto, ale kultura jest inna. Tutaj jest większa komitywa i oczekiwanie inności. Wręcz nakaz przedstawiania się jako ktoś inny, skądś. To jest tożsamość polegająca na tym, że się ludzie dzielą obcością. Czyli to prawie utopia Kristevy, taka psychoanalityczna, nie socjologiczna [wywiad 20. Artysta multimedialny].

Kristeva w książce *Tokata i fuga dla obcego* zadaje fundamentalne pytanie, nie tylko jak żyć z obcym, ale jak żyć z obcym wewnątrz nas samych. Życie z innym – pisze Kristeva [1991: 13] – życie z obcym konfrontuje nas

z możliwością *bycia innym*. Ta potencja w nieunikniony sposób wpisana jest w każdą jednostkową tożsamość. „Obcość, obcy żyje wewnątrz nas: jest ukrytą twarzą naszej tożsamości, przestrzenią rujnąjącą miejsce naszego zamieszkania, w którym rozpada się zarówno zrozumienie, jak i poczucie bliskości” [ib.: 1]. Jego obecność jest zatem nieunikniona, w oczywisty sposób niepokojąca, ale też, co wydaje się zasadnicze w kontekście wypowiedzi artysty, jest przede wszystkim wzbogacająca. Uszanowanie obcości staje się w filozoficznym systemie Kristevy fundamentem nowej utopii. „Współczesne państwo nie powinno integrować imigrantów, lecz respektować ich prawo do wyboru obcości (...). Imigranci zaś winni szanować obcość gospodarzy. I gospodarze, i goście przystępują zatem do konfederacji zataczających coraz szersze kręgi, gdyż państwa także zrzeszają się globalnie. W ten sposób – żywi nadzieję Julia – ustanawiała się będzie światowa konfederacja obcości” [Kitliński 2001: 123].

Ostatni wątek dotyczący indywidualnych historii związanych życiem w Nowym Jorku wiąże się z tragicznymi zdarzeniami z 11 września 2001 roku, czyli dnia ataku na wieże World Trade Center. Ta część opowieści artysty fotografa ukazuje doświadczenie trajektoryjne, którego wspomnienia do dnia dzisiejszego wywołują silne emocje:

Byłem w pracy, miałem biuro z pokojem na Empire, ktoś zawołał nas, ktoś powiedział, że coś się pali, w kierunku World Center. W Empire też kiedyś wleciał samolot, ale nic się nie stało. Myślałem, żeby fotografować. Nie było żadnych informacji, straszyli, że będą ataki jak w Chicago. Potem powiedzieli, że to nie koniec, a ponieważ byliśmy blisko Empire, wysokie budynki, trzeba było podjąć decyzję, czy decydujesz się robić zdjęcia, czy decydujesz, że będziesz żył. Komunikacja przestała działać. Z dołu miasta szło setki, tysiące ludzi do mostu na 59. ulicy. Powiedzieli nam mniej więcej, co się stało, ale żeby pozostać w budynku. Nasza wiceprezes miała męża, który pracował w banku, blisko Bliźniaków. Była panika, ludzie fatalnie się czuli. Nie wiadomo było, co robić, podobno nie można było opuścić miasta, podobno mosty są zamknięte, żeby wydostać się z Manhattanu. Jakoś przed 12.00 zdecydowałem się, że spróbuję wyjść i dojść przez most. Na dole był tłum ludzi, ja zobaczyłem człowieka, który całe plecy, całe włosy miał jakby z popiołu. Był cały w brudzie. Zapytałem się, co to jest, on nie był ranny, on powiedział, że to od tego jak te budynki opadały. Bardzo to dziwnie wyglądało. Inny mówił, że widział, jak część silnika spadła na kobietę i ją zmiażdżyła. Inna trudna rzecz to moja przyjaciółka. (...) Zginęła. W Bliźniakach. Myślałem, że to przeszło, tyle lat..., ale jak jeszcze o tym pomyślę, fajna osoba. Nie była Polką. Ale z jednej strony była na tych piętrach, w które samolot uderzył, że to było tak szybko. Tak mi się wydaje. To jest moje takie osobiste przeżycie [wywiad 9. Fotograf].

Opowieści dotyczące ataku na World Trade Center nie zawsze przyjmowały tak osobisty ton. W narracji innego artysty zdarzenie to zostało skomentowane w zupełnie odmiennym tonie. I tak jak fotograf osadził swoją opowieść w kontekście własnego *milieu* i dramatycznych przeżyć, tak w kolejnym przy-

padku mamy do czynienia raczej z komentarzem dotyczącym okoliczności historycznych oraz ich konsekwencji:

Każdy ma instynkt, żeby uczestniczyć w historii. A Ameryka nie ma historii i dla nich ta niesamowita rzecz, na religijną skalę. Wieża Babel runęła. Nikt nie wierzy, że mógłby tam być, ale każdy by chciał być przy tym. A teraz, przez to w małym miasteczku, gość z Home Security chodzi naładowany pistoletami, przy nim idzie szeryf, jeden szuka terrorysty, drugi pedofilii. Już masz załatwione. Ani się nie możesz uśmiechnąć, wszyscy, którzy mają pieniądze, zwiewają do Nowego Jorku, oczywiście, no bo gdzie. No bo nie ma gdzie. Do Europy? [wywiad 7. Literat, poeta, filozof].

6. Polska, Polonia i polscy artyści w opiniach artystów migrantów z Nowego Jorku

Nie po to tu przyjechałem, żeby zarobić pieniądze, wrócić do Polski i budować dom, ale żeby tu mieszkać i być częścią tego [wywiad 8. Filmowiec].

Tematy związane z Polską, Polakami i aktualnymi relacjami artystów z krajem pojawiły się w różnym stopniu niemal w każdej nowojorskiej narracji. Dotyczyły one wspomnień z okresu pierwszych kontaktów z innymi emigrantami, wspólnie podejmowanych działań artystycznych, funkcjonowania Polonii, ale także ukazywały sferę relacji z opuszczonym krajem. W jednej z opowieści znalazł się interesujący opis prób organizowania polskiego środowiska artystycznego na początku lat 80. Trzeba dodać, że co prawda, w zgromadzonych opowieściach pojawiają się opisy współpracy między polskimi artystami, jednak są one zdecydowanie marginalne, dlatego też następujący fragment przytaczam jako jeden z wyjątkowych:

(...) to był czas stanu wojennego, ludzie tworzyli grupy, na przykład Polish-American Art Society, urządzali wystawy, dużo entuzjazmu, spotykali się na choinkę. Galerię mieli w Domu Żołnierza na Gramacy Park. To był fajny okres, wszyscy żyli blisko siebie, byli związani z sobą. Ale potem Ameryka, jest dużym krajem, każdy poszedł swoją drogą. Część wróciła do Polski, ten entuzjazm przygasł. Szkoła polska czy polskie grupy artystyczne nie miały żadnych szans na przetrwanie. Do tego doszły finansowe sytuacje. Te inicjatywy były, każdy coś tam usiłował. Nikłe było odbicie, chociaż przez chwilę było, sławna wystawa przy Central Parku, w takim miejscu publicznym, wspierana przez burmistrza Koha, który miał polskie pochodzenie. Całkiem fajnie, ale potem każdy poszedł w swoją drogę i tak to się wszystko skończyło [wywiad 1. Malarz, plakacista].

We fragmentach opowieści, w których narratorzy podejmują rozważania na temat Polaków mieszkających w USA, pojawiają się dwa główne motywy,

obecne także w narracjach z Paryża czy Londynu. Pierwszy dotyczy tych Polaków, którzy podejmują słabo płatne, często degradujące ich społecznie i zawodowo prace. Stanowią oni grupę, z którą artyści, zwłaszcza ci, którzy odnieśli sukces, nie identyfikują się, często też kompletnie się od nich odcinają. Z drugiej strony pojawiają się w narracjach opowieści o innych Polakach, twórcach i przedstawicielach wolnych zawodów, przynależących do kręgu osób, z którymi artyści chcą się utożsamiać. Oto przykład opinii dotyczącej pierwszej i dominującej grupy przybyszów z Polski:

Bo Polacy, jak wyjeżdżają z Polski, to są sprzątaczkami albo hydraulikami, i jeśli ktoś robi coś, co robił w Polsce, to jest to już sukcesem [wywiad 1. Malarz, plakacista].

Negatywną grupą odniesienia w kilku narracjach stali się Polacy osiedlający się na Greenpointcie. Mieszkańcy tej polskiej dzielnicy Nowego Jorku zazwyczaj przedstawiani są jako społeczność mało interesująca, niezasymilowana, a w dodatku niepotrafiąca zorganizować się w żadną znaczącą siłę społeczną czy polityczną. Najpełniej wykrystalizowaną i najostrzejszą krytykę tej grupy ukazano i przeanalizowano już w podrozdziale opisującym biografie trajektoryjną. W pozostałych narracjach artyści z reguły poprzestają na zaznaczeniu swojego dystansu w stosunku do Polaków z Greenpointu oraz na podkreśleniu odmienności kręgów społecznych, w których się obracają:

Mam kontakt z kilkoma ludźmi, ciekawymi, innymi niż z Greenpointu (...), to są tacy Polacy, z którymi utrzymuję kontakty, to jest zupełnie inna mentalność [wywiad 8. Filmowiec].

Zbliżoną i na swój sposób elitarystyczną myśl odnajdujemy w innej opowieści artysty fotografa, choć w tym przypadku narrator zdaje się patrzeć na zjawisko w nieco szerszej perspektywie. Dlatego też dostrzega on zarówno niebezpieczeństwo utkwienia w polskim środowisku, ale i zysk, jaki mogą z tego czerpać pewne grupy emigrantów, zwłaszcza ci przybywający w celu podjęcia rozmaitych prac sezonowych:

Próbowałem zawsze odejść od tej strony polskiej, gdzie są te skupienia. Może mnie to drażni, ale łatwo się załapać do takiej dzielnicy jak Greenpoint i pozostać. Są tam ludzie, którzy mieszkają w Stanach, niby tak, a nie, mieszkają w polskim miejscu. (...) Myślę, że to jest dobre dla ludzi, którzy przyjeżdżają do Stanów na zarobek. Żeby mieli tam swoje agencje, nie potrzebowali chodzić gdzieś tam, borykać się z problemami, szczególnie jeśli nie znali języka. Ale zależało mi, żeby od tego odejść, wejść w świat Amerykanów [wywiad 9. Fotograf].

Należy w tym miejscu podkreślić, że dla wielu migrantów środowiska polonijne stanowią ważne oparcie i trzeba doceniać ich działalność także w sferze wspierania artystów. Dzięki nim wielu twórców ma szanse wysta-

wiać swoje prace w polonijnych galeriach, publikować dzieła w polskojęzycznej prasie, zetknąć się z profesjonalną krytyką swoich dokonań. Dla wielu artystów jest to jedyna szansa wejścia w system instytucji obiegu sztuki, nawet jeśli jego zasięg może być ograniczony do wąskiego etnicznego kręgu. Tak też stało się w przypadku artystki malarki, rozpoczynającej swoją karierę w Stanach Zjednoczonych właśnie w kręgach polonijnych:

Zaczęłam robić wystawy w różnych polonijnych miejscach. W New Jersey w Sculp Gallery zrobiłam pierwszą wystawę, potem w „Nowym Dzienniku” ukazała się jakaś fotografia mojej pracy i zaprosiła mnie Filadelfia, tam jest taka galeria P-day, potem w „Kurier Plus”. Od roku istnieje organizacja skupiająca artystów polskiego pochodzenia i „Nowy Dziennik” nam odstąpił tę galerię [wywiad 6. Malarka].

Jednak artystka, reasumując polonijny wątek swojej narracji, dochodzi do wniosku, że integracja środowiska jest dość słaba. Jedyna jego widoczna i spektakularna manifestacja odbywa w czasie trwania parady Pułaskiego:

Człowiek, chcąc nie chcąc, trzyma się tych wszystkich organizacji polonijnych, ale jak to wśród nas Polaków jest, to tylko tak, żeby się wszyscy do kupy wzięli, to chyba tylko podczas tej parady [wywiad 6. Malarka].

Doświadczenia narratorów związane z Polakami przebywającymi na emigracji odzwierciedlają szeroką skalę międzyludzkich relacji i emocji. Pojawiają się zatem opowieści o niezwykle przyjaźniach, bezinteresownej pomocy, podejmowaniu obopólnie korzystnej współpracy, ale ujawniły się także historie ukazujące praktyki wykorzystywania i oszukiwania. Oto historia takiej relacji, ukazana w jednej z narracji, dotycząca poszukiwania mieszkania i wynikających z tego konsekwencji:

(...) dzwonię tam, Polka, 100 dolarów, mówię, że przyjadę zobaczyć. Przyjeżdżam na Ridgewood Queens, Polka właścicielka, ma zakład fryzjerski. W mieszkaniu ma pokój z czterema Polakami, siedzą tam, jest kuchnia, ona ma swój pokój. Idę *upstairs*, a tam, cholera, nie wiem, co to jest, pomieszczenie, gdzie jest taka rura, łóżko – śmierdzące łóżko i krzesło. Wielkości takiej, że może mniejsze niż to (narrator pokazuje – T. F.), zimno jak skurwysyn, bo nie ma ogrzewania, marzec był wtedy strasznie zimny. Kanapa strasznie śmierdząca, jakiś chyba alkoholik spał. Mówię do niej tak, a byłam w strasznej sytuacji, dobrze, ja się przeprowadzę, ale proszę mi wyrzucić tą zgniłą kanapę, wstawić jakąś inną, bo ja na tej nie będę spał, bo to śmierdzi strasznie. Ona: dobrze, to ja coś panu innego kupię. I coś z tym ogrzewaniem musi być, ona mówi: dobrze, zobaczmy co się da zrobić. Ja się wprowadziłem do tego mieszkania i to był najbardziej *sad moment in my life*. Dlaczego *sad*? Bo to była kurwa Polka, która wykorzystywała każdego emigranta, najbardziej jak można było. Ja płaciłem jej wprawdzie te 100 dolarów, ale warunki były okropne. Kupiła jakąś *secondary* kanapę, starą, ale przynajmniej już nie śmierdziała, ale nie było *hitu*, nie było ogrzewania, ta rura nie dawała ciepła. Ja tam nie mogłem spać, musiałem w spodniach, swetrze, w czapce, w czym się dało, musiałem się ubierać, żeby wchodzić pod

kołdrę. Rozumiesz? Ale jak masz 27 lat to wszystko ci wisi, ja tylko ci mówię, ale ja pamiętam, *I was cold, I couldn't sleep*. Mówiłem jej. Przychodziłem do kuchni, żeby się ogrzać, siadałem ze szkiełkami, rysowałem sobie, coś tam jadłem czasami, a ci panowie tak na mnie patrzyli i mówili: *Co ty, kurwa, myślisz, że ty tymi rysunkami będziesz zarabiał? Czyś ty, kurwa, zwa-riował? Ale słuchajcie, panowie, wy się o moje rysunki nie martwcie*. Oni się nade mną lito-wali, ja nad nimi. Bo ja widziałem, że oni nie mają żadnej perspektywy, a ja przynajmniej mam tę perspektywę tylko, że taki okres [wywiad 2. Malarz, grafik, ilustrator].

Fragment przytoczonej opowieści ilustruje także relacje zachodzące między narratorem a mieszkającymi z nim Polakami. Interesujący i jednocześnie symptomatyczny wydaje się specyficzny stosunek wzajemnego współczucia. Dla swoich współlokatorów młody artysta jawił się jako ktoś naiwny i niedostosowany do twardych nowojorskich realiów, pozbawiony szans na normalną pracę. Był on dla nich jeśli nie obcym, to z pewnością innym, ujmując rzecz antropologicznie. Ich habitusy przynależały do odmiennych światów społecznych, które zetknęły się ze sobą jedynie chwilowo. Artysta miał pewne przesłanki, by wierzyć w tymczasowość owego spotkania, co nie zmienia faktu, że zalicza ten okres swojego życia do najtrudniejszych. Niebawem zadziałały jednak mechanizmy społecznego awansu, pozwalające zakończyć artyście epizod wspólnego mieszkania z rodakami. Zupełnie inaczej (co nie zawsze oznacza, że lepiej i ciekawiej) wyglądały relacje artystów migrantów z innymi twórcami, którzy przyjeżdżali do Nowego Jorku z Polski. Opis takich spotkań pojawia się w opowieści artysty fotografa mieszkającego w Ameryce od 1959 roku:

Przez moje mieszkanie przeszła masa bardzo ciekawych ludzi, którzy zrobili kolosalną karierę w Polsce, na przykład Bobek Kobiela, wielu reżyserów, aktorów, muzyków, piosenkarzy, ludzi, którzy mieli do mnie dojsie przez kontakty, wspólnych przyjaciół. Byli pełni pretensji, dlaczego nie przyjmują ich z otwartymi rękoma i nie dali im szansy od razu, jaką by chcieli. Z czasem zaczęli przyjeżdżać na stałe. Niektórzy zostali, niektórzy wyjechali, bo im się nie powiodło. Powodem tego niepowodzenia w niektórych przypadkach było, że za bardzo im imponowała kariera polska, chcieli ją przeszczepić w sposób nienaturalny na tutejszy rynek. Byli pełni pretensji do całego świata. I też poświęcali dużo czasu na kontakty z Polonią, zamiast uczyć się języka. Tworzyli kółka artystyczne, związek Artystów Polskich w Ameryce – po co to potrzebne, lecieć do Nowego Jorku, żeby coś takiego robić? Po to, żeby iść na kawę, pogadać z kimś. Ale w sensie rozwoju artystycznego należało wskoczyć w to wszystko, odciąć się, wskoczyć w tutejsze realia, oczywiście nie tracąc własnej przeszłości [wywiad 3. Fotograf].

Opisywane przez artystów imigrantów doświadczenia ukazujące relacje z innymi rodakami znajdującymi się w Ameryce niekiedy stawały się traumatyczne. Jedną z najdramatyczniejszych historii przedstawiających rezultaty takich kontaktów jest opowieść artysty oskarżonego przez innego imi-

granta o szpiegostwo, co mogło mieć bardzo poważne i negatywne konsekwencje dla narratora:

W międzyczasie miałem taką potworną wyspę. Jeden z moich przyjaciół w cudzysłowie, z kolonii polskiej, złożył raport, że jestem szpiegiem komunistycznym, że używam zawodu fotografa jako przykrywkę, która zezwala mi na użycie sprzętu fotograficznego, robienie zdjęć itd. Ta historia wyszła na jaw w momencie serii przesłuchań, które miałem w urzędzie emigracyjnym. Na szczęście miałem bardzo dobrego adwokata, użył bardzo dużej presji na prawników emigracyjnych, aby udowodnili, skąd mają taką informację, i przedstawili cały szereg zupełnie sfałszowanych informacji, z których wynikało, że w tym samym czasie byłem w pewnym kraju, robiłem to i owo. To było zupełnie nieprawdziwe, nieudokumentowane, machnęli ręką i zostawili tę sprawę. Ale to było bardzo nieprzyjemne [wywiad 3. Fotograf].

Wyjście z tej trudnej sytuacji wymagało od artysty podjęcia radykalnych kroków, a zarazem przyczyniło się do ukształtowania jego opinii na temat Polonii. Ten sam artysta w swojej narracji podejmuje kolejny istotny wątek, jakim są wrażenia migrantów z podróży do Polski. W niektórych przypadkach od momentu wyjazdu do pierwszej wizyty w kraju mijał okres kilku – a nawet kilkunastoletni. Problem powrotów dotyczył zwłaszcza osób emigrujących z Polski komunistycznej, często pozbawianych paszportów, niemogących bez narażania się na kłopoty przekraczać polskiej granicy:

Jak uzyskałem obywatelstwo i miałem ten paszport, to mogłem pojechać do Polski. To było czternaście, piętnaście lat od momentu wyjazdu. Szmata czasu. Wyjazd dostarczył mi dużo emocji, okazał się taką mieszanką moich wspomnień i fantazji. Polska była szara. Ja już trochę zamerykanizowany, jeździłem po świecie. Dużym wrażeniem było spotkanie z moimi przyjaciółmi, kolegami, profesorami z uczelni. Miałem mieszane uczucia. Ja już stałem na nogach, miałem własne mieszkanie, samochód, w oczach moich kolegów to było czymś fantastycznym, dla mnie czymś naturalnym. Robiłem to, co chcę, co lubię, i miałem przyszłość przed sobą. A taki był zarzut z ich strony, tyś się sprzedawał komercji, nie jesteś artystą, my jesteśmy artystami. Na początku mnie irytowało, potem się zacząłem śmiać z tego. Z czasem obserwowałem, co się z nimi stało, z tymi wszystkimi ludźmi aż do upadku komunizmu. Próbowali być tacy jak ja, upodobnić się, albo pokrzywione zupełnie perypetie [wywiad 3. Fotograf].

W kolejnej opowieści raz jeszcze powraca wątek ukazujący specyfikę relacji między twórcami z Polski a odwiedzającymi kraj artystami imigrantami:

Każdy, z kim rozmawiasz w Polsce, stara ci się udowodnić, jaki jest ważny i że to jest niesprawiedliwość dziejowa, że on nie jest rozpoznawalny. Tutaj raczej nie ma czegoś takiego. Każdy jest zajęty swoimi sprawami [wywiad 1. Grafik, grafik, ilustrator].

Powroty do kraju pochodzenia mogą być stresogenne i często towarzyszy im rozczarowanie. Jednostka, żyjąc w nowym miejscu osiedlenia, przyswajając odmienną kulturę, doświadcza intensyfikacji zmian psychicznych,

podczas gdy procesy i zmiany biograficzne znajomych żyjących w Polsce przebiegają w innym tempie i w innych warunkach. Wzajemna konfrontacja, zwłaszcza po dłuższej przerwie w kontaktach, może okazać się zawodem dla obu stron⁹:

Moment przyjazdu do starego kraju jest największym szokiem. Nawet jeszcze większym niż wyjazd. Wtedy dopiero człowiek widzi, jak jest obcy we własnym kraju i do jakiego stopnia, i to jest nowa perspektywa. Ja się całkowicie zmieniłem, ja również nienawidzę siebie sprzed tego okresu, bo już przewalczyłem wszystkie podejrzane aspekty własnej tożsamości, ideologii, nacjonalizmu, szowinizmu, jakichś feudalnych struktur myślenia, ja to wszystko podważyłem w sobie, a oni są tacy sami. Prawie się nic nie zmienili i nie jestem w stanie tego wytłumaczyć. A oni cały czas wszystko tłumaczą, tak jakbym nic nie wiedział. Oni są u siebie. A ja jestem prorokiem, który może coś powiedzieć, ale nikt go nie chce słuchać. (...) Ten szok może nastąpić nawet po trzech miesiącach, zwłaszcza jak się jest w Nowym Jorku, takim laboratorium inności [wywiad 20. Artysta multimedialny].

Zjawisko to opisuje także Danuta Mostwin [1995], imigrantka, badaczka polskiej emigracji w Stanach Zjednoczonych, socjolog i powieściopisarka. „W życiu emigranta pierwsze dziesięć lat pobytu w kraju osiedlenia należy do najtrudniejszych. Pod koniec tego okresu emigrant zaczyna odczuwać niepokój, nasila się nostalgia, jest podrażniony, ulega stanom depresyjnym. (...) W tym okresie wzmożonej nostalgii emigrant marzy o odwiedzeniu kraju. Wyrusza na spotkanie z przeszłością wzruszony, często z wyidealizowanym obrazem ojczyzny i siebie samego w ojczyźnie. Zanurza się w swojskość, odwiedza rodzinę, spotyka z przyjaciółmi i po krótkim okresie euforii zaczyna odczuwać chłodne tchnienie inności” [*ib.*: 224]. Mostwin opisała to, o czym wspominało już wielu, nie tylko nowojorskich imigrantów. Wizyta w ojczystym kraju często multiplikuje odczuwanie obcości, które, co podkreśla dalej autorka, wcale nie znika po powrocie do Ameryki. Szok wywołany powrotem do ojczyzny może być w pewnych przypadkach równie silny jak szok towarzyszący pierwszym doświadczeniom w nowym kraju osiedlenia. Objawy mogą przybrać różnorodną postać, począwszy od poczucia zagubienia, rozdrażnienia, osamotnienia, po zachwianie tożsamości jednostki, a nawet stany depresyjne¹⁰. Trudności w kontaktach z rodakami podczas wizyt w kraju sygnalizował także inny artysta, podkreślając brak zainteresowania jego życiem ze strony dawnych, mieszkających w Polsce znajomych. Z upływem

⁹ Powrót do kraju po wielu latach życia na emigracji ukazał w autobiograficznej książce Sławomir Mrozek [2006]. Autor opisuje w niej wrażenia związane z przeżyty zmianą biograficzną, zwracając uwagę na temporalny wymiar procesu asymilacyjnego: „Trwało pięć lat bez mała, zanim przystosowałem się ponownie do Polski” [*ib.*: 25].

¹⁰ Więcej na temat zjawiska szoku kulturowego oraz szoku wywołanego powrotem do kraju pochodzenia (*re-entry shock*) znajduje się w książce Moniki Chutnik [2007].

lat w świadomości narratora doszło do zmian w percepcji zarówno amerykańskiej, jak i polskiej rzeczywistości. To, co kiedyś wydawało mu się odległe i nieznane – Stany Zjednoczone – stało się dla migranta codziennością, Polska zaś nabrała cech kraju „egzotycznego”. Podróże narratora mają nostalgiczny i sentymentalny charakter, są także pretekstem do fotografowania:

Bo to jest odchodzenie, bo jest już dystans, ja jestem ciekawy, co oni, ci koledzy robią, co w Zielonej Górze, jakie są wystawy we Wrocławiu czy Katowicach. Ale moi koledzy nie są tak za bardzo zainteresowani tym, co się dzieje ze mną. (...). Moi koledzy nie bardzo interesują się, co się tutaj ze mną dzieje, są zainteresowani tylko sobą, mówią tylko o sobie. (...) Ja się z Polską nie rozejdę nigdy, teraz Polska zaczyna być dla mnie egzotyczna, to jest paradoks, ale tego kiedyś szukałem w Nowym Jorku. Polska, te zmiany, moja tęsknota ma jakieś tam projekcje. Powracam do Polski po to, żeby fotografować. Miłość bez wzajemności, nie umiera, ale traci energię, jestem zmęczony już monologami moich znajomych, którzy również są ekspertami od Ameryki, choć nigdy w niej nie będą. Żadnych pytań, to boli, wiesz. Trudno się ciągle pytać, fajnie jest czasem być pytany [wywiad 15. Fotograf].

Relacje emigrantów z krajem pochodzenia przybierają rozmaite formy, implikując różne stany emocjonalne. W większości opowieści trudno byłoby doszukiwać się melancholijnej tęsknoty za Polską lub też chęci powrotu. Nie zmienia to faktu, że prawie wszyscy uczestnicy badania utrzymują mniej lub bardziej intensywne prywatne lub zawodowe kontakty z krajem. Prawie każdy z nich co pewien czas odwiedza Polskę, wielu wystawia swoje prace w polskich galeriach, publikuje w lokalnych periodykach. Kontinuum emocjonalnego związku z krajem zaczyna się zatem od umiarkowanej tęsknoty, a kończy na całkowitym jej braku. Tego rodzaju postawę reprezentuje artysta filmowiec:

Za Polską nie tęsknię zupełnie. (...) Jest grupa Polaków, którzy płaczą, mieszkają na Greenpointcie i jak zarobią trochę pieniędzy, to wracają, ale to też ta spójność polska, narodowa, która mogłaby być siłą, zupełnie nie istnieje. Ja jestem Polakiem, ale nie ma identyfikacji, nie mam patriotyzmu, ale to też z czego innego wynika, dlatego, że ja nie lubię patriotyzmu generalnie, nie lubię amerykańskiego patriotyzmu, to bardzo blisko szowinizmu jest [wywiad 8. Filmowiec].

Zbliżoną postawę reprezentuje także inny filmowiec dokumentalista, jednak jego brak tęsknoty za krajem wynika z innych przyczyn, będących następstwem przyjęcia postawy kosmopolitycznej:

Nigdy nie miałem takich pomysłów, że muszę wracać, jakichś snów, byłem pozbawiony tego, nigdy nie tęskniłem za Polską. Namawiali mnie, żebym pojechał do Polski, że będę mógł wrócić, wiedziałem, że to jest nieprawda. W konsulacie oszukiwali mnie. Nigdy mnie do Polski nie ciągnęło. (...) Ja chyba nie jestem dobrym przykładem emigranta, nigdy mnie nie ciągnęło, chociaż mam tam rodzinę, ja się wszędzie dobrze czuję, gdzie jestem. (...) Jestem łatwo

przystosowalnym osobnikiem. Jeśli ktoś siebie lubi, to nieważne, gdzie się jest [wywiad 16. Reżyser filmów dokumentalnych].

Deklarowany przez wielu z narratorów brak chęci powrotu do Polski nie musi oznaczać całkowitego wyzbycia się tęsknoty. Kolejny narrator, artysta fotograf, często odwiedza Polskę, bierze udział w plenerach i stara się utrzymywać kontakty ze znajomymi sprzed emigracyjnego okresu swojego życia, a także uczestniczyć w życiu artystycznym:

(...) kiedy jestem tam (w Polsce – T. F.), to okropnie tęsknię już za domem. Bo mój dom jest tutaj, na pewno już nie tam. Mimo tęsknoty, nigdy nie było poważnej myśli o powrocie i chyba już nie będzie. (...) A sprawa fotografii i moich wystaw, to lubię pokazywać w Polsce (...). Lubię tam lecieć, to jest zawsze dla mnie wzruszające. To jest ciepłe uczucie, zawsze, za każdym razem [wywiad 15. Fotograf].

W kilku przypadkach artyści rozważają ewentualne powroty do Polski. Z reguły jednak towarzyszą im rozmaite obawy związane z reemigracją i dlatego stanowią one raczej mgliste plany na bliżej nieokreśloną przyszłość niżli podjęte już decyzje:

If I only go to Poland, I go to retired. I will have health insurance, the best in the world. For us country is still there, because you grew up there. Będę sobie siedział na rynku i pił kawę z koniakiem, patrzył na przechodzące piękne kobiety [wywiad 2. Malarz, grafik, ilustrator].

Przy okazji omawiania swoich potencjalnych powrotów artyści często porównują Polskę oraz Stany Zjednoczone. Porównania te służą zarówno wynajdywaniu argumentów za powrotem, jak i za pozostaniem w Nowym Jorku. Zdarzają się przy tym opinie ewidentnie idealizujące jeden z porównywanych krajów:

Teraz muszę przyznać, że czuję się bardzo dobrze w Polsce. Nie wiem, czy tam wrócimy, czy kupię tam mieszkanie, będę mieszkał tu i tam. Jednak Europa ma coś takiego jak tradycje. Człowiek może więcej w Stanach, są kontakty, powie ci to każdy, z kim będziesz miał wywiad, to są kontakty powierzchowne, to jest dobra i zła cecha Amerykanów, że są zawsze dobrze usposobieni, że mówią *hi, how are you*. Każdy odpowiada *I'm fine*, chociaż wcale tego w środku nie czuje. W Polsce zupełnie tego nie ma [wywiad 9. Fotograf].

Stosunek artystów do USA zazwyczaj nie jest jednoznaczny. Ambiwalencje emocji migranta wynikają z intensywnego biograficznego doświadczenia związanego z dwoma krajami. Stan ten nie po raz pierwszy zostanie określony w imigranckiej opowieści jako „rozdwojenie”:

Czasem jestem zły na Amerykę, na dość takie darwinistyczne prawa. A z drugiej strony patrzę na nią okiem gospodarza, który troszczy się o swoją własność, ten kraj jest częścią mnie

samego. Ja na przykład nie przyjmuję dobrze, gdy słyszę od Polaków, którzy wyjechali, prymitywne formy krytyki Ameryki, choć wiem, że są niesłuszne, to ja się na nie obruszam, czuję się wręcz obrażony. To dziwne rozdwojenie ciągle istnieje. Ale to samo dzieje się, jak jakiś Amerykanin dość naiwnie mówi o Polsce, ja też go muszę korygować [wywiad 18. Artysta grafik].

Relacje z Polonią i polskimi instytucjami w Nowym Jorku stały się wiodącym tematem biograficznej opowieści artysty muzyka. W jego zawodowej i twórczej działalności kluczowy okazał się biograficzny plan animowania życia muzycznego amerykańskiej Polonii oraz promowanie polskiej muzyki w Stanach Zjednoczonych. Narrator, wykształcony dyrygent, decyzję o emigracji podjął na skutek perturbacji wynikających z przynależności do NSZZ „Solidarność”. W przypadku tego artysty zastosowano opisywaną już powszechną w PRL represyjną politykę paszportową. Narrator otrzymał dokument zezwalający na opuszczenie kraju po sześciu latach i jedenastu uprzednich odmowach. Otrzymanie paszportu, przez artystę wyjeżdżającego wraz ze swoim zespołem na koncerty do państw Europy Zachodniej, wiązało się ze zobowiązaniami wobec służb bezpieczeństwa, co zostało opisane przez narratora:

Problem polegał na tym, że po każdym wyjeździe musiałem się zgłaszać do bezpieki i zdawać im sprawę z tego, co robiłem na wyjeździe. W końcu takie moje ostatnie spotkanie z oficerem SB było na tyle bulwersujące, smutne i przykre, że wychodząc stamtąd, powiedziałem sobie: dosyć, ja nie mogę dać się tak poniewierać. Ja chcę tworzyć, chcę coś robić, a widzę, że nie mam na to szans. No i po prostu zwinąłem żagle i przyjechałem do Stanów, nie oddając im paszportu po ostatnim *tournée* [wywiad 17. Muzyk].

W Stanach Zjednoczonych artysta musiał podjąć wysiłek, który umożliwiłby mu powrót do czynnego zajmowania się sztuką. Aby jednak tak się stało, jak wielu innych migrantów, narrator w pierwszym okresie zmuszony był do wykonywania rozmaitych prac umożliwiających przetrwanie. W dalszej kolejności celem migranta stało się zgromadzenie kapitału niezbędnego do otworzenia własnej szkoły muzycznej i zrealizowania swojego biograficznego planu, czyli ponownego uprawniania zawodu muzyka:

Przyleciałem z synem, który też był na tym *tournée* we Francji, grał na kontrabasie. I zaczęliśmy życie emigranckie, co tu dużo gadać, byłem po drodze wszystkim przez trzy lata, przylecieliśmy tutaj w 1987 roku 4 września i przez trzy lata to była szarżyzna, byłem malarzem, hydraulikiem, kierowcą nocnym, wszystko, żeby utrzymać głowę na powierzchni. Bo propozycji artystycznych tutaj nie ma, jest tak szalona konkurencja, rywalizacja, że artystów jest całe zatrzęsienie, że nikt nie potrzebuje kogoś, kto nie jest artystą scenicznym, jeśli chodzi o fortepian, nie ma dorobku jakiegos ogromnego, jeśli chodzi o dyrygenturę też nie (...). Ale po trzech latach, kiedy zaoszczędziłem trochę pieniędzy i zdecydowałem się na krok, żeby zerwać ze wszystkim tym co robiłem przez trzy lata, postanowiłem otworzyć szkołę muzyczną i to mi się udało [wywiad 17. Muzyk].

Zawodowa praca artystyczna narratora od samego początku związana była ze środowiskiem i instytucjami polonijnymi. Swoją działalność rozpoczął jako współtwórca i dyrygent chóru polonijnego Hejnał, który prowadził przez dwanaście lat. W tym czasie narrator odnosił liczne sukcesy zarówno jako dyrygent prowadzący polskie chóry, jak i organizator koncertów w prestiżowych salach koncertowych Nowego Jorku. Obok ukazania drogi artystycznej, narracja ujawnia także liczne napięcia i nieporozumienia między narratorem a osobami i instytucjami, z którymi stykał się on w swojej zawodowej działalności. W toku rozwijającej się opowieści odkrytych zostaje kilka takich konfliktogennych płaszczyzn, o różnym charakterze, natężeniu i dynamice. Pierwsza z nich dotyczy współpracy wewnątrzśrodowiskowej i artystycznej z polonijnymi muzykami, i została przedstawiona w następujący sposób:

W 1998 roku w Chicago na międzynarodowym zjeździe chórów polonijnych zostałem wybrany generalnym dyrygentem na całe Stany Zjednoczone i Kanadę. I wytrzymałem jedną kadencję, potem złożyłem wypowiedzenie, bo trudno mi było dogadać się z dyrygentami, unowocześniać trochę program, żeby się odczepić od tych stereotypów, typowych utworów. Ja nie mam nic przeciwko *Gaude Mater* czy *Boże, coś Polskę*, czy jakieś inne mazurki z 3 maja. Ale jest mnóstwo innych kompozytorów, bardzo ciekawych, których trzeba szukać, opracowywać i robić, pokazywać światu [wywiad 17. Muzyk].

Zarzucając polskim dyrygentom niechęć do zmian repertuaru wykonywanych utworów oraz brak zrozumienia dla podejmowanych przez niego przedsięwzięć, narrator podkreśla jednak swoją sympatię do tych środowisk:

(...) współpraca z Polonią jest fajna, ale Polonia pewnych rzeczy nie rozumie, to znaczy nie rozumie wagi takiej sytuacji, ciężkości, jaką jest Carnegie Hall czy Lincoln Center [wywiad 17. Muzyk].

Tym, co zostało przez narratora uznane za sukces, jest zrealizowanie planu wprowadzenia polskiej muzyki i polskich wykonawców (chórów i solistów) do najznakomitszych sal koncertowych Nowego Jorku. Udany koncert w Carnegie Hall zapoczątkował całą serię występów polskich artystów w tych miejscach:

(...) będąc dyrygentem generalnym śpiewaków polskich odważyłem się wprowadzić tak bardzo szeroko muzykę polską do Carnegie Hall. Carnegie Hall było miejscem zakłętym, bo tam albo się robiło Pendereckiego, albo był Zimerman. I oni mają stałe miejsce, i są organizowani przez samo Carnegie Hall, natomiast nikt inny nie odważył się wprowadzić muzykę polską, w takim innym znaczeniu oprócz tych dwóch gwiazd. (...) Pierwszy koncert w Carnegie Hall 23 listopada 1999 roku. I po tym koncercie nabrałem odwagi, żeby polską muzykę pokazywać

nie w domach polonijnych, w klubach polskich, bo ci artyści zasługują na wiele więcej. Prędzej czy później Amerykanie zaczną na te koncerty chodzić, bo one będą w programach tych sal. I to mi się spełniło, te koncerty zaczęły wchodzić w programy Carnegie Hall, Lincoln Center czy w katedrze Świętego Patryka [wywiad 17. Muzyk].

Wymienione przez artystę sukcesy nie spowodowały zabezpieczenia jego sytuacji finansowej. Wręcz przeciwnie, inwestowanie w kolejne koncerty doprowadziło w rezultacie do bankructwa dyrygenta. Artysta swoje działania racjonalizuje poczuciem misji, odczuwaniem wewnętrznej potrzeby realizowania siebie poprzez organizowanie koncertów z muzyką klasyczną:

Nie mam domu, nie mam porządnego samochodu, to jest gdzieś we mnie, nie potrafiłbym nie robić tych rzeczy, żeby nie robić koncertów, żeby nie ściągać tych polskich artystów, którzy się gdzieś tam duszą, a powinni być pokazani. Gdyby była większa pomoc takich instytucji, jak konsulatory. Oni mówią, pomożemy, fajne rzeczy pan robi, bla bla, to wszystko jest to takie klepanie po plecach, kiedy jest jakieś spotkanie [wywiad 17. Muzyk].

Przytoczony fragment wypowiedzi artysty sygnalizuje kolejny i jednocześnie najpoważniejszy obszar napięć i rozczarowań, będący rezultatem kontaktów narratora z Konsulatem RP oraz nowojorskim Instytutem Kultury Polskiej. Narrator jest rozgoryczony brakiem pomocy w organizowaniu wydarzeń z udziałem polskich artystów oraz brakiem koordynacji planowanych działań. Oto przykład jednej z takich sytuacji opisywanych przez narratora, dotyczący organizowanego przez niego koncertu z okazji święta niepodległości, który odbył się w katedrze Świętego Patryka:

Konsul wiedział o moim koncercie od stycznia i bez mrugnięcia okiem ogłosił darmowy koncert na 22. Co zabrało mi cholernie dużo publiczności. Zrobił się konflikt, po którym doszło do spięcia pomiędzy mną a konsulem. Po czym on mi przyrzekł, że skoro mamy ogłoszony taki wielki koncert w katedrze na dzień niepodległości, to on nie będzie już nic robił w konsulacie, przyłoży się do wypromowania koncertu i on to weźmie jako część własnej działalności. OK, nie ma problemu, ja się narobię, a wy pijcie tę śmietanę. Co się okazało? (...) Na trzy tygodnie przed koncertem w katedrze konsul mówi mi, że tego samego dnia będzie odsłaniał pomnik Karskiego przed konsulem. W dzień mojego koncertu w katedrze. Ja miałem zarezerwowane miejsca dla konsulatu, dla ambasady, mieli być goście, bo on mi naobiecował w marcu, kiedy mieliśmy to spotkanie, że wszystko się zrobi tak oficjalnie (...). I na koncercie nie zjawił się żaden oficjalny przedstawiciel dyplomacji polskiej. Na koncercie z okazji niepodległości. Potem dziennikarze doszli do wniosku, dwa dni później, w rozmowie ze mną, że uratowałem tyłek konsulatu, ponieważ konsul nie zrobił ani pięciu minut imprezy na temat niepodległości polskiej. Nic. I te szumne tytuły na temat mojego koncertu w gazetach polonijnych zamykały te dziure. A ja nie dostałem słowa przeproszam czy czegośkolwiek, że znowu nam tak wyszło, że konsul prawie mi storpedował imprezę. Na szczęście włożyłem tyle forsy w reklamę tej imprezy, że katedra była pełna i jeszcze ludzie stali [wywiad 17. Muzyk].

Nie jest to jedyna tego typu konfliktowa sytuacja opisana w narracji. W wielu fragmentach ukazuje ona dynamikę relacji oraz napięcia pomiędzy pozycjami zajmowanymi w polu produkcji symbolicznej a pozycjami związanymi z polem władzy, reprezentowanymi w opowieści przez konsula RP, a nawet przez byłego prezydenta Polski. Przedstawiciele obu pól muszą w pewnych okolicznościach współpracować, często jednak reprezentują zupełnie różne interesy oraz wyobrażenia o przebiegu wzajemnej kooperacji. Narrator jest przekonany co do tego, że pod względem promocji polskiej kultury wykonuje większą i bardziej znaczącą pracę niżli konsulat RP w Nowym Jorku. Swoją działalność traktuje w kategoriach społecznikowskich, jako misję promowania polskiej kultury muzycznej:

Jeżeli jest jeden facet, który robi więcej niż Instytut Polski utrzymywany za ciężkie pieniądze, ludzie mają etaty tutaj, sekretarki, mają dziesiątki komputerów, państwo polskie płaci za ich apartamenty, przeważnie penthouse'y przy Park Avenue. Byłem na paru imprezach. Chciałbym mieszkać w takim mieszkaniu, szczerze mówiąc. I z tego wychodzi, że ja robię więcej niż te instytucje. Jako jeden człowiek, który nie ma nawet sekretarki, mam jeden komputer do mojej pracy i te dwie ręce, i to jest właściwie wszystko. Szkoła przy tym, muszę jakoś żyć, prowadzić lekcje. Prowadzę chór, za co mi nikt nie płaci, bo to jest chór mój, niezrzeszony nigdzie. Po prostu robota ciągle za darmo, ale ja mam satysfakcję. Ja płacę za transport, płacę za te wszystkie inne rzeczy. Owszem, jeżeli coś tam uzbieram od sponsorów, to mi ulży [wywiad 17. Muzyk].

Podobne obiekcje wzbudza w narratorze działalność Instytutu Kultury Polskiej w Nowym Jorku. Warto przypomnieć, że zbliżone zarzuty pod adresem polskich instytucji zajmujących się kulturą zgłaszali także artyści mieszkający w Londynie (np. wywiad 9/Londyn). Z kolei twórcy osiedleni w Paryżu deprecjonowali artystyczną rangę niektórych z podejmowanych przez te instytucje działań (np. wywiad 1/Paryż). Muzyk z Nowego Jorku podważa sensowność istnienia IKP w tej formie i sposobie pracy, jaki aktualnie on reprezentuje:

Jak to jest, że Instytut Kultury Polskiej, który zawsze robi imprezy za pieniądze, to robią ich w sumie mniej niż robię ja sam. Robią je w klubach, to jest mały koszt. Na co idą te wszystkie pieniądze? Oni mają lokal na 46. piętrze Empire State Building. Tylko oni wiedzą ile za to płacą, to jest kolosalny pieniądz wydany na lokal. Poza tym oni są traktowani jako pracownicy korpusu dyplomatycznego, co cztery lata rotacja, ale państwo im płaci apartamenty, wszyscy mają na Park Avenue, 5th Avenue. To są ogromne pieniądze wydane bez sensu. Fucha niesamowita, gdyby to się przekładało na takie porządne reprezentowanie polskiej sztuki. (...) Nie widzę promocji polskiej sztuki przy nakładach, jakie tam są. Gdybym ja miał połowę tych pieniędzy, wszystko wyglądałoby zupełnie inaczej [wywiad 17. Muzyk].

Finałem i kulminacyjnym momentem narastania napięcia pomiędzy artystą a przedstawicielami polskiej administracji stała się opisana w narracji

konferencja z byłym prezydentem RP Aleksandrem Kwaśniewskim, odbywająca się w nowojorskim konsulacie:

Ja nawet się pożarłem z prezydentem Kwaśniewskim, jak był tutaj. Było spotkanie w konsulacie. Chciałem zadać mu pytanie, jak się ma jego wywiad, który przeczytałem, że placówki kulturalne za granicą będą wszystko robić, żeby promować polską kulturę. Spytałem, co się dzieje, był okres, kiedy pani M. wywaliła mnie z konsulatu z koncertami chopinowskimi. I ona mnie nie dopuściła do głosu. Za każdym, razem kiedy ja podnosiłem rękę, kierowała pytanie do innego dziennikarza. A mnie na koniec powiedziała, że nie jestem dziennikarzem. Zakląłem siarczyście i wtedy się Kwaśniewski kapnął, że coś jest nie tak, pyta się: *co tu się dzieje*, ja mówię: *już nic, ja idę sobie zakurzyć, mam dosyć tego spotkania z prezydentem RP. Jesus Christ*, wszyscy dziennikarze na mnie, co się dzieje, a ja wyszedłem z konsulatu, trzasnąłem drzwiami, a on poleciał za mną. Pyta się, co się stało, jaki ma pan problem? Ja mu to wszystko wygarnąłem: że ta placówka właśnie odwołuje koncert chopinowski. A on, co oni zbankrutują, jak światła trochę dadzą? Ja mówię, to jest Pana placówka, podlegająca rządowi polskiemu, niech pan coś z tym zrobi. *Proszę napisać do kancelarii prezydenta. Ja na pewno uruchomię odpowiednie czynniki*. Cztery razy pisałem, nawet odpowiedzi nie dostałem. Zero. Zero [wywiad 17. Muzyk].

Jeszcze inną płaszczyzną, może nie tyle konfliktu, co rozgoryczenia twórcy, jest maskowanie jego inicjatyw podejmowanych w celu organizowania koncertów polskim artystom w Stanach Zjednoczonych. Zdaniem narratora, przyznanie się do tego, że propozycja koncertowania w USA wypłynęła od Polaka z Greenpointu jest dla wielu artystów nie do zaakceptowania, równoznaczna z umniejszeniem znaczenia występu przed publicznością w Nowym Jorku:

Kolejny rozdział mojej pracy, ukrywanie przez wielu artystów faktu, że sprowadził ich do Stanów jakiś wariat z Greenpointu. Oni albo się tego wstydzą, albo chcą robić wrażenie, że zapraszają ich Stany Zjednoczone, czy jako kraj, czy jako organizacja koncertowa. W związku z tym rzadko mówią, że zaprosił ich właśnie S. [wywiad 17. Muzyk].

W tym między innymi fackie artysta upatruje przyczyn tego, że jego działalność jest słabo znana w Polsce. Dlatego nie może liczyć na żadne wsparcie od polskich instytucji zajmujących się upowszechnianiem kultury. Inwestowanie w promowanie muzyki klasycznej oraz umożliwianie koncertowania w Stanach Zjednoczonych jest przedsięwzięciem kosztownym, jednak dla rozwoju kariery artysty może okazać się bardzo istotne.

Pomimo sformułowania licznych negatywnych opinii na temat środowiska polonijnego, muzyk jest z nim silnie związany. Mieszka w polskiej dzielnicy, prowadzi tam szkołę muzyczną, współpracuje z Polakami i czynnie uczestniczy w aktywizowaniu lokalnego życia artystycznego. Jednak w odróżnieniu od wszystkich pozostałych artystów wyraża on także najostrzejszą krytykę polskich instytucji państwowych, mających między innymi

zajmować się promowaniem rodzimej kultury. Wynika to zapewne z tego, że jest on jedynym twórcą uczestniczącym w badaniu tak silnie zaangażowanym w tego typu działalność. W narracji muzyka odnajdujemy wiele elementów charakterystycznych dla opisywanych przez Bourdieu reguł funkcjonowania pola symbolicznego. Pole definiowane jest przez francuskiego socjologa jako obiektywna przestrzeń między pozycjami, które to z kolei determinują aktualną potencję osób i instytucji. „Pole jest mniej lub bardziej autonomicznym mikrokosmosem. Na obszar, gdzie powstają obiekty kulturowe, czyli pole produkcji symbolicznej, oddziałują rozmaite czynniki zewnętrzne, np. ekonomiczne i polityczne. (...) A zatem można powiedzieć, że podmioty działające w polu orientują się na dwa rodzaje sił: z jednej strony tych pozostających w obrębie pola – z którymi toczą walkę o pozycję, z drugiej strony sił, czynników zewnętrznych” [Warczok, Wówrzecka-Warczok 2008: 203]. Narrator zdaje się znajdować w takiej właśnie sytuacji. Z jednej strony zajmuje on wysoką pozycję w strukturze pola polonijnej muzyki klasycznej, z drugiej toczy spory z innymi dyrygentami oraz innymi uczestnikami tego pola. „Tu trwa nieustanna walka o wykorzystanie możliwości pola dla swych celów, toczy się spór, gra, poszczególne podmioty – aktorzy dążą do zajęcia pozycji poprzez swą aktywność twórczą, krytyczną, poprzez manifesty, *public relations*, poprzez konkretne decyzje, interakcje, negocjacje i demonstracje. Ludzie i instytucje walczą o realizację własnych ambicji, ich strategie są jakoś predeterminowane rezultatem wcześniejszych walk o kapitał symboliczny, tj. uznanie w środowisku i wśród publiczności” [Sułkowski 2008: 30–31]. Poruszana kwestia rozmaitych ambicji poszczególnych uczestników pola wydaje się tutaj bardzo istotna. Mogą one doprowadzać do konfliktów oraz do podejmowania w pewnych sytuacjach działań silnie nacechowanych emocjonalnie. Możliwe, że tak właśnie się stało wówczas, gdy narrator ostentacyjnie opuszczał salę, w której odbywało się spotkanie z prezydentem RP. Będąc aktywnym podmiotem pola artystycznej produkcji, narrator nie jest wolny od szeregu wewnętrznych i zewnętrznych uwarunkowań. Do wewnętrznych zaliczyć należy relacje z innymi muzykami, osobami odpowiedzialnymi za repertuar sal koncertowych, krytykami. Do zewnętrznych można zaliczyć kontakty ze sponsorami (czynniki ekonomiczne), relacje z władzami Konsulatu RP lub Polskiego Instytutu Kultury w Nowym Jorku (czynniki te mogą przybierać charakter polityczny, związany z polem władzy, dystrybucją pieniędzy, promocją itp.). W tym dynamicznym układzie sił podmiot rozgrywa grę, której celem jest ustanowienie swojej pozycji w polu. „Uczestnicy, wchodząc w pole, zajmują pozycję zgodną ze swoją dyspozycją; pamiętać jednak trzeba, że przestrzeń pozycji jest przestrzenią walki, co znaczy, że aktorzy mogą swoje miejsce negocjować” [Warczok,

Wowrzecka-Warczok 2008: 203]. Narrator wielokrotnie podejmował próby negocjowania zasad swojej działalności z przedstawicielami polskich instytucji znajdujących się w Nowym Jorku. Większości takich opisanych przez narratora prób okazywała się nieudana. W rezultacie artysta w swojej opowieści wielokrotnie manifestuje rozczarowanie, konkludując swoją aktualną postawę zdaniem:

Nie mam żadnych relacji z Polską [wywiad 17. Muzyk].

Na koniec prezentacji wątków opowieści dotyczących Polski i Polonii konieczne staje się zasygnalizowanie jeszcze jednego zagadnienia. Artyści podejmujący w swoich narracjach kwestię tożsamości oraz relacji z krajem pochodzenia zwracali uwagę na historyczne postacie Polaków ważnych dla nich samych. Bohaterami, którym artyści w swoich opowieściach poświęcili szczególnie dużo uwagi, byli Adam Mickiewicz i Tadeusz Kościuszko. Zarówno wieszcz, jak i przywódca insurekcji stali się dla jednego z narratorów przykładami Polaków, którzy dopiero za granicą mogli poznać i zrozumieć swoją polskość:

Kościuszko stał się częścią mojej osobistej mitologii. Tak jak ludzie żyją w odniesieniach, w każdym kraju mają parę takich punktów, to jest taki mój punkt. Drugim takim punktem jest Mickiewicz, którego w Polsce też nikt nie rozumie. Mickiewicz napisał Konstytucję dla Europy, w której położył nacisk na prawa Żydów i kobiet. (...) to są wielcy, specjaliści Polacy, których Polacy nie rozumieją. Którzy stali się Polakami za granicą. Mickiewicz w tej prawdziwej Polsce nie był, był tylko w Poznaniu. Kościuszko był w Polsce, zorganizował powstanie, chociaż wiedział, że się nie uda, napisał Konstytucję, nie był wielkim intelektualistą, nie był wielkim politykiem, ale starał się, jak umiał. Jego konstytucja się nie spodobała, bo była zbyt demokratyczna. Była pod wpływem amerykańskim, był zdania, żeby nie wzorować się na francuskiej, uważał, że się skończy gilotyna. Łączył raczej brytyjską tradycję z amerykańską. Może być takich postaci więcej, których ja uważam jako odniesienia. (...) Jednym ze sposobów bycia Polakiem jest Mickiewicz lub Kościuszko, ale także ktoś, kto podważa, dekonstruuje. Odpolszczanie się jako bycie tak zwanym prawdziwym Polakiem, zobaczeniem wszystkich problemów. Analiza krytyczna [wywiad 20. Artysta multimedialny].

Artysta widzi w tych dwóch postaciach dwa sposoby na bycie Polakiem, które łączy doświadczenie i wiedza zdobyta na emigracji. „Odpolszczenie” staje się warunkiem bycia lepszym Polakiem, dostrzegającym z dystansu problemy i zyskującym inne perspektywy oglądu rzeczywistości. Wątek ten można także rozpatrywać w kontekście tworzenia emigracyjnych mitologii, w których wyjazd staje się między innymi drogą prowadzącą do samopoznania. Postać Kościuszki jest ważna także dla innego twórcy, zajmującego się filmem. W tym przypadku jednak postawa narratora względem polskiego i jednocześnie amerykańskiego bohatera narodowego przybrała odmienny charakter:

(...) napisałem taki scenariusz *à propos* Polski o Kościuszcze, bardzo fascynujący. Ale ten temat jest trudny, bo on obrazi Amerykanów i Polaków. Pokazuję prawdę o rewolucji w Ameryce – bezwzględna walka o władzę, korupcja. Polaków obrazi, bo pokazuje, że Kościuszek wcale nie był taki dobry [wywiad 8. Filmowiec].

Życiorysy i dokonania wybitnych postaci równie często poddawane są procesom mitologizowania, jak i demitologizowania. Wszystko uzależnione jest od powodów, potrzeb oraz ideologii towarzyszących odwoływaniu się do bohatera. Zarówno Mickiewicz, jak i Kościuszek mogą stać się bohaterami osobistych mitologii, jak w przypadku jednego z narratorów, lub też bohaterami filmów, zgodnie z planami drugiego narratora. W obu przypadkach istotne wydają się emigracyjne doświadczenia i wynikające z nich konsekwencje łączące dawnych bohaterów ze współczesnymi twórcami.

7. Podsumowanie: migracja – między obcością, trzecią wartością a wielotożsamością

Biograficzne opowieści nowojorskich artystów imigrantów posiadają wiele elementów wspólnych z narracjami twórców, którzy osiedlili się w Europie. Sporą grupę uczestników badania łączy wspólne doświadczenie opuszczenia komunistycznej Polski i zamieszkania w jednym z krajów zachodnich. Konsekwencje podjęcia takiej decyzji oznaczały wielopłaszczyznową biograficzną zmianę, czasami posiadającą znamiona przeżycia trajektoryjnego. Ameryka, w polskim micie Zachodu, zajmowała miejsce specjalne, była niemalże jego kwintesencją. Najodleglejsza, ale i najbardziej fascynująca, najsłabiej znana, ale i najbardziej przyciągająca. Skonstruowana z wyobrażeń o lepszym świecie, z opowieści tych, którzy tam byli, ze strzępków obrazów i fantazji, marzeń o nieograniczonej przestrzeni i wolności. W tej misternej, ale i iluzorycznej w pewnym stopniu wizji Nowy Jork był i jest miastem najbardziej magnetycznym. Nie dziwi zatem zasygnalizowane w kilku opowieściach traktowanie Nowego Jorku w kategoriach centrum zachodniego (i nie tylko zachodniego) świata. Emigracja do Stanów Zjednoczonych od zawsze była i jest decyzją o innym ciężarze niżli wyjazdy osiedleńcze do krajów europejskich. Nie tylko bariera geograficzna, przestrzeń dzieląca migranta od Polski wpływa na specyfikę tej sytuacji. Osiedlenie się w USA oznacza o wiele bardziej radykalną zmianę kulturową. Wreszcie dla twórców to konieczność wejścia w inne niż znane ze starego kontynentu systemy społeczne i artystyczne. Jak zaznaczono w wielu narracjach, wartość artysty w Ameryce ostatecznie ustala rynek sztuki, a zdolności zarządzania zawodową karierą stają się umiejętnością równie ważną jak posiadane talen-

ty. Mity i etosy artysty wydają się nie mieć takiego samego znaczenia, jak na starym kontynencie. Kariery zawodowe narratorów rzadko kiedy funkcjonują w pełnym oderwaniu od komercyjnych pól produkcji artystycznej. Ilustratorzy, graficy, malarze, fotograficy świadczą usługi dla rozmaitych branż lub wykładają w szkołach artystycznych. Niezależna, autoteliczna twórczość jest obszarem, o który trzeba nieustannie zabiegać. Zdecydowana większość artystów podejmuje w tym zakresie systematyczne starania. Należy podkreślić, że w opowieściach artystów z innych miast także wielokrotnie zwracano uwagę na czynniki konkurencyjności, nigdy jednak z taką intensywnością, jak w przypadku Nowego Jorku. Narratorzy, opowiadając o swoich zawodowych karierach, kilkakrotnie zwracali uwagę na dwa wpływające na nie elementy. Pierwszy to wysiłek, jaki trzeba włożyć w to, by skutecznie zaistnieć w systemach artystycznych Nowego Jorku. Wysiłek ten zazwyczaj przyjmuje postać długoterminowych strategii wchodzenia w pole produkcji artystycznej. Jednocześnie pozycja w tym polu jest niepewna i wymaga do artysty elastyczności oraz zdolności do zmiany. Zdarza się, że kariery artystów osiągają swój najwyższy punkt, po którym nierzadko następuje wstrzymanie ich rozwoju, a nawet regres. Zaproponowana typologia imigranckich losów miała między innymi za zadanie ukazać mechanizmy budowania kariery, wskazać czynniki sprzyjające jej rozwojowi oraz te, które mogą ją zatrzymać. Obok opowieści artystów sukcesu mamy także historie zawieszonych karier oraz narracje twórców, którym nie udało się artystycznie funkcjonować w Nowym Jorku. Drugi często pojawiający się czynnik wpływający na specyfikę nowojorskich karier to silne oddziaływanie samego miasta. Logika myślenia zazwyczaj jest tu następująca: miasto wymaga zaangażowania wszystkich sił, ale oferuje także to, co nigdzie indziej nie jest możliwe do osiągnięcia. Innymi słowy, Nowy Jork zmusza do nieustannego wysiłku, do podjęcia ryzyka, zmusza do zmiany, ale i oferuje niespotykane gdzie indziej możliwości. Oddaje to koda narracji artysty fotografa:

Dokładnie to jest osiemnaście lat w Ameryce, dwadzieścia lat poza Polską. Czuję się świetnie. Emigracja jest bolesna, a ja jestem emigrantem, nauczyła mnie dystansu do siebie i kraju, z którego wyjechałem, uczy nas rzeczy, których wy – nieemigranci – nie rozumiecie, tak jak Murzyn nie rozumie białego i odwrotnie. Nie potrafię powiedzieć. Emigracja mnie otworzyła, zwłaszcza ta tutaj, myślę, że byłbym emigrantem innym w Paryżu, w Berlinie. Ameryka jest bardzo otwarta, kraj emigrantów, jest trudna, tu się lubi emigrantów, dlatego jestem silniejszy, śmielszy, jestem lepszym fotografem, bo tu muszę być lepszym fotografem. (...) Myślę, że ten kraj dał mi dużo energii [wywiad 15. Fotograf].

Przy okazji narrator zwraca uwagę na zasadniczy, we wszelkich tego typu badaniach, problem nieprzekładalności doświadczeń, które możemy

próbować opisywać i analizować z pozycji badacza, ale które też nieuchronnie pozostaną dla nas nie do końca uchwytne. Imigrant bez wątplenia przechodzi tożsamościową transformację. Intensywność doświadczenia związanego z trwałym opuszczeniem rodzinnego kraju oraz skutki podjęcia takiej decyzji były wielokrotnie opisywane przez narratorów. Przed każdym migrantem stoi kluczowe biograficzne zadanie skonstruowania lub raczej przekonstruowania swojej tożsamości. Manuel Castells zwraca uwagę na to, że każda jednostka może mieć wiele tożsamości, jednak wielość ta będzie nieustannym źródłem stresu i napięcia. Tożsamość, w przeciwieństwie do ról społecznych organizujących funkcje, ma za zadanie dostarczać sens, który oznacza identyfikację celów działania [Castells 2008: 23]. Doświadczana wielość tożsamości może działać destabilizująco na jednostkę. Artyści migranci w swoich opowieściach poruszali temat zmian, jakie zaszły w nich w czasie emigracji, oraz to jak przekształcała się ich tożsamość narodowa i etniczna. Wyraźnie motyw ten rysował się podczas omawiania relacji z Polską oraz z nowym krajem osiedlenia. Zazwyczaj pojawiał się także temat poczucia obcości, nieodzownie współkonstruujący imigrancką tożsamość:

(...) po dwudziestu latach pobytu zawsze jest się obcym, to nie jest krytyka społeczeństwa amerykańskiego, nigdy nie mija ten element spoistości, który zostawia się, kiedy się wyjeżdża. I nigdy się nie odzyskuje, nawet gdy się wraca, bo wraca się do innego kraju, zwłaszcza po tak dużych przemianach. Język, który się chłonie, zapachy, które się chłonie. I tej spoistości, dzięki której fajnie można przeżyć życie, nie odzyskuje się, jest jak kamyczek, który uwiera, ale który popycha do bycia twórczym. I ja to cenię, tę lekką niezgodę, ten stan, kiedy po dwudziestu pięciu latach pobytu kupuję mleko w sklepie, a pani mnie pyta: *where are you from*, a ja nie wiem, co mam odpowiedzieć. OK, mogę powiedzieć, że jestem z Polski, ale mieszkam tutaj, mam obywatelstwo, mam swój dom, swoje życie. Więc albo mogę wyjść na cwaniaka, który kombinuje z odpowiedzią albo pójść po najmniejszej linii oporu i powiedzieć: jestem z Polski, a ona wtedy powie: *wow*, kuzyn mojego szwagra też jest z Polski i tak to się skończy. Ten stan, ten akcent, którego się nigdy nie pozbędę, to nie jest wielki problem, ale jest elementem, który pobudza mnie do twórczości. Jestem totalnie rozdwojony. To taki fajny stan. To trudny stan, ale zapładnia umysł. To motywuje do wyrażania swoich stanów artystycznie, jest osią moich prac [wywiad 18. Artysta grafik].

Poczucie rozdwojenia opisywane było uprzednio przez twórców z innych miast. Często w podobnym jak tu kontekście biograficznego zysku, nieustannej inspiracji, z której może czerpać artysta. Obcość pobudza do spojrzenia krytycznego i może stać się, jak w powyższym przypadku, osią wokół której twórca konstruuje swoje artystyczne, ale i tożsamościowe poszukiwania. Jeszcze bardziej zagadnienie to problematyzuje inny narrator, który wprost wyraża biograficzny program dążenia do *wielotożsamości*:

Każdy jest Polakiem w inny sposób niż powinien być. I to się ujawnia za granicą, na to jest miejsce, tym można się podzielić z innym, mówiąc o tym starym kraju w kategoriach krytycznych, widząc właśnie w pewnym sensie odwrotną stronę utopii. Widzi się utopię polskości, która jest jakaś absurdalna, pojawia się inna utopia – wielości tożsamości, które są w procesie niezgody, napięć, powątpiewania na własny temat, ale również i walk, wewnątrz tej samej duszy człowieka. Inteligencja jest złożona z tego procesu, jest stawką, a nie wybrnięcie z tego i wyeliminowanie. To wszystko, co mówię byłoby niemożliwe, gdybym nie miał materiału dekonstrukcji, jakbym nie był obcym również we własnym kraju. Ta obcość stała się wehikułem, motorem tego rodzaju dekonstrukcji i tworzenia innej tożsamości, takiej *wielotożsamości* w procesie przekształcania się (...). Proces stawania się nie jest statyczny [wywiad 20. Artysta multimedialny].

W przytoczonym fragmencie narracji artysta poruszył kilka istotnych zagadnień. Jednym z nich jest nieustanne poczucie obcości odczuwane przez niego jeszcze w kraju rodzinnym. Wątek ten nie jest odosobniony i kilkakrotnie powracał w opowieściach. Bardzo podobną myśl wyraził inny wybitny artysta, wieloletni emigrant, Sławomir Mrożek [2010]. „Jednym z moich sekretów, które dopiero dziś mogą pójść do archiwum, było poczucie obcości, dręczące mnie w Polsce od dzieciństwa. Obcość, a więc nieprzystosowanie, więc strach. (...) Byłbym obcy, gdybym urodził się gdziekolwiek. Ale w Polsce szczególnie trudno jest być obcym” [ib.: 47]. Czy możliwe jest sprawne funkcjonowanie z więcej niż jedną tożsamością? Czy można pogodzić dawną, przedemigracyjną tożsamość z nową budowaną już poza rodzinnym krajem? Czy realne jest harmonijne połączenie wpływu obu kultur i dynamiki oddziaływania obu społeczeństw, tak by zachować psychiczną spójność? A może artyście chodzi o coś zupełnie innego? Próbę odpowiedzi na te pytania podjęła Danuta Mostwin [1995], tworząc koncepcję *trzeciej wartości*. Dla polskiej badaczki, mieszkającej w Stanach Zjednoczonych, zmiany zachodzące w tożsamości emigranta stały się kluczowym zagadnieniem. „Od przeszło dwudziestu lat obserwuję, badam, mierzę, opisuję zmiany w strukturze tożsamości emigranta. Analizuję znaczenie dwoistości i podzielonej lojalności – zjawisk wydawałoby się nieuniknionych w życiu człowieka przeszczepionego. Obserwacje te i rozważania doprowadziły mnie na trop fenomenu, który nazwałam *trzecią wartością*” [ib.: 224]. Autorka wyjaśnia, że pojęcie to zostało przez nią zapożyczone od wybitnego filozofa, Jana Łukaszczyka, zajmującego się logiką wielopoziomową oraz symboliczną logiką matematyczną. Filozof ten wbrew logice arystotelesowskiej, opartej na parach opozycji (np. ciepłe – zimne, prawdziwe – nieprawdzie), zaproponował trzecią niezależną opcję, nową wartość, będącą wynikiem ludzkiej energii twórczej. Liczne badania prowadzone przez

Mostwin¹¹ ujawniły, że na skutek konfrontacji jednostki (i jej wewnętrznych wartości) z nowym układem dochodzi do wyzwolenia energii koniecznej do przełamania sytuacji kryzysowych. „Konfrontacje i rozwiązywanie kryzysów są następującymi po sobie fazami uczenia się, zwiększania wiedzy o nowym systemie i o sobie samym. W rezultacie prowadzi to do innego, bogatszego sposobu myślenia, zwiększonej niezależności i świadomości własnego rozwoju. Ta świadomość własnego rozwoju, konfrontacja z sobą samym – to *trzecia wartość*” [ib.: 236]. Mowa tu zatem o syntezie dwóch kultur i dwóch tożsamości, o powstaniu nowej jakości pojawiającej się na styku dwóch kultur. W rezultacie podejmowanego wysiłku jednostka tworzy nową, spójną tożsamość, która jest jednak czymś więcej niż konsekwencją życia jednostki w dwóch kulturach. *Trzecia wartość* powstaje w wyniku konformacji, przepracowania sytuacji kryzysowej. Według Erika H. Eriksona, problemy związane z tożsamością ujawniają się najsilniej właśnie w stanach kryzysowych, emigracja zaś niemal zawsze takie problemy wywołuje. Imigranci siłą rzeczy zmuszeni są do przeorganizowania systemów autoidentyfikacyjnych. Co więcej, proces ten nigdy nie ulega zakończeniu, ponieważ każdy emigrant w mniejszym lub większym stopniu doświadcza obcości. Na koniec warto zastanowić się nad przywołaną w narracji *wielotożsamością*, która jest czymś innym niżli koncepcja trzeciej drogi. Koncepcja Mostwin ukazuje dochodzenie do nowej indywidualnej tożsamości, która poprzez trud włożony w ten proces staje się nową harmonijną jakością, czymś różnym od tożsamości dwukierunkowej lub rozdwojonej. *Wielotożsamość* objawia się poprzez współwystępowanie wielu punktów indentyfikacyjnych ważnych dla jednostki, które dynamicznie wpływają na siebie i poddawane są nieustannej refleksyjności. Formowanie się *wielotożsamości* nie ma momentu kończącego ten proces stawania się. W jakimś stopniu wiąże się to z opisywaną przez Giddensa koncepcją tożsamości będącą refleksyjnym projektem, zadaniem do wykonania, jak powiedziała by Bauman. „Refleksyjność nowoczesności obejmuje sam rdzeń jaźni. Mówiąc inaczej, w kontekście porządku post-tradycyjnego »ja« staje się *refleksyjnym projektem*” [Giddens 2006: 47]. Komentujący koncepcję angielskiego socjologia Castells, zasadniczo zgadzając się z opisanymi przez niego procesami konstruowania tożsamości, wysuwa także pewne wątpliwości. Podkreśla on, że „(...) refleksyjne planowanie życia jest możliwe tylko i wyłącznie dla elity zamieszkującej beczcasso-

¹¹ Danuta Mostwin, poczynawszy od roku 1970 do roku 1994, przeprowadziła siedem dużych socjologicznych badań polskich emigrantów w USA. Przez ponad trzy dekady mogła obserwować, jak zmieniają się polscy emigranci osiedlający się w Ameryce. Jej praca doktorska, zatytułowana *Transplanted Family* (wydana w roku 1980), została napisana pod kierunkiem Margaret Mead.

wą przestrzeń przepływów w globalnych sieciach i w ich pomocniczych umiejscowieniach” [Castelles 2008: 26]. *Wielotożsamość* można zatem odczytywać poprzez pryzmat doświadczenia elit, w tym także kosmopolitycznej grupy twórców. Może być ona rozpatrywana w kategorii przywileju, biograficznego komfortu, ale może być również, tak jak postuluje artysta, nieustannym procesem kwestionowania i demontowania wszelkiego poczucia stabilności i pewności. W takim rozumieniu *wielotożsamość* będzie czymś odmiennym od refleksyjnego projektu Giddensa. Będzie wiązać się z koniecznością wykonywania nieustannej pracy, stanie się rodzajem biograficznej strategii, krytyczną negacją wszelkiej tożsamościowej pewności i stabilności. Dlatego też prawdopodobnie dostępna będzie jedynie osobom, które z rozmaitych powodów pragną pozostać obce.

Rozdział VI

Polska migracja artystyczna w Berlinie

Berlin ma inne podejście socjalne do osoby, do człowieka, nieważne czy przyjeżdżasz ze Stanów, z Afryki czy z Polski. Myślę, że sama taka przyjazność miejsca, przyjazność otoczenia jest wystarczająco zapraszającym czynnikiem [wywiad 7. Artysta multimedialny].

Geograficzna bliskość stolicy Niemiec ma swój znaczący wpływ na charakter i intensywność polskiej emigracji. Berlin jest najbliższej Polski ulokowaną metropolią posiadającą cechy miasta globalnego, coraz bardziej liczącego się na światowej arenie kultury, polityki i gospodarki. Jednak nie tylko odległość decyduje o popularności tego miasta, które przyciąga nieustannie artystów z całego świata. Atrakcyjność Berlina opiera się na bogactwie kulturowej oferty, jej różnorodności i multikulturowości. Miasto stwarza szerokie możliwości samorealizacji, przy wciąż relatywnie niższych kosztach życia niż te, które są ponoszone przez mieszkańców innych światowych metropolii.

Polska emigracja do tego miasta ma swoją długą i bogatą historię. Skupiska Polaków w Berlinie powstawały na przełomie XVIII i XIX wieku, choć wówczas nie były one zbyt liczne. W XIX wieku większość osiedlających się w Berlinie Polaków pochodziła z zaboru pruskiego. Wynikało to między innymi z tego, że do roku 1918 nie musieli oni przekraczać granicy państwowej, by dostać się do tego miasta. „Z początkiem XX wieku, gdy skupisko polskie w Berlinie osiągnęło znaczne rozmiary, liczyło ono ponad 37 tys. osób zarejestrowanych jako mieszkańcy miasta (1910 r.). Rzeczywistą liczebność tego skupiska szacowano na 60–100 tysięcy osób. Prawie sto lat później (w 2005 r.) nieco ponad 30 tys. Polaków ma prawo pobytu w Berlinie, a szacunki odnoszące się do wszystkich imigrantów polskich (przebywających legalnie i nielegalnie) w metropolii znów podają około 100 tysięcy” [Praszałowicz 2008: 19]. Historia polskiej diaspory w Berlinie nie jest jednolita, a liczebność Polaków mieszkających tam kształtowała się wraz ze zmianami historycznymi. I tak, po I wojnie światowej znaczna część Polaków postanowiła ponownie osiedlić się w wyzwolonej Rzeczypospolitej. Powroty wynikały między innymi

z wymaganej przez władze konieczności przyjęcia niemieckiego obywatelstwa [ib.: 20]. Okres rządów faszystowskich i II wojna światowa spowodowały „oddalenie” się Berlina od Polski. Okres komunistyczny także zamroził swobodną możliwość przemieszczania się, nawet dla obywateli bloku wschodniego. W tym samym czasie Berlin Zachodni pozostawał marzeniem tysięcy Polaków – wyspą wolności, otoczoną murem. Dorota Praszałowicz słusznie zwraca uwagę na to, że owe „oddalenie się” i „przybliżanie” Berlina w toku wzajemnych polsko-niemieckich relacji samo w sobie mogłoby stanowić temat osobnego opracowania. Autorka zauważa także, iż kolejne emigracyjne kohorty wytwarzały w Berlinie różne i bardzo odległe od siebie środowiska. Jest to zjawisko analogiczne do pewnego stopnia z sytuacją polskiej diaspory w Londynie. Zarówno do stolicy Wielkiej Brytanii, jak i do Berlina docierali Polacy reprezentujący różne klasy społeczne, posiadający odmienne plany migracyjne i wyobrażenia o życiu poza krajem. Polska arystokracja i szlachta migrowała do Berlina tuż po rozbiorach Rzeczypospolitej, uczestnicząc w kulturowym i politycznym życiu miasta. Do Berlina, będącego wówczas stolicą Prus, licznie przybywała polska młodzież chcąc studiować na założonym tam w 1810 roku uniwersytecie [Warchoń-Schlottman 2002: 362]. Docierała tam także wysoko ceniona inteligencja, rzemieślnicy oraz artyści. „Na przełomie XIX i XX wieku w berlińskich kręgach artystycznych widoczni byli polscy artyści, między innymi Juliusz Fałat, Wojciech Kossak oraz Stanisław Przybyszewski” [Praszałowicz 2008: 22]. Jednak od zawsze dominowały grupy emigrantów zarobkowych, często podejmujący zatrudnienie niewymagające kwalifikacji i zazwyczaj nisko płatne.

Polacy nie stworzyli w Berlinie odrębnej dzielnicy, lecz rozproszyli się w kilku częściach miasta. Powodem tego mogły być szykany ze strony władz oraz niemieckiego kościoła rzymskokatolickiego, uniemożliwiające powołanie w Berlinie polskiej parafii [ib.: 23]. Tym samym czynnik, tak istotny w tworzeniu w XIX i na początku XX wieku polskich skupisk w Ameryce, tu nie mógł odegrać znaczącej kulturotwórczej i wspólnotowej roli. Podobny zakaz dotyczył także organizacji polskich szkół. „Niesprzyjająca postawa władz pruskich z jednej strony i bliskość Poznania, ważnego ośrodka kultury polskiej, ze strony drugiej, sprawiły, że Polacy nie zbudowali nigdy w Berlinie etnicznej kompletności instytucjonalnej. Mimo to skupisko to przez całe swoje dzieje skutecznie podtrzymuje swą odrębność. Jednocześnie funkcjonuje ono zupełnie inaczej, niż skupiska polskie w takich zachodnich stolicach, jak Paryż, Londyn, a nawet Wiedeń” [ib.: 28]. Ominięciem tych odgórnie nałożonych ograniczeń było powoływanie do życia w niemieckich parafiach kół polonijnych. Jednak w rezultacie, pomimo odgrywania ważnej roli społecznej i kulturowej, nie mogło to doprowadzić do szerszej integracji środowiska. Współ-

cześniej sytuacja odmieniła się diametralnie. Polacy w stolicy Niemiec posiadają swoje kościoły, szkoły, instytucje wsparcia i pomocy socjalnej, kluby, stowarzyszenia oraz własne media. Berlin, przed transformacją ustrojową, był także ważnym ośrodkiem działania polskiej opozycji, o czym wspominali autorzy zgromadzonych narracji. Współcześnie Niemcy stały się jednym z wiodących kierunków polskiej emigracji. Berlin zaś zyskał ogromną popularność szczególnie wśród Polaków młodszego pokolenia. Ze względu na bliskość położenia, miasto to stało się celem licznych migracji krótkookresowych, wahadłowych, a nawet celem dojazdów do pracy dla polskiej ludności przygranicznej¹.

Małgorzata Warchoł-Schlottman [2002] przeprowadziła w odstępie kilku lat dwa badania polskich imigrantów mieszkających w Niemczech. Pierwsze z nich dotyczyło emigrantów solidarnościowych, drugie reprezentantów emigracji, która nastąpiła po roku 1989. W obu przypadkach osoby biorące udział w badaniu należały do młodej inteligencji. Wyniki badań ukazały zmianę powodów i celów wyjazdów emigracyjnych. „Wśród motywów emigracji z lat osiemdziesiątych dominowały przyczyny polityczne i ekonomiczne, słowem brak jakichkolwiek perspektyw dla indywidualnego i zawodowego rozwoju (...). Emigranci po roku 1989 jako najważniejszy powód wyjazdu podawali kontynuację wykształcenia, zebranie jak największych zawodowych doświadczeń i umiejętności (...), drugim w kolejności powodem opuszczenia kraju była ciekawość świata” [ib.: 369]. Autorka opisuje także zmianę schematów wyjazdowych. Przed rokiem 1989 emigracja często miała znamiona ucieczki, polegającej na niepowracaniu z turystycznej wycieczki, do jednego z zachodnich państw (sytuacja taka stała się udziałem jednego z narratorów). Kwestia tego, jakie było to państwo, pozostawała sprawą drugorzędną, najważniejsze stawało się opuszczenie PRL. Dla bardzo wielu emigrantów nie miało to większego znaczenia także dlatego, że ostatecznym celem emigracyjnej podróży były Stany Zjednoczone, co opisano w rozdziale poświęconym artystom z Nowego Jorku. Wielu Polaków właśnie z Berlina Zachodniego rozpoczynało swoją wędrówkę do Ameryki, ale też wielu spośród planujących docelowe osiedlenie się w USA pozostawało na terenie RFN. Warchoł-Schlottman zwraca uwagę także na to, że decyzja o pozostaniu za granicą często rodziła się spontanicznie, dopiero w czasie trwania wycieczkowego wyjazdu. Emigranci z lat 80. pozostający w Niemczech z reguły nie znali języka niemieckiego, co – jak wielokrotnie już wspomniano – stanowiło zasadniczą barierę w rozpoczęciu normalnego życia. Osoby opuszczające kraj po

¹ Fenomen migracji wahadłowej w kontekście konsekwencji tożsamościowych, społecznych, politycznych i kulturowych opisuje Dariusz Niedźwiecki [2010]. Jednym ze skutków tego typu migracji jest powstanie nowych systemów autoidentyfikacyjnych, opisanych przez autora tożsamości spiralnej i wahadłowej.

roku 1989 z reguły posiadały przygotowany plan wyjazdu i dobrą znajomość języka niemieckiego. Ich sytuacja pod wieloma względami była zdecydowanie korzystniejsza od sytuacji emigrantów sprzed 1989 roku. Wyjazdy przestały być nieodwracalnym, dramatycznym punktem zwrotnym w biografii i – co najważniejsze – zyskały legalny charakter. Kolejna różnica między tymi dwoma kohortami dotyczy tego, co autorka nazywa „bagażem cywilizacyjnym”. Przyjazd z komunistycznej Polski do Niemiec Zachodnich oznaczał konieczność przeżycia szokującej konfrontacji z bogactwem, kolorem i różnorodnością w nieznanej do tej pory skali. O tego rodzaju wrażeniach wspominali także artyści biorący udział w badaniu, na przykład artystka, która dotarła do Berlina w 1982 roku:

Pociąg przyjechał o ósmej rano, czekał na mnie ten kolekcjoner, który specjalnie wziął sobie wolne tego dnia, pracował w szpitalu. I jak wysiadłam, to wszystko było takie niesamowite, te kwaciarnie, te świeże kwiaty na ulicach. Taki przyjemny świat dla oka, taki bezpieczny świat, takie normalne życie. Taki niesamowity kontrast po tym stanie wojennym [wywiad 3. Performerka].

Podobne wspomnienia w swojej opowieści przywołał artysta, który do Berlina Zachodniego przyjechał kilka lat później:

W pewnym momencie mam pieniądze, żeby zaspokajać swoje potrzeby, nie muszę ugaaniać się za jedzeniem dla dzieci, za mlekiem w proszku, co jeszcze mi się to zdarzyło w 1984 roku. (...) W pewnym sensie jest to rausz w sensie materialnym, i rausz wolnością, że można przeczytać każdą książkę, zobaczyć każdy film, można pojechać w każde miejsce, że nic się nie wydarzy, co temu przeszkodzi [wywiad 4. Tłumacz, literat, kurator].

Przekroczenie granicy między wschodem a zachodem Europy oznaczało konieczność doświadczenia poważnej cywilizacyjnej zmiany w wymiarze kulturowym, społecznym i technologicznym. Nie trzeba dowodzić, że dzisiejsi migranci odczuwają tę zmianę w zupełnie innym stopniu, świat „Zachodu” dotarł do nich bez konieczności opuszczenia Polski. Gdy wyjeżdżali, pierwszy kulturowy trening był już za nimi. Co więcej, młodzi ludzie mają nowe, bardziej krytyczne spojrzenie wobec doświadczanej zachodniej rzeczywistości. Są bardziej pewni siebie i pozbawieni dawnych kompleksów ludzi przybywających zza żelaznej kurtyny. Interesujący wydaje się także stosunek młodych emigrantów do niemieckiej Polonii. „Cechą wspólną, łączącą obie badane grupy młodych Polaków w Niemczech, jest totalny brak zainteresowania dla zorganizowanej działalności polonijnej” [Warchoń-Schlottman 2002: 374]. Wyniki badania uzyskane wśród młodych Polaków żyjących w Niemczech są całkowicie zbieżne z tymi, które uzyskano w Londynie. Życie polonijne, rozumiane jako kultywowanie tradycji narodowej, religijnej, folklorystycznej, zupełnie nie interesuje młodych emigrantów. Nie jest to jednak jedno-

znaczne z negowaniem własnej narodowości czy brakiem odczuwania dumy z polskiego pochodzenia. Bliskość Polski oraz rozwój technologii komunikacyjnych skutecznie ułatwiają utrzymywanie kontaktów z krajem i wydają się dla młodej fali emigracji zupełnie wystarczające. W Niemczech, podobnie jak w Wielkiej Brytanii, mamy do czynienia z nowym typem wewnątrzunijnej migracji. Swoboda przekraczania granic, znajomość języków obcych, ciekawość świata – wszystko to powoduje, że młody emigrant pochodzący z Polski tożsamościowo coraz bardziej czuje się Europejczykiem. Zjednoczone państwa stają się naturalną przestrzenią do życia, tak jak kiedyś był nią jego własny kraj. Emigracja przestała być traumą i nieszczęściem, a stała się przygodą, otwarciem na nowe możliwości, szansą na skutecznie realizowanie biograficznych planów. Oczywiście ten pozytywny scenariusz nie staje się udziałem wszystkich młodych migrantów. Nie można zapominać o psychospołecznych obciążeniach, jakich doświadcza osoba opuszczająca swój rodzinny kraj.

Kończąc to krótkie wprowadzenie, należy wrócić do polskich artystów, którzy zamieszkali w Niemczech. Do Berlina emigrowali twórcy znani w Polsce i za granicą oraz ci, którzy dopiero rozpoczynali budowanie swoich karier. „Po drugiej wojnie światowej wymiana artystyczna pomiędzy Polską a Berlinem istniała przez wiele lat jedynie w ograniczonym zakresie. Sytuacja zaczęła się zmieniać dopiero na przełomie lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych ubiegłego wieku. Dzięki liberalizacji przepisów paszportowych w Polsce właśnie Berlin Zachodni, gdzie od obywateli bloku wschodniego nie wymagano wizy wjazdowej, stał się dla wielu Polaków atrakcyjnym i osiągalnym miastem. (...) Wśród nich znajdowali się także ludzie sztuki, dla których ogłoszenie stanu wojennego w grudniu 1981 wiązało się z poważnym ograniczeniem warunków pracy, odebraniem pełnej swobody twórczej” [Baumgartner 2010: 73]. Do grona najwybitniejszych polskich artystów osiedlających się w Berlinie w latach 80. Anna Baumgartner zalicza: rzeźbiarza Karola Broniatowskiego, artystkę multimedialną Ewę Partum, plakacistę i twórcę filmów animowanych Jana Lenicę [ib.: 74–75]. Z Berlinem związany jest także Ryszard Waśko, artysta multimedialny, wykładowca i kurator wielu ważnych przedsięwzięć artystycznych, jak chociażby słynne łódzkie *Konstrukcje w procesie*. Obok funkcjonujących już w świecie sztuki artystów imigrantów, w Berlinie pojawiali się także ci, którzy dopiero tam zyskali sławę, wśród nich znalazł się plakacista, a obecnie także wykładowca na poczdamskim Wydziale Designu – Lex Drewiński. Inni, młodszy twórcy wymienieni przez Baumgartner to: Andrzej Nowicki, Lilia Karbowska, Roman Lipski, Ryszard Górecki, Krzysztof Zieliński. Wreszcie autorka nie pomija także trzeciej bardzo interesującej ze względu na procesy biograficzne grupy artystów. „Wśród polskich twórców mieszkających w Berlinie znajdują się nie tylko ci, którzy podjęli świadomą

decyzję o opuszczeniu kraju. Wielu z nich przybyło do Niemiec Zachodnich razem z rodzicami jako dzieci tzw. późnych przesiedleńców, tutaj zdobyło wykształcenie, do stolicy Niemiec przyciągnęła ich atrakcyjność miasta" [ib.: 78]. W grupie tej znaleźli się między innymi: Sławomir Elsner, Joachim Reck, Adam Gusowski. Artyści, którzy wzięli udział w badaniu, reprezentują wszystkie wymienione pokolenia twórców, począwszy od emigrantów pomarcowych, poprzez osoby opuszczające Polskę w latach 80., aż do najmłodszych migrantów, osiedlających się w Niemczech Zachodnich w wyniku decyzji swoich rodziców. Podsumowując, Baumgartner zwraca uwagę na brak spójnego polskiego środowiska twórczego w Berlinie. „Pochodzący z Polski berlińscy artyści nie tworzą jednolitej, zwartej grupy. Niektórzy związani są z berlińską Polonią, inni czują się lepiej w środowisku międzynarodowym. Rozproszeni w zjednoczonym mieście, chodzą własnymi drogami” [ib.: 79].

1. Opowieści artystów emigrujących z przyczyn politycznych

Podobnie jak w opowieściach analizowanych już we wcześniejszych rozdziałach, tak i w narracjach berlińskich ujawnia się szereg rozmaitych przyczyn wyjazdów emigracyjnych. „W końcu lat osiemdziesiątych wyjazdy osób należących do kręgu twórców polskiej kultury w Niemczech można usystematyzować według następujących motywacji: 1. polityczne – ucieczka od państwa totalitarnego; możliwość zrobienia w Niemczech kariery poza układami partyjnymi; 2. rodzinne – łączenie rodzin; 3. materialne – możliwość znalezienia pracy w Niemczech; 4. turystyczne – możliwość dalszej emigracji” [Kalczyńska 2002: 399]. Obok czynników decydujących wyznaczyć można wiele innych powodów towarzyszących i wzmacniających decyzję o emigracji. Jak zawsze układ czynników *push* i *pull* jest zmienny i dynamiczny, uzależniony od warunków historycznych, osobistych doświadczeń i wielu innych okoliczności biograficznych. W dalszej części przedstawiona zostanie historia emigrantki, która spośród berlińskich respondentów, najwcześniej opuściła Polskę. Przypadek ten zostanie opisany obszerniej w oddzielnym podrozdziale, ponieważ ma on wyjątkowy charakter związany z emigracją pomarcową 1968 roku. Emigracja Polaków do Berlina Zachodniego nasiliła się po wprowadzeniu stanu wojennego. Wielu artystów zaczęło wtedy podejmować próby tymczasowego lub trwałego opuszczenia kraju. Plany te nie zawsze oznaczały chęć udania się na trwałą emigrację. Często ich głównym celem było pragnienie uczestniczenia w wydarzeniach artystycznych poza krajem i poza blokiem państw socjalistycznych. Sami artyści, o czym opowiadali także twórcy z innych miast, otrzymywali zaproszenia od różnych europejskich i światowych instytucji zajmujących się kulturą. Z reguły jednak nie mogli

z nich korzystać. Powodem tego była, opisana już wcześniej, restrykcyjna polityka państwa i ścisła kontrola w zakresie wydawania paszportów. Doświadczyla tego artystka performerka, której wielokrotnie odmawiano przyznania paszportu, uniemożliwiając jej tym samym uczestniczenie w prestiżowych imprezach artystycznych:

Otrzymywałam zaproszenia na wystawy i trzykrotną odmowę paszportu, bo ja tak naprawdę nigdy jeszcze nie byłam na Zachodzie, nigdy. Zawsze byłam zdania, że my tutaj robimy ośrodek sztuki, tak jak galeria Adres, że do nas powinni przyjeżdżać, my nie potrzebujemy gdzieś emigrować, że u nas w Polsce dzieją się rzeczy ważne, że jesteśmy centrum, które te ważne sprawy realizuje, że oni muszą na nas spojrzeć, do nas przyjechać, od nas się uczyć. Sytuacja była taka, że podczas stanu wojennego dostałam wiele zaproszeń, planowano mnie zaprosić do Hiszpanii. Problem był taki ze mną, że ja nigdy nie dostawałam paszportu. Dostałam zaproszenie na taką imprezę towarzyszącą Biennale Weneckiemu, też dostałam odmowę. Te wszystkie odmowy spowodowały, że napisałam list do Ministerstwa Kultury i Ministerstwa Spraw Wewnętrznych, że jestem matką samotnie wychowującą dziecko, moim zawodem jest bycie artystką, żyję z własnej sztuki, i że teraz jest taka sytuacja, że jeśli nie dadzą mi państwo możliwości zarabiania, to muszą państwo wziąć odpowiedzialność za stan materialny mojej rodziny. I wreszcie po różnych perturbacjach i wizytach, oni dali mi paszport. To był listopad 1982 rok. Kilku przyjaciół już w Berlinie Zachodnim na mnie czekało. Neue Berliner Kurseraum wysyłało mi takie sfingowane zaproszenia na dwa miesiące. Po tych wszystkich naciskach i pismach, po trzykrotnej odmowie paszportu, oni pozwolili mi wyjechać do Berlina Zachodniego. 25 listopada 1982 roku wsiadłam do pociągu. Wcześniej musiałam złożyć swoje prace do cenzury, i moje prace były ostemplowane *można wywieźć* [wywiad 3. Performerka].

Przytoczony fragment opowieści dowodzi, że w tym przypadku głównym czynnikiem *push* okazał się brak możliwości swobodnego przekraczania granic kraju i uczestniczenia w artystycznym życiu w skali europejskiej. Znaczenie miały także poważne problemy ekonomiczne samotnej matki. Wreszcie narratorka zwraca uwagę na szeroki zakres kontroli, jakiemu musiał poddać się artysta uzależniony od instytucjonalnej cenzury. Jednocześnie narratorka podkreśla, że nie czuła się osobą represjonowaną w Polsce i nie chciała występować o azyl dla uchodźców politycznych, podobnie jak nie planowała trwałego pozostania w Berlinie:

Nie, bo ja nie wyjechałam po to, żeby uciec czy wziąć azyl, czy żeby w ogóle zrezygnować z kraju, ja cały czas jeszcze sądziłam, że wrócę do kraju. Poza tym artysta może pracować w kilku kulturach, on nie musi uciec [wywiad 3. Performerka].

W pewnym momencie trwania emigracji osoby niezdecydowane co do swoich biograficznych planów stają przed koniecznością odpowiedzi na fundamentalne pytanie: czy pozostać w nowym kraju osiedlenia, czy też wracać do Polski. W przypadku artystki performerki ostateczna decyzja była następstwem rozmów z przyjaciółmi, ale przede wszystkim zdecydowanej postawy jej córki:

Rozmawialiśmy o tym, ja mówiłam, że wrócę, a oni, że *tam Jaruzelski, nawet mleka dla dziecka nie kupisz, stan wojenny, dziecko masz. Powinnaś tu zostać, popracować* – mówili, *nie masz po co tam wracać*. A B. (córka artystki – T. F.) już od początku, jak weszła do sklepu, zobaczyła lalki, powiedziała: *ja już nie wracam*. Ja zawsze przeliczałam, a B.: *ja już nie przeliczam, ja nie wracam*. Ja miałam zapisany taki domek w Warszawie, tam była taka spółdzielnia Sztuka. Miały być budowane domki dla artystów. Mówiłam więc B.: *może odłożymy na domek*, a ona: *ja już nie przeliczam* [wywiad 3. Performerka].

Kolejna artystka także wyemigrowała w latach 80., choć nieco później niż cytowana performerka. Jej emigracje można zaklasyfikować w kategoriach uchodźstwa politycznego, chociaż, jak wyjaśnia poniższy fragment, nie bez znaczenia był także osobisty czynnik o charakterze rodzinnym. W obu opowieściach istotnym, wspólnym wątkiem uzasadniającym wyjazd z kraju była obawa o zdrowie i bezpieczeństwo dziecka:

Z jednej strony byłam nazwijmy to działaczem podziemia. Teraz po dwudziestu latach w Berlinie wydaje mi się to anachronizmem, bo moje życie tutaj nie opiera się na fakcie, że byłam uciekinierem politycznym. Niemniej jeśli mam się cofnąć o te dwadzieścia dwa lata, to muszę o tym powiedzieć. Byłam osobą czynnie działającą w opozycji w Gdańsku. Byłam żoną, matką kilkuletniego syna, która to nie miała szczęśliwego życia prywatnego. I do dzisiaj nie zmieniałam zdania, że jeśli komuś układa się życie osobiste, to jest w stanie znieść ciężar życia na zewnątrz. Jeżeli życie osobiste się nie układa, to ma się silne obciążenia, ale jakoś to wytrzymywałam. Wyjechałam w roku 1985, już miałam za sobą działalność w Solidarności (...) łącznie z krótkim aresztowaniem. Wtedy nie było już tak straszliwie, ale wcale jeszcze nie było nadziei, że zaraz potem będzie Okrągły Stół, rozmowy, obalenie muru i demokracja. Ja twierdzę, że nastąpiło zmęczenie materiału. Jakby coś trzasnęło. Ja po prostu stwierdzam, że już nie mogę, że nie mogę już patrzeć na faceta, jednego z trzech, który stoi przed moim domem, patrzy w okno i w ogóle się nie chowa, tu nie chodziło o to, żeby się chować, ale chodziło o to, żeby zastraszyć. On nie chciał się niczego dowiedzieć. Chodziło o to, żebym się bała. Ja już nie mogłam patrzeć na tego faceta. Pomyślałam, co będzie, jak oni mnie aresztują, a mój syn zostanie z matką w więzieniu? Ja już nie mogę patrzeć na chorobę mojego syna, która zaczęła się jak mnie aresztowano, co z tego, że aresztowano mnie na bardzo krótko, kiedy konsekwencje w życiu były straszne i ja już nie mogę znieść tego mężczyzny, z którym nie mogę się dogadać, a z którym w papierach mogę się dogadać świetnie [wywiad 2. Pisarka].

Decydującym powodem wyjazdu wydaje się zatem czynnik polityczny, choć narratorka kładzie także nacisk na problemy w życiu osobistym. Nieukładające się małżeństwo mogło być równie silnym czynnikiem zmuszającym do ucieczki z kraju, jak systematyczne zastraszanie przez agentów Służby Bezpieczeństwa i obawa o zdrowie oraz bezpieczeństwo dziecka. W życiu narratorki skumulowały się silne bodźce skłaniające ją do emigracji, które w rezultacie doprowadziły do szybkiego podjęcia decyzji o wyjeździe z Polski:

To było czasowe, bardzo ostre zmęczenie materiału. Ale to spowodowało, że ja nie dojrzywałam do tego, to nie było planowane, przygotowywane, obstukane poprzez telefony. Ja po prostu stwierdziłam, nie ja już mam dosyć. Jak będę mogła, to zabieram syna i wyjeż-

dżam. Nikomu nic nie mówię, jadę. I to zdanie wydaje się bardzo konkretne, ale to nie było konkretne. To było coś w rodzaju paniki takiego zwierzątka, które zostało zagonione i już nic nie wie, nic nie chce, nic nie może. Ja nie wiem, jaką bym podjęła decyzję, gdyby z uśmiechem nie wręczono mi paszportu dla mnie i dla syna, i nie powiedziano: *do widzenia pani*. Ja nie wiem, może zabrałabym syna, romantycznie wyjechałabym do jakiejś wioski mazowieckiej czy góralskiej. Ja musiałam coś w swoim życiu zrobić. To było całkiem niepraktyczne, bo jeżeli bym miała to obmyślać i przygotowywać, to musiałabym po pierwsze: jechać do kraju anglojęzycznego, bo angielski znałam bardzo dobrze, a niemieckiego prawie w ogóle. (...) A ja wyjechałam do Niemiec, do Berlina, gdzie miałam dwie koleżanki, nieustawione [wywiad 2. Pisarka].

Pisarka w przeciwieństwie do artystki performerki od samego początku trwania swojej emigracji wiedziała, że chce zostać w Berlinie. W związku z tym wystąpiła o azyl dla uchodźców politycznych, którego uzyskanie wiązało się koniecznością przejścia długotrwałej i uciążliwej procedury:

Jak przyjechałam, to pomyślałam, że nie chcę tam wracać, a jeśli nie chcę tam wracać, to muszę stawić temu czoła. I tak też zrobiłam, wystąpiłam o azyl. Przy czym nie wiem, jak tłumaczyć takie rzeczy, że zanim się wystąpiło w Berlinie o azyl polityczny, to trzeba było udać się to tzw. aliantów, czyli okupantów Berlina Zachodniego i udzielić im wywiadu. Dopiero po udzieleniu takich wywiadów można było się zgłosić do urzędu do spraw cudzoziemców w Berlinie Zachodnim i złożyć podanie o azyl. Było to o tyle skomplikowane, że okazało się, że albo działałam i miałam sporo do powiedzenia, bo znałam angielski, a ci wywiadowcy znali angielski, albo dlatego, że potrafiłam interesująco opowiadać, ja udzielałam wywiadów dwa tygodnie, jeździłam codziennie. Mało tego, ci Amerykanie, Francuzi za te wywiady płacili. Oni płacili jakąś sumę, powiedzmy było to 20 marek dziennie. Brałam te pieniądze, bo wydawało mi się to normalne, z czegoś muszę żyć, za te 20 marek mogłam kupić jedzenie dla siebie i dla syna. Natomiast jak przyszła Amerykanka z teczką, na której było napisane: *confidency*, tak powiedziałam, że nie biorę żadnych pieniędzy, ja nie jestem żadnym konfidentem. Powiedziałam, że będę im udzielała wywiadów do tych tekstów, ale nie będę brała za to żadnych pieniędzy. Ona nie mogła tego zrozumieć. Ja próbowałam jej wytłumaczyć, że słowo konfident ma tak straszne znaczenie w Polsce, tak obciążone, że ja nie byłam w stanie zostać konfidentką. Było mi przykro, że wzięłam te pieniądze od Francuzów, ale nie wiedziałam, że jestem konfidentką. No więc przez dwa tygodnie opowiadałam im dziwne historie i odpowiadałam na ich dziwne pytania, najpierw myślałam, że robią to, żeby mnie sprawdzić. Po dwóch dniach zorientowałam się, że nie chcą mnie sprawdzić, ale rzeczywiście chcą informacji. Ich pytania dotyczyły struktury, władzy, społeczeństwa, jak i samej struktury działań opozycyjnych. Mam nadzieję, że nigdy nie powiedziałam nic złego na nikogo [wywiad 2. Pisarka].

Przytoczony fragment opowieści ukazuje moralne dylematy, przed jakimi stawał emigrant polityczny, doświadczając konieczności składania zeznań służbom wywiadowczym innych państw. Ponadto przejście przez forsowne przesłuchania w żaden sposób nie przyspieszyło procedury otrzymania azylu, która w rezultacie przedłużyła się do dwóch lat. Narratorka była przekonana, że otrzyma zezwolenie na stały pobyt w RFN, z czasem jednak pojawiły się rozmaite niedogodności związane z przejściowym statusem osoby oczekującej na azyl. Pierwsza obawa wynikała z potencjalnego

niebezpieczeństwa otrzymania urzędowego nakazu osiedlenia się poza Berlinem Zachodnim, druga niedogodność wiązała się z koniecznością zamieszkania w schronisku dla azylantów. Obie te groźby destabilizowały próby normalnego funkcjonowania podejmowane przez narratorkę:

Nie musiałam się niepokoić, czy dostanę ten azyl, ale zaczęłam się niepokoić o rzeczy formalne, biurokratyczne, a mianowicie z jednej strony ludzie przyjeżdżający do Berlina składający podanie o azyl byli najczęściej wysyłani gdzieś poza Berlin, wprawdzie nie rozdzielali rodzin, ale ja chciałam być w Berlinie, nie chciałam, żeby mnie wysłano do wioski, nawet najpiękniejszej gdzieś w Niemczech Zachodnich, gdyż ja jestem człowiekiem wybitnie miejskim. Ja lubię, żeby było dużo miasta w mieście. Zgłosiłam, że ja bardzo proszę, żeby mnie zostawiono w Berlinie, miałam wybitnie dużo szczęścia, nie musiałam nawet bardzo o to walczyć, po prostu mnie zostawiono. A druga rzecz to była taka, że jak ja przyjechałam, to nie było takiego przymusu, ale zaraz potem się zaczął. Ci ludzie, których nazywało się azylantami, musieli mieszkać skoszarowani w schroniskach, czyli *Heimat*, to było to słowo, którego się używało, schronisko dla uciekinierów politycznych i przesiedleńców. Ja zdecydowanie nie chciałam tam mieszkać, nie chciałam mieszkać w koszarach. Nawet w momencie kiedy nie przewidywałam, że będę czekała dwa lata na papiery. I to udało mi się załatwić. Wszyscy potem stwierdzili, że ja nawet nie wiedziałam, że miałam takie szczęście, że ja po prostu powiedziałam, że nie, że nie chcę z Berlina nigdzie indziej i oni się na to zgodzili. Nie bardzo rozumiem, dlaczego mi się to udało, bo jak tylko mogłam najszybciej pracować, a mogłam jak dostałam papiery, to zaczęłam pracować w takim związku dla uciekinierów i ja dopiero wtedy się napatrzyłam, jak to wygląda [wywiad 2. Pisarka].

Narratorka uniknęła obu zagrożeń. Musiała jednak rozpocząć długi proces normalizowania i adaptowania swojego życia do nowych społeczno-kulturowych warunków.

1.1. Adaptacja do życia w Niemczech, pierwsze lata na emigracji

Pierwszym i podstawowym warunkiem kulturowej adaptacji imigranta jest opanowanie języka kraju nowego osiedlenia. W przypadku języka niemieckiego, o czym wspomina jedna z artystek, mogła ujawnić się konotacja z językiem agresora, językiem nie tylko nieznanym, ale też nielubianym. Konotacja ta nie była jedynie dziedzictwem historycznym, ale także skutkiem długoletniego oddziaływania mediów, głównie zaś filmów o tematyce wojennej²:

Na początku niemiecki, z tym całym obciążeniem: *Halt, halt*. Filmy, które kiedyś oglądałam i w których mówiono: *I love you*, a teraz *Ich liebe dich*, to ja nie mogłam tego słuchać, to było

² Celnie, ale i z dystansem problem ten opisał Andrzej Stasiuk [2007]. Szukując się do swojej pierwszej wizyty w Niemczech, autor wspomina zachodzący w nim proces. „Musiałem nabrać dystansu do sowieckiego i polskiego kina wojennego. Musiałem zrezygnować z dzieciństwa. Musiałem wyrzec się pięknych zaklęć: *Hände hoch, raus polnische Schweine*, którymi posługiwaliśmy się na podwórkach w wieku lat siedmiu, przyswajając sobie podstawy niemieckiego. (...) Pozbyłem się pewnych odruchów. Gdy widzę Niemca w podeszłym wieku, to widzę po prostu starego człowieka, a nie członka tej czy innej formacji wojskowej [ib.: 30].

dla mnie okropne. Teraz jak jestem gdzieś w świecie i słyszę niemiecki, to jest to mój język, ja wszystko rozumiem, czuję się dobrze, tak jakby tam był kawałek mojej ojczyzny. Z polskim jest różnie. Bo często ci, co mówią tym językiem, są nieraz tak bardzo prostymi ludźmi, że to jest tragedia. Nieraz nie chce mi się odezwać, udaje się, że się nie rozumie. Bo na początku przyjeżdżało tu bardzo dużo Polaków, którzy tłukli się z jakimiś paczkami, wykrzykiwali jakieś same brzydkie wyrazy [wywiad 3. Performerka].

Kwestia praktycznego opanowania języka nie sprowadza się jedynie do poznania wystarczającego zakresu słownictwa i reguł gramatycznych, czyli obszaru zjawisk językowych, które Ferdinand de Saussure określił jako *langue*. Należy obok tego poznać rozmaite sposoby wykorzystywania systemu języka, jego różne manifestacje przejawiające się w praktyce życia społecznego, czyli *parole*. Problem ten doskonale opisała Herta Müller [2009]. „Niemiecki jest moim językiem macierzystym. Od początku rozumiałam w Niemczech każde słowo. Wszystkie słowa dobrze znałam, a mimo to nie byłam pewna wymowy wielu zdań. Nie potrafiłam ocenić sytuacji, zamiaru, z jakim zostały wypowiedziane. Nabierałam się na niezręczne uwagi typu »zabawne«, interpretowałam je jako kontynuację rozmowy. Nie rozumiałam, że były jedynie przypadkowymi westchnieniami, nie zawierały żadnej treści ponad: »Ach tak« albo »No tak«. Ja odbierałam je jako kompletne zdania, myślałam, że »zabawny« pozostaje w nich przeciwieństwem »smutnego«. Wierzyłam, że każde wypowiedziane słowo ma jakiś przekaz, gdyż inaczej nie zostałoby powiedziane. Znałam mówienie i milczenie, nie znałam przypadku wypowiedzianego milczenia bez treści” [ib.: 176].

Początkowy okres życia na emigracji zmusza do rozwiązania wielu problemów: należy uregulować między innymi kwestię legalności pobytu w nowym miejscu osiedlenia, znaleźć sposób na utrzymanie się, wynająć mieszkanie. Dla artystów istotny jest także powrót do aktywnego zajmowania się sztuką, podejmowanie prób wejścia w nowe systemy artystyczne, poznanie środowiska osób związanych z lokalnym światem sztuki. Za każdym razem fundamentalne znaczenie ma znalezienie miejsca do mieszkania. W tych pierwszych latach emigranci bardzo często zmieniają adresy, przenosząc się z miejsca na miejsce, z jednej dzielnicy do drugiej. Ilustruje to fragment opowieści artystki performerki:

Później mieszkalam u takich znajomych Irańczyków, ale krótko. Co dwa tygodnie się przeprowadzałam. Później mieszkalam u B. A. Ja prawie w każdej dzielnicy Berlina mieszkalam [wywiad 3. Performerka].

Oprócz nieustannego przemieszczania się w obrębie miasta i częstych przeprowadzek, inną charakterystyczną cechą pierwszego okresu migracji jest wspólne mieszkanie wielu nie zawsze spokrewnionych ze sobą osób. Zjawisko to było typowe dla migracji lat 80., a opisane zostało także

w narracjach zgromadzonych we Francji oraz przez młodych artystów z Londynu. Jest to etap, który przechodzi większość imigrantów:

Teraz bym chciała opowiedzieć, jak to było, jak mieszkaliśmy na początku wszyscy razem. Moja przyjaciółka A., jej mąż polsko-niemiecki, ich czworo dzieci w wieku od kilku miesięcy do dziesięciu lat, mój syn dziewięcioletni i ja. Mieszkanie było wprawdzie duże, ale koczowaliśmy tam wszyscy, mieliśmy tam różne miłe sytuacje typu spotykania się codziennie rano na kawie, trzy osoby dorosłe są w stanie zająć się dobrze pięciorgiem dzieci. Dzieci się lubiły, lubią się do dzisiaj, jesteśmy do dziś zaprzyjaźnieni [wywiad 2. Pisarka].

Tego typu „komuny” często powstają na początku trwania emigracji. Poza kwestią finansową, w pewnych okolicznościach ich zaletą może być także poczucie bezpieczeństwa i przełamanie alienacji, której doświadcza wielu migrantów. Krucha stabilność takich układów łatwo jednak może ulec zachwianiu, z wielu rozmaitych wewnętrznych lub zewnętrznych przyczyn. W tym przypadku sytuację kryzysową wywołała niezapowiedziana wizyta siostry narratorki:

Tak sobie właśnie mieszkaliśmy i przeżyliśmy straszliwy szok podczas tego naszego mieszkania. Mianowicie któregoś dnia zadzwonił dzwonek do drzwi. Któreś z dzieci poszło otworzyć, bo było to wcześniej rano i dzieci starsze nie poszły jeszcze do szkoły. I jedno z tych dzieci wprowadziło do pokoju, w którym siedzieliśmy sobie w sposób niezbyt zdyscyplinowany przy stole, moją siostrę, kobietę niezwykle elegancką, która jest damą w każdym calu. I moja siostra popatrzyła na nas, na bałagan, który był w pokoju o poranku, i w tym momencie najmłodsze dziecko zrobiło kupę na krzesło. (...) Pomyślałam: Boże, przyjechała moja siostra, niezapowiedziana, skontrolować, co ja robię i co się u mnie dzieje, i zobaczy gówniane życie. Nie da się tego inaczej określić. (...) To dziecko zrobiło tą kupę. No i tak wyglądało nasze wspólne życie [wywiad 2. Pisarka].

Wysiłki artystki skupiły się na tym, aby nie zostać zmuszoną do przeniesienia się do schroniska dla azylantów. Wspólne mieszkanie było jedynym tymczasowym rozwiązaniem tej sytuacji. Przedłużający się okres oczekiwania na pełną legalizację pobytu oznaczał w konsekwencji brak pozwolenia na podjęcie pracy. Uzyskanie elementarnej finansowej niezależności wymagało zatem podjęcia zatrudnienia nielegalnego, a jednocześnie takiego, które uniemożliwiłoby otrzymanie azylu:

(...) znalazłam swoje własne mieszkanie, trzeba zdobyć pieniądze, żeby to mieszkanie utrzymać. Sprząatanie w domach prywatnych, poza tą pracą w tamtych czasach inne były niemożliwe. Praca kelnerki była niemożliwa, bo była to praca publiczna, więc ktoś mógł człowieka nakryć, że pracuje bez zezwolenia, albo donieść, to też nie jest wykluczone. Mężczyźni pracowali na budowach, kobiety pracowały jako sprzątaczkі, to było klasyczne. (...) Dobrze, więc sprzątałam, ale robiłam to bardzo krótko, przez trzy miesiące. Miałam wybitne szczęście, pracowałam w samych domach intelektualno-profesorskich, traktowano mnie znakomicie, zapraszano na kolacje, do teatru, na spotkania. Zadawali mi często pytanie, były to najczęściej

panie domu, które przyjmowały mnie po raz pierwszy, kim jestem, wiedziały dokładnie, że ja w pierwszym momencie, w którym nie będę musiała wykonywać tej pracy, to nie będę jej wykonywała. Rzeczywiście tak się stało, ja po kilku miesiącach dostałam pracę w czasopiśmie emigracyjnym „Pogląd”. (...) Pewien rodzaj kariery od pomywacza do milionera, chociaż ja nie zostanę milionerem, nawet o tym nie marzę. Ale mnie to nie interesuje, w związku z tym uważam, że od momentu, kiedy poszłam sprzątać, do momentu, kiedy poszłam na przyjęcie wydawane przez kanclerza Helmuta Kohla, minęło kilka lat i uważam, że to dobrze, że zaczęłam od sprzątaczkki, bo jak bym od razu, to nie byłoby w porządku, ale jak sobie przeszłam tę drogę, to jest w porządku, to jest takie *camino* (hiszp. droga – T. F.). Pracowałam też jako dziennikarka Radia Wolna Europa, ukazała się moja książka napisana jeszcze w Polsce w paryskiej „Kulturze”. Ja czułam, że idę po tej drodze do przodu [wywiad 2. Pisarka].

Wielu artystów uczestniczących w badaniu rozpoczynało swoje funkcjonowanie za granicą od podjęcia nielegalnej pracy o charakterze fizycznym. Historie takie zostały opisane w narracjach londyńskich, paryskich i nowojorskich. Nie zawsze jednak, tak jak w powyższym przypadku, kończyły się one uzyskaniem innej, wyższej pozycji społeczno-zawodowej. Kariera emigranta nigdy nie jest pewna. Jednak konsekwencja w podejmowanych działaniach, cierpliwość i umiejętność wykorzystania sprzyjających okoliczności często doprowadza do pozytywnej zmiany biograficznej.

1.2. Kariery zawodowo-artystyczne artystów polskich w Berlinie

Do Berlina emigrowali i nadal emigrują z Polski zarówno artyści ukształtowani, posiadający wypracowany już twórczy dorobek, jak i ci, którzy dopiero zaczynają artystyczne poszukiwania. Jedni i drudzy muszą od początku budować swoją artystyczną pozycję. „Niewielu intelektualistów polskich przebywających w Niemczech, szczególnie literatów, mogło utrzymać się wyłącznie z pracy twórczej. Najczęściej łączyli ją z innym zajęciem, gdyż samo pisarstwo nie zabezpieczało ich bytu materialnego. Tylko nieliczni emigranci potrafili osiągnąć poziom profesjonalistów w swoim zawodzie” [Kalczyńska 2002: 400]. Szczególnie pierwszy okres emigracji zazwyczaj łączy się z koniecznością porzucenia artystycznych inspiracji. W tym czasie przed rokiem 1989 wielu polskich migrantów korzystało z zasiłków socjalnych. Na tle zebranych opowieści wyróżnia się pod tym względem opowieść dziennikarki, która podobnie jak pisarka z Paryża (wywiad 6) zadebiutowała dość późno, w dodatku na skutek pewnego zbiegu okoliczności.

To był przypadek, dostałam propozycję od pisma ze Szczecina, ja się urodziłam w Szczecinie, bardzo krótko tam mieszkałam. To jest miesięcznik literacki (...) nazywa się „Pogranicza”. Oni robili taki numer żydowski i poprosili mnie o napisanie, nie wiem, opowiadania czy czegoś takiego. Powiedziałam, że się do tego nie nadaję, jestem dziennikarzem, nie piszę takich rzeczy. Zaproponowałam, że im zrobię coś innego, bo wiedziałam, że odbędzie się spotkanie

tych Żydów, którzy wyjechali ze Szczecina po 1968 roku, i że im zrobię reportaż z tego spotkania. Ale coś się stało, chyba nam się samochód zepsuł i nie dojechałam tam. A z pisma dostałam *deadline* – do tego i tego dnia musi być napisane. Wiedząc, że nie napiszę tego reportażu, w ciągu trzech dni napisałam im to opowiadanie. Nie wiedziałam, czy to jest dobre, czy to jest złe. Ale oni powiedzieli, że jak to przeczytali, to do głowy im nie przyszło, że to jest debiut, że to było takie dojrzałe jakieś. Potem stwierdziłam, że opowiadania to jest forma, która mi najbardziej odpowiada. I zrobiłam szkice do następnych. I chciałam stworzyć tomik, ale wydawcy powiedzieli, że opowiadania to nie jest najlepsza forma, żeby zaistnieć na rynku wydawniczym [wywiad 1. Dziennikarka, pisarka, tłumaczka].

Debiuty artystyczne poszczególnych twórców przypadają na rozmaite okresy ich życia. Niektórzy swoją karierę rozpoczynają już we wczesnej młodości, inni w wieku dojrzałym, czasami nawet później. „Jeżeli uznamy za debiut pierwszą wystawę własnych prac czy pierwszą opublikowaną książkę, to okazuje się, że w wieku 20–30 lat debiutuje ok. 70% artystów – zarówno plastyków, jak i pisarzy” [Golka 1995: 23]. Debiut jest konsekwencją wcześniej podejmowanych działań artystycznych i może oznaczać, lecz niekoniecznie musi być równoznaczny z początkiem kariery artystycznej. Może być zatem efemerycznym zdarzeniem w biografii jednostki, ewentualnie otwarciem artystycznej drogi. Innymi słowy, z perspektywy instytucjonalnych teorii sztuki, debiut będzie początkiem kariery wówczas, gdy artysta wejdzie dzięki niemu do grona uczestników świata sztuki. Narratorka podjęła w opowieści próbę uzasadnienia swojego późnego artystycznego debiutu:

Posłużę się tym, czego się nauczyłam na studiach filozoficznych, i pierwszą książką, którą myśmy czytali, to był Platon, który uważał, że człowiek do pracy twórczej i takiej umysłowej nadaje się po sześćdziesiątym roku życia. To jest dokładnie, co mnie spotkało. Skończyłam 60 lat i stwierdziłam, że teraz jest ten moment. Przez sześćdziesiąt lat zbierałam doświadczenia, ciągi od życia, wszystkie radości i to było wszystko bardzo fajnie, a teraz jest moment, żeby się zająć zrobieniem tego czegoś. Ja się zastanawiałam, dlaczego wcześniej tego nie zrobiłam i stwierdziłam, że do tego wtedy nie dojrzałam. Jest taki moment. Jest mnóstwo pisarzy, którzy zaczęli późno pisać. Ale są też tacy, którzy napisali coś takiego w wieku 20 lat, że nie są w stanie tego unieść i popełniali samobójstwo, bo nie mogli inaczej [wywiad 1. Dziennikarka, pisarka, tłumaczka].

W konstruowaniu kariery poza granicami własnego kraju bardzo istotny jest debiut, którego przygotowanie wymaga wiele wysiłków i od którego zależeć może przyszła kariera artystyczna. Jednak debiutujący artysta pozbawiony sieci relacji z lokalnymi systemami sztuki stoi przed trudnym zadaniem. Ponownie, istotną rolę odegrać może tu koincydencja, zainteresowanie osób trzecich kreujących obiegi sztuki, posiadających możliwości organizacyjne i środki finansowe umożliwiające przygotowanie wystawy i towarzyszących jej publikacji:

Teraz jest taka sytuacja, że ja wystawiałam w takim dobrym okresie w 1983 roku na wiosnę retrospektywę, w dużej galerii tutaj, galerii Dederki. (...) On jako intelektualista chciał mieć przyjemność obcowania ze światem sztuki. (...) I Dederka powiedział: *ja mam galerię, 300 metrów kwadratowych, proszę do mnie przyjść*. Spakowałam zdjęcia i z Markiem Szyszko, który był tłumaczem, poszliśmy do tej galerii. Dederka obejrzał prace i powiedział: *nie zapominaj, za tydzień u mnie masz wystawę*. Nie było go na otwarciu, bo musiał wyjechać. Wydał mi katalog. Pojawiła się recenzja w „Tage Spielung”. I nagłówek był taki: *Polska artystka u Dederki*. Dederka powiedział: *za trzy dni będzie cię znał cały Berlin*. I rzeczywiście wszędzie plakaty. To była pierwsza wystawa po przyjeździe, po trzech miesiącach [wywiad 3. Performerka].

Artystce dość szybko udało się doprowadzić do pierwszej wystawy w Berlinie, zazwyczaj jednak proces ten zajmuje znacznie więcej czasu. Różni twórcy przyjmują odmienne strategie budowania swojej artystycznej kariery. Niektórzy koncentrują się na pracy twórczej i poszukują źródeł utrzymania, które związane są z ich artystyczną profesją. Inni podejmują różne zatrudnienia, czasami w ogóle niezwiązane z twórczością. Dla pisarki mieszkającej w Berlinie od prawie trzydziestu lat praca nie jest jedynie sposobem na utrzymanie się, ale także pretekstem do intensywnego uczestniczenia w życiu społecznym. Co więcej, praca wśród ludzi jest warunkiem koniecznym, by artystka mogła zajmować się pisaniem:

Stale pracuję, bo lubię pracować i uważam, że jeśli pisarz nie pracuje na co dzień z ludźmi, to nie może być pisarzem. Nie jestem pisarzem, który się karmi samą głową. Muszę mieć kontakt z życiem, muszę żyć. Ja nie mogę go obserwować, muszę być w tym życiu. To była bardzo ciężka praca w schronisku, pracowałam osiem lat. Pracowałam jako pracownik społeczny, czyli taki opiekun, zajmujący się tymi wszystkimi nieszczęśnikami z Polski, Wietnamu, Angoli, Jugosławii byleję, z czasów wojny, z czasów prześladowań. To była bardzo ciężka praca i byłam bardzo szczęśliwa, kiedy się okazało, że mogę z tej pracy zrezygnować, mogę się rzucić na głęboką wodę [wywiad 2. Pisarka].

Narratorka, mieszkając w Berlinie, angażowała się w różne projekty kulturalne. Była współorganizatorką Niezależnej Telewizji Polskiej w Berlinie, współpracowała z wieloma polonijnymi czasopismami i rozgłośniami radiowymi. Jest także animatorką życia społecznego i kulturalnego, nieustannie uczestniczy w rozmaitych przedsięwzięciach inspirujących polsko-niemiecką współpracę. Jednym z takich projektów jest Verein zur Förderung der Deutsch-Polnischen Literatur (Polsko-Niemieckie Towarzystwo Literackie) „WIR”. Pisarka w swojej opowieści podjęła wątek dotyczący przebiegu jej artystycznej kariery:

Trudno powiedzieć, że zrobiłam karierę, jestem bardzo znana w Berlinie. Ale jak ukażała się moja książka po polsku i mój agent literacki szukał możliwości wydania tejże samej książki w Niemczech, ta książka poszła w Polskę od ręki. To znaczy moja siostra wysłała ją do wydawnictwa Prószyński i S-ka, Prószyński powiedział, no to wydajemy. Ja nigdy się nie

staram, nie robię reklamy, nie chodzę do różnych ludzi, po prostu się dzieje jakoś tak. Jakoś tak żyję, jakbym była księżniczką, jakby ten świat nie miał tych praw, które ma mieć. No w każdym razie ten chłopak wysłał książkę do 10 wydawnictw i dowiedział się, że tematyka jest mało interesująca dla Niemców, chociaż książka jest ładnie napisana, ładnie przetłumaczona [wywiad 2. Pisarka].

W kodzie swojej opowieści artystka podkreśla jako istotniejsze inne niżli twórcze sukcesy. Przebieg kariery artystycznej staje się jednym z wielu biograficznych wektorów, obok niego istnieją inne, równie ważne. Dla narratorki to przede wszystkim one dowodzą odniesionego życiowego sukcesu:

Podsumowując, oprócz tego, że jestem feministką, kobietą wyemancypowaną, niezależną, przez dwadzieścia dwa lata życia, które nie było łatwe, udowodniłam, że potrafię utrzymać siebie, że potrafię spłacić państwu to, co mi płacili, kiedy nie mogłam pracować, płacili mi zasiłek, potrafię zapłacić swoje własne mieszkanie, swoje własne życie, swoje własne podróże, wychować wspólnie z rozwiedzionym mężem syna na znakomitego faceta [wywiad 2. Pisarka].

2. Narracja artysty „rozszczepionej” osobowości

Decyzja o wyemigrowaniu z kraju w narracji pisarki ukazana została jako nagła i spontaniczna, sam wyjazd zaś został zorganizowany szybko, bez uprzednich przygotowań. Innymi słowy, czas, który upłynął między podjęciem decyzji a wyjazdem, był relatywnie krótki. Zupełnie inaczej wyglądało to w przypadku kolejnego narratora, który decyzję o emigracji podjął w dniu wprowadzenia stanu wojennego, a zamiar swój zrealizował niemal sześć lat później. Opisując okoliczności wpływające na podjęcie decyzji o opuszczeniu Polski, narrator ukazuje swoje akademickie *milieu*:

Postanowiłem wyjechać z Polski 13 grudnia 1981 – prosta i banalna sytuacja. Oglądałem film braci Taviani *Święty Michał miał koguta* i on został przerwany o północy, poszedłem spać. Rano Jaruzelski, decyzja: wyjeżdżam z kraju, ten kraj mnie nie interesuje, poczułem się skrzywdzony jak dziecko, które postanowiło zmienić coś w swoim otoczeniu i dostało po łapach. Pracowałem wtedy na UJ, gdzie wcześniej studiowałem, potem pracowałem przez chwilę w AGH, skąd wróciłem na uniwersytet, bo byłem tam niemile widziany, bo nie zapisałem się do partii. Bardzo śmieszne, a właściwie zadziwiające, ale w sumie bardzo normalna sytuacja, to znaczy bardziej partyjny szef instytutu filozofii AGH przyjmował według kryterium jakościowego, a uniwersytet według kryterium partyjnego, bo takie były naciski. Jak się zogniskuje spojrzenie w mniejszej skali, to jest zadziwiające w swoim rodzaju. W 1983 roku pozwolono mi wrócić na uniwersytet [wywiad 4. Tłumacz, literat, kurator].

Czas, który upłynął między podjęciem decyzji o emigracji a ostatecznym zrealizowaniem tego zamiaru narrator poświęcił między innymi na zakończenie swojej pracy naukowej. W wielu uprzednio analizowanych opowieś-

ciach wspominano o tym specyficznym okresie biograficznym. Przyczyny powodujące owe „zawieszenie” są bardzo różne. Obok spraw zawodowych, wymieniano, tak jak w tej opowieści, kwestie rodzinne, potrzebę przygotowania wyjazdu, oraz czynniki polityczne, na przykład często spotykaną w okresie PRL odmowę wydania paszportu. W pierwotnym zamierzeniu artysty, podobnie jak w planach wielu Polaków, Berlin miał stać się jedynie przystankiem w drodze do Stanów Zjednoczonych:

W 1986 przyjechałem do Berlina, chciałem jechać do Ameryki, jak najdalej. To trwało długo, sześć lat ze względów technicznych, chciałem dokończyć doktorat, obronić, urodziło się moje drugie dziecko, syn, który jest wielkim artystą charyzmatycznym, jest muzykiem, pisze [wywiad 4. Tłumacz, literat, kurator].

W dalszej części opowieści narrator ujawnia także inne przyczyny wyjazdu. Wyjaśnia także powody, które zatrzymały go w Berlinie Zachodnim, swoją fascynację miastem otoczonym murem:

Nie było moim celem, aby zostać w Berlinie, tylko udać się za ocean, jak najdalej od Polski, nie było moim programem wyjście jedną nogą, ponieważ to był pewnego rodzaju akt zerwania z nienawiścią, może to nie jest dobre słowo, ale rozczarowanej miłości, porzucony przez moją największą miłość i nie chciałem mieć z nią nic wspólnego, chciałem się od niej oddalić. Ale potykam się na pierwszym napotkanym przydrożnym kamieniu i zostaję w Berlinie Zachodnim. Ten Berlin Zachodni od samego początku mnie fascynuje, ten mur nie tylko jako ta sytuacja bycia otoczonym, bycia otorbionym w sytuacji uprzywilejowanej. Dla mnie naturalną sytuacją wydawało się bycie otorbionym w sytuacji wrzodu, gorszości. Byliśmy w obrębie żelaznej kurtyny, miałem kilka lat problem wyjechania z Polski, miałem zakaz wykonywania zawodu, zakaz uczenia, jakieś przesłuchania, jakieś kretyńskie ograniczenia, to wszystko wydawało mi się przynależne mojej sytuacji bycia rzuconym, że ja jestem wprawdzie otoczonym, ale w tym negatywnym sensie. A tu czuję się w sytuacji kogoś uprzywilejowanego, kogoś, kto jest wolny [wywiad 4. Tłumacz, literat, kurator].

Przyjazd z komunistycznego kraju do kraju zachodniego z reguły wzbudzał silne emocje, graniczące wręcz z oszołomieniem. Pierwsze momenty, o czym już kilkakrotnie wspominano, zazwyczaj są euforyczne („miodowy miesiąc” migranta). Jest to faza zauroczenia, długo oczekiwany moment wyrwania się z kraju szarości i beznadziei, faza krótkotrwałej beztroski przed rozpoczęciem trudu organizowania życia od początku:

W pewnym sensie jest to rausz w sensie materialnym i rausz wolnością, że można przeczytać każdą książkę, zobaczyć każdy film, można pojechać w każde miejsce, że nic się nie wydarzy, co temu przeszkodzi. Ale potem zachodzi oczywiście taka sytuacja, że trzeba się na nowo zorientować, na nowo zacząć być podmiotem w tej rzeczywistości. I to jest, moim zdaniem, najbardziej interesujący przełom, który dotyczy emigranta [wywiad 4. Tłumacz, literat, kurator].

Kiedy mija faza zauroczenia, następują kolejne, trudniejsze etapy, wymagające skonfrontowania się z nowym środowiskiem, kulturą i językiem. Zasada realizmu bierze górę nad zasadą przyjemności. Jednostka musi podjąć wysiłek zorientowania się w nowej rzeczywistości, ponownie uzyskać status aktywnego uczestnika życia społecznego. Pierwszym i niezbędnym krokiem do ponownego upodmiotowienia jest opanowanie języka nowego kraju osiedlenia:

Dla mnie podstawową rzeczą było, żeby w ogóle uzyskać podmiotowość, to znaczy nauczenie się języka i zrozumienie, o co tutaj chodzi i dlaczego akurat Berlin jest stolicą kulturalną Niemiec. Dlaczego nie jest nią Monachium, Hamburg, tylko wszyscy skupiają się w tym dziwnym wyspowym mieście. Materialnie mimo subwencji i pomocy marnie stojącym i dyskomfortowym [wywiad 4. Tłumacz, literat, kurator].

W przypadku narratora proces uczenia się języka doprowadził go do pełnej profesjonalizacji w tym zakresie, a w konsekwencji do rozpoczęcia pracy tłumacza symultanicznego i przysięgłego. Profesja tłumacza, będąca rodzinnym dziedzictwem narratora, stała się także inspiracją do jego dalszych działań twórczych:

W pewnym momencie przyjąłem pseudonim artystyczny jako osoba pisząca, śpiewająca, performująca pewne rzeczy na scenie. I ten pseudonim artystyczny był zapożyczony od dwóch moich dziadków, którzy byli tłumaczami. Jeden to jest panieńskie nazwisko mojej mamy, czyli nazwisko mojego dziadka Winogradzki. A drugi – imię mojego drugiego dziadka, brata mojej babki, który nazywał się Molski Wiktor, i ja zrobiłem z tych dwóch osób jedną osobę Wiktora Winogradzkiego, który jest artystą, kiedy ja jestem artystą. Oni byli tłumaczami, z konieczności. Tłumaczem był mój wujek, brat mojego ojca, który był w Oświęcimiu od samego początku do samego końca, tylko dlatego, że był tłumaczem. Tłumaczem była moja matka, matka mojej matki z francuskiego, rosyjskiego, jej brat, który uciekł przez cieśninę Beringa z Rosji na Alaskę [wywiad 4. Tłumacz, literat, kurator].

Przytoczony fragment otwiera główny wątek omawianej narracji. Opowieść ta, przyjmując charakter teoretyczno-refleksyjny, tylko w niewielkim stopniu zawiera elementy faktograficzne, w postaci opisu chronologicznie następujących po sobie zdarzeń. Jej problematyka koncentruje się na kwestii określonej przez narratora rozszczepieniem osobowości (nie w psychologicznej konotacji oznaczającej przejawy schizofrenii, lecz w kategorii egzystencjalnego namysłu). W istocie artysta w swojej opowieści skupia się na tym, co sygnalizowano także w innych narracjach, czyli na doświadczanej przez emigrantów dwoistości i niestabilności systemów autoidentyfikacyjnych. Tutaj jednak zagadnienie zostało sproblematyzowane i opisane w sposób szczególny. Swoją opowieść narrator konstruuje wokół dwóch przecinających się osi. Te biograficzne, ale przede wszystkim autoidentyfikacyjne linie zostały nazwane przez narratora osiami rozszczepienia. Pierwsza z nich, pionowa, jest konse-

kwencją rozważań nad tym, co oznacza bycie artystą, ukonkretnionych w tym przypadku w pytaniu: „na ile ja sam jestem artystą?” Druga, pozioma, dzieli życie narratora, ale i jego tożsamość na dwa okresy: przed- i poemigracyjny, i manifestuje się pytaniem: „kim jestem?” Motyw pierwszej biograficznej osi rozszczępienia pojawia się już we wstępie opowieści:

Wątpliwości, o których powiedziałem na początku, dotyczyły, czy ja jestem artystą? Jestem nim jako człowiek, jako dusza, a poza tym zajmowałem się sztuką na wszystkie możliwe sposoby, zajmowałem się nią teoretycznie, pracując w instytucie filozofii w zakładzie estetyki, pisałem prace na temat popkultury i artystów. Zajmowałem się też tym praktycznie, byłem aktorem i współprowadziłem taki teatr studencki w Krakowie, który mieścił się w sali teatru 38, ale wówczas tej nazwy nie nosił. Nazywał się Inferno (...). Artystą byłem zawsze – pisałem, malowałem, robiłem zdjęcia, byłem aktorem. Ale to wszystko było na poziomie amatorskim, hobbistycznie. Chciałem studiować aktorstwo, ale powiedziano mi, że mam złą dykcję, nie rozumiiałem tego, bo byłem z prowincji, że dykcję można poprawić, płacąc pewnej pani za godzinę. Mogłem studiować, ale odebrałem to tak, że to jakbym nie miał nogi, a chciał skakać w dal. Poszedłem studiować filozofię, a artystą zostałem w duszy. I już pierwszego dnia moich studiów poszedłem na rekrutację do teatru studenckiego i to było moje główne życie. To był rok 1978 [wywiad 4. Tłumacz, literat, kurator].

Narrator ujawnia swoje niespełnione marzenia o studiowaniu aktorstwa, ale i silną potrzebę podejmowania rozmaitych działań twórczych. Swoje wczesne aktywności artystyczne postrzega jako amatorskie, ale jednocześnie biograficznie w tym okresie dominujące. Odchodząc od własnych doświadczeń biograficznych, narrator teoretyzuje na temat tego, co znaczy być artystą i czy można być nim przez cały czas:

Osobowość się rozszczępia u wielu ludzi. Ale rozszczępia się i to jest interesujące dla tematu, którym się zajmujesz, że artystą nie za bardzo można być w całości. Nawet Takura, nawet Beyus. Nawet ci wszyscy, którzy mówili, że każdy jest artystą i wszystko jest sztuką i poezją. Oni musieli mieć jakieś rozwidłum, które nie było artystyczne. Takie jest moje zdanie, nie chcę ani tego teraz wyłuszczać, ani tego bronić. Wydaje mi się, że tak jest z każdym z nas. I ja dla siebie rezerwuję prawo, że jestem w części artystą, ale nie w całości, a proporcji nie chciałbym tu ustalać [wywiad 4. Tłumacz, literat, kurator].

Zdaniem Nathalie Heinich [2007], obecnie nie jest możliwe stworzenie jednej, spójnej i wyczerpującej definicji tego, kim jest artysta. Problem ten wynika z wielu powodów; między innymi z różnorodności współczesnych sposobów bycia artystą, ze zmiany mechanizmów selekcji i definicji tego, co jest, a co nie jest sztuką. Nie bez znaczenia pozostaje w tym przypadku system wartości przyjęty przy ocenie i weryfikacji wytworów artystycznych i statusu ich autorów. Heinich dowodzi, że aktualnie istnieje kilka granic i systemów kryteriów pozwalających określić to, kto jest artystą [*ib.*: 77]. Dla narratora istotna staje się możliwość wyboru, pozostawienie sobie

biograficznej przestrzeni na bycie twórcą, ale i możliwość rezygnacji z tej roli. Wiele przytoczonych i analizowanych do tej pory narracji zawiera opisy licznych momentów w życiu artystów, kiedy to z rozmaitych powodów rezygnowali oni z zajmowania się sztuką, z bycia aktywnym twórczo artystą. W opowieści poruszony zostaje problem zajmowania się sztuką dla siebie i tworzenia dla publiczności oraz wzajemnego przenikania się obu sfer:

Ta artystyczna część mojej osobowości wyemancypowała się z konieczności wysuwania się do przodu, to znaczy ja nie muszę się meldować, że jestem artystą, że jestem pisarzem, tylko robię to dla siebie i czasami jestem zagadywany przez osoby obserwujące to, co robię, żebym zaprezentował coś, performował [wywiad 4. Tłumacz, literat, kurator].

Strategia ta doprowadziła artystę do współpracy z zespołem muzycznym, do wspólnych z nim występów, a dalej do nagrania płyty z utworami w języku niemieckim i polskim. Muzyczną współpracę w tym przypadku zainicjował inny z artystów biorących udział w badaniu, którego opowieść zostanie przeanalizowana w dalszej części tekstu. Pierwsza, pionowa oś rozszczępienia oddziela zatem artystę od jednostki, która pozwala sobie na rezygnację z roli, etosu i konieczności bycia twórcą. Natomiast druga, pozioma oś jest konsekwencją decyzji o emigracji, która zmusza do wypracowania nowych identyfikacji:

Drugie rozszczępienie występuje w warstwie emigranta, tego co przemieszcza się, ale zostaje. Jest obcy, ale jednocześnie pozostaje wewnątrz siebie i w pewnej korespondencji z punktem wyjścia. W Berlinie jest to bardzo swoiste, jak ja to widzę, a obserwuję przekrój społeczeństwa od dwudziestu dwóch lat, głęboko, do głębi kazamatów więziennych, psychiatryków, najdziwniejszych sytuacji socjalnych, ponieważ tłumacz działa w bardzo dziwnych zakresach. Ostatnio tłumaczyłem w urzędzie kanclerskim rozmowę ministra z szefem rady ministrów Polski. I siedzę sobie w pralce (kabina dla tłumacza – T. F.), trudne to nie było, ale stresujące i obserwuję z góry to miasto, w którym też byłem na najniższych poziomach. Nie mówię teraz, że byłem na poziomie osoby, która czyści maszyny do robienia kawy, jak robi robotnik niedzielny, żeby zarobić parę groszy, na początku musiałem robić rzeczy, które robił każdy z nas. Emigrant musi na początku takie rzeczy robić, niektórzy muszą robić to do końca. (...) nie mogę powiedzieć, że jestem Niemcem, bo to jest absurdałne, ale berlińczykiem zdecydowanie. Nie jestem berlińczykiem z doskoku, ale utożsamiam się z nim i mentalnie mam wiele cech osoby tutaj urodzonej [wywiad 4. Tłumacz, literat, kurator].

Pierwzopokoleniowy emigrant rzadko kiedy dąży do uzyskania nowej identyfikacji narodowej; nawet przyjmując obywatelstwo innego państwa, pozostaje on w jakiś sposób związany z krajem pochodzenia. Utożsamianie się z nowym krajem osiedlenia zazwyczaj oznacza identyfikację z miastem. Zwracali na to uwagę artyści mieszkający we wszystkich czterech metropoliach. Bycie berlińczykiem, londyńczykiem czy nowojorczykiem nie jest równoznaczne z byciem Niemcem, Anglikiem czy Amerykaninem. Siła globalnych

metropolii polega między innymi na tym, że mieszkając w nich, można z sukcesem stworzyć nowy system autoidentyfikacyjny oparty na relacji z miejscem osiedlenia. W tym sensie narrator stał się berlińczykiem, osobą, która utożsamia się z miastem, w którym żyje, pracuje, tworzy i które go inspiruje. Autor, kontynuując swoją opowieść, podejmuje jeszcze jeden istotny wątek, wynikający z historycznych okoliczności, których stał się uczestnikiem i obserwatorem. Jak się okazuje, miały one wpływ na jego życie w Berlinie, wpłynęły także na przededefiniowanie systemu autoidentyfikacji narratora:

Ale wtedy, gdy nabywam tej nowej podmiotowości, jako ktoś, kto tutaj zamieszkuje i zaczyna się utożsamiać z problemami tutaj przeżywanymi, ważnymi tutaj, znów następny przełom. Następuje przełom historyczny, zostaje zburzony mur. Krótco potem jak zaczynam się stabilizować, to znaczy mam pracę naukową, zaczynam uczyć, mam swoją rubrykę w gazecie, zaczynam się wypowiadać mniej lub bardziej artystycznie, okazuje się, że to wszystko jest nie tak ważne i że teraz inne rzeczy stają się interesujące, że w ogóle nasza egzotyczność emigrantów spoza Niemiec jest w tej chwili nieistotna, że w tej chwili najważniejsi, w oku cyklonu są Niemcy ze Wschodu. Zupełnie nieznane istoty, którym się przyglądamy dosyć nieufnie, na początek w większości stanowią taką jakby masę ludzi zagubionych, którzy chcą tego, czego my już nie potrzebujemy, a nie chcą tego, co dla nas jest ważne. Teraz ja jestem *insiderem*, a oni są *outsiderami*. Znowu się redefiniuje sytuacja. I zanim się ta sytuacja znormalizuje, mam szansę obserwować to wszystko jako ktoś, kto jest po tej stronie. Nie przeprowadzając się, zmieniam paszport, jak to mówili rodacy podczas rozbiorów itd. Niemcy podlegają nadzwyczajnej mutacji, która prawdopodobnie dla kogoś, kto mieszkał w Paryżu czy Londynie, jest trudna do uświadomienia [wywiad 4. Tłumacz, literat, kurator].

Ta mutacja jest fascynująca dla wszystkich obserwatorów społeczno-kulturowego życia zjednoczonych Niemiec. Ponownie odnosząc się do koncepcji „człowieka marginesu”, wydaje się, że emigranci są szczególnie wyczuleni na dokonującą się zmianę. Także dlatego, że ich status w jakiś sposób uległ ponownemu przededefiniowaniu, ich obcość (przynajmniej na jakiś czas) przestała być istotna w obliczu dokonujących się zmian. Wspomina o tym także Herta Müller [2009]. „Niemcy pracują od roku 1945, a od zjednoczenia jeszcze intensywniej, nad swoją »normalnością«. Z jednej strony próbują ją odkryć w stosunku pokolenia urodzonego po wojnie do spustoszeń narodowego socjalizmu, a więc na obszarze, gdzie jedyna normalność polega na tym, że jej być nie może. Z drugiej strony poszukują jej w pragnieniu, aby wschodni i zachodni Niemcy stali się tacy sami. Szybka normalność, bez konieczności rozmowy o skutkach socjalistycznej dyktatury. Niemcy wschodnie pozostają jednak inne, ślady czterdziestoletniego zamordyzmu nie znikną, kiedy ostatnia wiejska droga pokryta zostanie nowym asfaltem” [*ib.*: 183]. Oznaką normalności mogłoby być to, pisze dalej Müller, aby ci wschodni Niemcy nie musieli za każdym razem tłumaczyć się ze swojego akcentu, dokładnie tak samo, jak wielokrotnie musiała to robić ona sama. Noblista, pisząc o swoich

doświadczeniach osoby mieszkającej od wielu lat w Niemczech, także zwraca uwagę na szereg zjawisk, które wpisują się w nurt refleksji nad podwójną osią rozszczepienia w biografii artysty emigranta.

3. Opowieść emigrantki „marcowej” i odkrywanie żydowskiego pochodzenia

Zagadnienie odkrywania żydowskiego pochodzenia, zdobywanie wiedzy na temat historii polskich Żydów i zmiany tożsamościowe wywołane tym procesem były już podejmowane w jednej z narracji nowojorskich (wywiad 20). Dla artysty z Nowego Jorku był to istotny biograficzny proces, kolejny etap pracy nad tożsamością. Proces poznawania własnych żydowskich korzeni wywołał u narratora konieczność krytycznego przyjrzenia się polskiemu antysemityzmowi, ale i zmusił do próby zrozumienia go. Temat ten powrócił w dwóch narracjach nagranych w Berlinie. Przypadek pierwszy dotyczy artystki, która opuściła kraj na skutek wydarzeń marcowych, drugi jest opowieścią o inicjacji do żydostwa, do której doszło już podczas trwania emigracji pisarki. Imigracyjna historia pierwszej artystki rozpoczęła się w 1968 roku jako konsekwencja wydarzeń marcowych:

Wyjechałam z Polski po 1968 roku, jestem tak zwaną emigrantką pomarcową albo marcową. Ten marzec i to, co się potem działo, było głównym powodem wyjazdu, bez tego nigdy najprawdopodobniej bym nie wyjechała. Wyjechałam na dokument podróży, oficjalnie do Izraela. Musiałam poprosić Radę Państwa o zwolnienie mnie z obywatelstwa polskiego. Dostałam ten dokument podróży w jedną stronę, gdzie było takie zdanie, że posiadacz tego dokumentu nie jest obywatelem Polski. Jako bezpaństwowiec pojechałam z mężem do Szwecji, mieszkaliśmy tam sześć lat, skończyliśmy drugie studia. Byliśmy oboje po studiach już w Polsce, ja skończyłam filozofię na UW. Zaczęliśmy w Szwecji drugie studia, ja studiowałam tam antropologię społeczną, skończyłam je. Tam urodziło się nasze pierwsze dziecko. Mój mąż, który jest matematykiem, dostał propozycję pracy w Niemczech. Zaczęliśmy myśleć o opuszczeniu Szwecji, bo jest to kraj dość nudny i nie czuliśmy się tam za bardzo w Europie, wszędzie było strasznie daleko. Wtedy pomyśleliśmy, że odsiedzieliśmy już swoje, żeby móc złożyć o obywatelstwo, złożyliśmy i dostaliśmy je. Wyjechaliśmy do Niemiec jako obywatele szwedzcy [wywiad 1. Dziennikarka, pisarka, tłumaczka].

W swojej narracji autorka nie wyjaśnia, kiedy i w jaki sposób poznała swoje żydowskie korzenie. Dla wielu osób zdarzenia z roku 1968 niosły ze sobą społeczne wykluczenie, napiętnowanie, doświadczenie ogólnie sterowanej fali nienawiści. W rezultacie wiele z tych osób, tak jak w omawianym przypadku, decydowało się na wyjazd, który pod wieloma względami posiadał cechy emigracji przymusowej. W końcowej części swojej opowieści artystka powróciła raz jeszcze do tego problemu:

Na konferencji dla tych, co zajmują się wymianą polsko-niemiecką, zostałam poddana krzyżowemu ogniovi pytań, tzw. historia mówiona. Jedna pani się zapytała o antysemityzm u Polaków i jak to wyglądało w 68. Odpowiedziałam, że jeżeli państwo, władze czy aparat partyjny uznaje, że wyciągnięcie antysemickiego numeru, instrumentalizowanie go przyniesie im jakieś korzyści polityczne, to oni muszą wiedzieć jedną rzecz, że musi być jakaś gotowość w narodzie do tego, żeby takie rzeczy przyjąć. I rzeczywiście było tak i to było coś, co mnie najbardziej przerażało, że nie było nikogo, kto by walnął pięścią w stół i powiedział: tego nie wolno robić. Takich rzeczy się nie robi. Nikt nie stanął w naszej obronie. Co to jest, że cała fabryka szła na wiec z transparentami i nikt nie powiedział: nie, tego nie wolno robić. (...) Ale myśmy mieli doświadczenie II wojny światowej i ci Żydzi, którzy mieszkali w Polsce, to byli ci, którzy nie tylko przeżyli, ale się zadeklarowali, bo mieli możliwość wyjazdu z Polski wcześniej, ale nie wyjechali, bo uznali, że Polska jest tym krajem, w którym chcą żyć i chcą wychować swoje dzieci. Wszyscy syjoniści już dawno byli w Izraelu. Musiała istnieć gotowość do przyjęcia tego rodzaju argumentacji [wywiad 1. Dziennikarka, pisarka, tłumaczka].

Tymczasem w Ludowej Polsce wciąż tropiono syjonistów i nakręcano ogólnonarodową antyżydowską fobię. W jej rezultacie między rokiem 1968 a 1972 Polskę opuściło blisko 30 tysięcy ludzi, podczas gdy w kraju pozostało około 15 tysięcy osób pochodzenia żydowskiego [Kazimierska 2008: 143]. Opuszczający Polskę bardzo często byli świetnie wykształconymi fachowcami, reprezentantami wolnych zawodów, ludźmi dobrze w Polsce zasymilowanymi. „Fala antysemityzmu związana z wydarzeniami Marca 1968 roku, antysemityzmu wywołanego przez władzę tym razem pod postacią zwalczania syjonizmu, doprowadziła do emigracji kolejne pokolenia, przede wszystkim jednak ludzi młodych, wykształconych, a wśród nich wielu takich, którzy dopiero wówczas dowiadawali się o swoim żydowskim pochodzeniu” [Melchior 1990: 105]. Anna Baumgartner [2010] pośród polskich artystów, którzy wyemigrowali do Berlina po wydarzeniach z marca 1968, wymienia Helenę Bohle-Szacką, Marię Kurecką, Witolda Wirpszę. Pierwsza z wymienionych artystek w latach 1987–1997 prowadziła galerię sztuki polskiej, ulokowaną przy Klubie Inteligencji Polskiej w Berlinie [*ib.*: 73]. Należy wskazać także na pisarkę Viktorię Korb [2006], która wyjechała na skutek zdarzeń marcowych, po latach zaś napisała zbeletryzowany pamiętnik dotyczący tych wydarzeń. Atmosferę tamtych lat oddają także wspomnienia Henryka Grynberga [2004], który zwraca uwagę na to, że wielu ludzi faktycznie nie wiedziało o swoim żydostwie, nie przywiązywało do niego znaczącej wagi lub też się do niego nie przyznawało. Opisując swoje lata spędzone w Łodzi, autor charakteryzuje specyficzne, ale i symptomatyczne zachowania młodych aktorów studiujących w Szkole Filmowej. „Wśród studentów Filmówki oczywiście nie brakowało Żydów, ale udawali Greka i nawet brali udział w quasi-antysemickiej zabawie, do tego stopnia, że trudno było zgadnąć kim są, i o to pewno chodziło” [*ib.*: 46]. Podejmowanie gry maskującej pochodzenie nie wynikało zapewne jedynie ze swoistej mody, ale także z realnie doświadczanego lęku. Wspomnienia

Grynberga ukazują, jak powoli dojrzewiał, stymulowany odgórnie, ale padający na podatny grunt, powojenny antysemityzm.

Narratorka pierwszy okres swojej emigracji wspomina jako bardzo trudny, między innymi dlatego, że jej wyjazd z Polski został na niej wymuszony. Tym samym wraz ze swoim mężem znalazła się w sytuacji trajektoryjnej. Problemem stały się między innymi kłopoty z aklimatyzacją w Szwecji oraz tęsknota i brak jakichkolwiek możliwości powrotu do kraju. Stan ten utrzymywał się przez kilka lat:

To był dla mnie ciężki moment do zgryzienia, bo ja wewnętrznie nigdy tej emigracji nie chciałam. Ja się czułam potwornie nieszczęśliwa. Myśmy wyjechali w lecie, więc dopóki było ładnie, to można było sobie traktować jako wakacje. Ale przyszła jesień ze wszystkim, co ta jesień w Szwecji niesie, z deszczem, z chłodem, z tym, że jest ciemno. Ja zaczęłam cierpieć na różnego rodzaju depresje. Zadawałam sobie pytanie, co ja tu robię i że chcę do domu. Niestety, nie mogłam do domu i ta świadomość, że nie mogę, była strasznie ciężka do zgryzienia przez wiele, wiele lat [wywiad 1. Dziennikarka, pisarka, tłumaczka].

Tęsknota, kłopoty z asymilacją, poczucie alienacji, wszystko to składa się na syndrom choroby emigranckiej, doświadczanej szczególnie silnie przez osoby, które zostały do wyjazdu zmuszone i niemogące wrócić. Nie dziwi zatem fakt, że artystka w momencie podpisania między Polską a Szwecją w latach 70. XX wieku umowy o ruchu bezwizowym postanowiła odbyć podróż do kraju. Tu jednak ponownie spotkało ją niespodziewane rozczarowanie:

Była taka sytuacja, że Polska i Szwecja podpisały umowę o turystycznym ruchu bezwizowym, i wtedy bardzo dużo osób z tej emigracji pomarcowej postanowiło pojechać do Polski. Postanowiliśmy wszyscy pojechać do Polski, myśmy nawet się poumawiali w Warszawie. Nikogo z nas nie wpuścili, jechałam z rocznym dzieckiem, wysadzili nas z pociągu i nie wpuścili. Jak przyjechałam do domu, zadzwonił do mnie szwedzki konsul i poprosił o zdanie bardzo dokładnej relacji, jak to się odbywało i czym oni to motywowali, że mnie nie wpuścili [wywiad 1. Dziennikarka, pisarka, tłumaczka].

Kiedy po kilku latach mieszkania w Szwecji narratorka wraz ze swoim mężem postanowiła osiedlić się w Niemczech, pojawił się kolejny problem związany z jej żydowskim pochodzeniem. Tym razem dotyczył on żyjącej w Polsce matki artystki, która ze względu na przeżycia związane z II wojną światową posiadała jednoznaczną konotację Niemców jako narodu okupantów, wrogów i autorów planu ostatecznej Zagłady:

Potem jak mąż dostał propozycję pracy w Niemczech, żeby mnie przekonać, przyniósł czarny chleb, szynkę szwarcwaldzką i salceson. Ja oczywiście dałam się kupić, ale dręczyło mnie inne pytanie, jak powiem o tym mojej matce. Matce, która była więźniem Ravensbrück i która straciła całą rodzinę, że jadę do Niemiec. Jak jej powiedziałam, to ona się spytała, zdasz sobie sprawę, że ja cię nigdy więcej nie odwiedzę? Mimo to pojechałam, a ona mnie oczy-

wiście odwiedziła po kilku latach, z bardzo dużymi oporami, ale odwiedziła [wywiad 1. Dziennikarka, pisarka, tłumaczka].

Artystka poruszyła istotny problem pamięci II wojny światowej i traumatycznych przeżyć ludzi, którzy doświadczyli okupacji. Dla byłych więźniów obozów koncentracyjnych, dla tych, którzy stracili bliskich zamordowanych przez okupantów, wizja mieszkania i życia w Niemczech mogła być nie do pomyslenia, a nawet więcej, nie do zniesienia. Jednak dla pokolenia urodzonego po 1945 roku problem ten wyglądał już zupełnie inaczej, pomimo że w Polsce kultywowano pamięć o II wojnie światowej. Wojnie, która uczyniła Polskę krajem niemal jednolitym narodowościowo, doprowadziła do śmierci milionów ludzi i zepchnęła kraj na skraj ekonomicznej, społecznej i politycznej katastrofy. Pomimo tego Niemcy Zachodnie stanowiły dla mieszkańców Polski jeden z najpopularniejszych kierunków emigracyjnych, zarówno wśród pracowników sezonowych, jak i dla tych, którzy pragnęli opuścić Polskę na stałe. Koda opowieści artystki, w kontekście jej uprzedniej wypowiedzi, ukazuje zmianę, jaka zaszła między pokoleniem wojny i pokoleniem powojennym. Narratorka mieszkająca w Berlinie nie ukrywa ani swojej polskiej, ani też żydowskiej identyfikacji:

Nigdy z tym nie miałam żadnego problemu. Zawsze byłam Polką i jestem nią do dzisiaj. Miałam troszeczkę taki problem w związku z żydowską moją częścią. I ten problem się pojawiał, gdy spotykałam się z antysemitkami odzywkami innych Polaków tutaj na emigracji. I wtedy byłam Żydówką dużo bardziej niż na co dzień, bo musiałam stawać w obronie. Ta żydowskość nie jest tym, co mnie kompletnie definiuje. Jak Niemiec mnie pyta, kim ja jestem, to mówię, że jestem polską Żydówką. I nie mam z tym żadnego problemu [wywiad 1. Dziennikarka, pisarka, tłumaczka].

W tym podsumowaniu pojawia się jeszcze jedna istotna informacja. Identyfikacja jednostki z poszczególnymi elementami tożsamości może mieć także wymiar sytuacyjny. Określone okoliczności aktywizują nasilone identyfikacje albo z polskim aspektem tożsamości, albo z żydowskim. Problem z różnym natężeniem dotyczy niemal wszystkich emigrantów. W przytoczonym fragmencie narratorka podkreśla, że jej żydostwo nasila się w wtedy, gdy zmuszona jest stawać w jego obronie. Jednostka „znajdując się w otoczeniu **nieprzyjawnym** wobec którejś z jej identyfikacji (...) utożsamia się z tym, co jest właśnie przez to otoczenie kwestionowane czy wyszydzane” [Melchior 1990: 254]. W otoczeniu manifestującym antypolskość ujawniona zostanie silna identyfikacja z Polską, w sytuacjach doświadczania postaw antysemitkich wzmacniać będzie się identyfikacja z żydostwem. Małgorzata Melchior, badając zagadnienie formowania się identyfikacji związanych z żydowskim pochodzeniem wśród osób urodzonych w latach 1944–1955 i mieszkających

w Polsce, zwraca uwagę na występowanie różnych rodzajów i stopni podwójnej identyfikacji. Współwystępowanie polskości i żydowskości w tożsamości jednostki przybierać może rozmaite formy i, jak dowodzi Melchior, „dwa typy identyfikacji w rzeczywistości dotyczą jednak różnych obszarów spraw, różnych treści poznawczych i emocjonalnych” [ib.: 165]. Identyfikacja z polskością miała dla badanych charakter pierwotny, „naturalny” i podstawowy. Żydowskość, często odkrywana już w dorosłym życiu, stawała się nową jakością, nieraz budzącą niepokój i zmuszającą do przekonstruowania tożsamości. Identyfikacja z żydowskim aspektem tożsamości może przybierać rozmaite formy, które badaczka kolejno określa: identyfikacją jałową (żydowskość poza konstatacją faktu nie ma dla jednostki większego znaczenia), negatywną (żydowskość rozumiana jako „piętno”, identyfikacja narzucona z zewnątrz, naznaczenie)³, pozytywną (oznacza dumę i stanowi podstawę budowania „pozytywnej” tożsamości) [ib.: 170–198]. Autorka podkreśla, że o tożsamości „pozytywnej” można mówić dopiero wówczas, gdy jednostka świadomie akceptuje przynależność do danej kategorii społecznej i gdy wybór ten łączy się z próbami wypełniania znaczeniem i treścią tej identyfikacji [ib.: 218]. Tak stało się w przypadku obu artystek, które potrafiły pozytywnie zintegrować polskie i żydowskie aspekty swoich tożsamości. Jednak w drugim przypadku inicjacja do żydostwa nastąpiła o wiele później, kiedy narratorka była już dorosłą osobą, emigrantką mieszkającą w Berlinie:

Inna ważna rzecz, jaka się w tych latach wydarzyła, to, że odkryłam sama przez się, chyba przez sen, że jestem Żydówką, to znaczy, że moja mama jest Żydówką, moja siostra jest Żydówką i mój syn jest Żydem. Takie są tego konsekwencje. I zaprosiłam moją mamę do Berlina. Pożyczyłam mieszkanie od koleżanki na ten przyjazd, oni wyjechali na wakacje. Zamieszkałam w jej mieszkaniu. I rozumiem, że ona podjęła taką decyzję, skoro zdecydowała, że nie powie nam tego, a ja nie chciałam usłyszeć od niej potwierdzenia, bo to wiedziałam na pewno. Powiedziałam jej, że wiem, a ona spytała, skąd wiem, powiedziałam, że nie wiem, może mi się wszystko poukładało w głowie, a mogło się poukładać wtedy, kiedy wyjechałam z Polski. I stanęłam wobec obcego żywiołu i to w czasie, kiedy było mi trudno, pracowałam jako sprzątaczką, nie miałam prawa, nie mogłam nigdzie jechać, było mi trudno, źle i w ogóle nie wiedziałam, co mnie czeka oprócz głównianego życia w szczy-

³ W przypadku negatywnej identyfikacji respondenci biorący udział w badaniu przeprowadzonym przez Małgorzatę Melchior [1990] często odwoływali się do doświadczeń z Marca 1968. Antysemicka kampania wywołała poczucie społecznej stygmatyzacji, naznaczenia obcością wśród Polaków osób o pochodzeniu żydowskim. Co więcej, zaszczepiła lęk przed dyskryminacją, wykluczeniem, upokorzeniem. W taki sposób doświadczenie żydostwa łączy się z obawą przed marginalizacją, brakiem poczucia zadomowienia, nieustannym potencjalnym zagrożeniem. Co jednak wydaje się interesujące, badanie Melchior wykazało, że osoby, które dotkliwiej doświadczyły wydarzeń z roku 1968, silniej identyfikują się jako Żydzi od tych, którzy deklarują, że przeżyli ten czas relatywnie spokojniej [ib.: 289]. Antysemityzm ma zatem swój udział w tworzeniu identyfikacji z żydostwem.

rym mieście, to wtedy uświadomiłam sobie, że ja nie tylko jestem emigrantką, feministką, komunistką, proszę w cudzysłowie ten komunizm, bo jestem lewicowo zorientowana, ale i Żydówką. I teraz jest już komplet [wywiad 2. Pisarka].

To, czego doświadczyła artystka, nie było przypadkiem odosobnionym w powojennej Polsce. Bardzo wielu rodziców, mających żydowskie korzenie, ukrywało ten fakt przed swoimi dziećmi. Wynikało to z wojennej traumy, z chęci zapewnienia sobie i swojej rodzinie względnego bezpieczeństwa, z obawy o przyszłość dzieci. Odkrycie własnego żydostwa miało wpływ także na rodzinę artystki, która musiała przejść proces tworzenia nowej identyfikacji. Jak wspomina autorka, w pewnych przypadkach przybrało to formę intensywnego zainteresowania, co oznacza identyfikację ze swoim żydostwem oraz próbę budowania „pozytywnej” tożsamości [Melchior 1990: 202]:

Przez to, że odkryłam żydostwo moje, mojej mamy, nasze, teraz już cała rodzina pogodziła się z tym, a moja siostrzenica dostała nawet w pewnym czasie amoku żydowskiego, my wszyscy nie. Mogłabym pojechać do Izraela, zobaczyć, policzek wzruszająco przystawić do ziemi itp., ale nie muszę. Teraz mamy tę świadomość, że jesteśmy Żydami, nie ukrywamy tego, potrafiłam wszystkich zmusić, żeby pogodzili się, że mamy tę krew [wywiad 2. Pisarka].

Oba omawiane przypadki artystek imigrantek stanowią przykład tego, co Melchior określa identyfikacją „pozytywną”, która „jest afirmacją; jest zaakceptowaniem przez jednostkę siebie jako przynależnej do określonej kategorii społecznej już nie tylko dlatego, że inni tego chcą, ale dlatego, że sama jednostka poczuwa się do przynależności” [ib.: 218]. Ten rodzaj identyfikacji jest wynikiem świadomego wyboru i charakteryzuje się pozytywnymi emocjami, odczuwaniem dumy, sentymentu, zainteresowaniem historią grupy, z którą utożsamia się jednostka. W drugim przypadku inicjatywa przyjęcia żydowskiej identyfikacji wyszła od samej narratorki. To nie grupa doprowadziła do inicjacji i do rozpoczęcia procesu poznawania swojego pochodzenia, lecz odwrotnie – to narratorka wywołała proces inicjacyjny wśród swoich bliskich. W przypadkach emigrantów o żydowskim pochodzeniu dochodzi jeszcze jedno istotne zagadnienie związane z tożsamością. Obok polskich i żydowskich aspektów tożsamości pojawia się także identyfikacja z nowym miejscem osiedlenia. Tu zauważyć można nie tyle identyfikowanie się z nowym krajem, raczej z miastem osiedlenia. Podczas gdy Polska pozostaje niezachwianie ich ojczyzną ideologiczną, Berlin staje się nową ojczyzną prywatną. W wielu narracjach artyści mówili nie tyle o wyjeździe do Niemiec, ale właśnie do Berlina, który przed obaleniem muru posiadał wyjątkowy status:

My już dawno nie jesteśmy emigrantami – ani politycznymi, ani żadnymi – to nasza decyzja, gdzie chcemy żyć. Ja dobrze się czuję tutaj, mieszkając w Niemczech, trudno powiedzieć w Niemczech, w Berlinie [wywiad 2. Pisarka].

4. Emigracje inicjowane przez rodziców – narracje „wyjętych”

W opowieściach zebranych w Berlinie znalazły się także historie osób, które w dzieciństwie wyjechały z Polski wraz z rodzicami. Ich emigracja w początkowej fazie miała charakter przymusowy i wzbudzała silny sprzeciw, czasami wręcz bunt. Określenie „wyjęty” pojawiało się w jednej z narracji i wydaje się, że dobrze oddaje ono charakter tego typu migracji, która posiada cechy wyjazdu wymuszonego. Szczególnie dramatyczne staje się to dla dzieci świadomie już zakorzenionych we własnych ojczyznach, otoczonych siecią znajomych, bliższą i dalszą rodziną, przeżywających swoje pierwsze przyjaźnie i zauroczenia. W momencie wyjazdu wszystko zostaje nagle i z reguły bezpowrotnie przerwane. Z dnia na dzień młody człowiek zostaje przeniesiony w kompletnie nieznaną mu rzeczywistość, czemu zazwyczaj towarzyszy poważny szok kulturowy i silny sprzeciw (sytuacja taka została ukazana w wywiadzie 14 z Nowego Jorku). Innymi słowy, doświadcza wszelkich psychicznych niedogodności wynikających ze znajdowania się w sytuacji trajektoryjnej. W obu opowieściach, które zostaną tu przedstawione, doszło zatem do konfliktu z rodzicami i początkowych poważnych problemów z adaptacją. Zanim narracje te zostaną zaprezentowane, warto wrócić do omawianej już opowieści pisarki, która wyemigrowała do Berlina Zachodniego wraz ze swoim dziewięcioletnim synem (wywiad 2). Pozwoli to zobaczyć omawiany problem z perspektywy osoby decydującej się na wyemigrowanie z dzieckiem. Narratorka, wyjeżdżając z Polski, miała pełną świadomość opresji, której doświadcza jej syn, lecz jednocześnie towarzyszyło jej przekonanie, że nie ma w tym momencie innego wyboru:

Było mu bardzo przykro, że decyzję o wyjeździe podjęłam bez rozmowy z nim. Ale uważałam, że takiej decyzji nie można uzgadniać z dziewięcioletnim chłopcem, bo on nie jest w stanie objąć tego ogromu, co mu powiem. Ale do dzisiaj go bardzo za to przepraszam [wywiad 2. Pisarka].

Emigracja Polaków w latach 70. i 80. bardzo często zaczynała się od wykupienia wycieczki do jednego z krajów Europy Zachodniej. Dzięki temu można było otrzymać paszport, przekroczyć granicę, a potem zostać i próbować ubiegać się o azyl. Tak właśnie zrobili rodzice kolejnego narratora:

Wyjechałem z rodzicami, miałem 12 lat, to było za PRL, przed Solidarnością, przed strajkami, to był 1980 rok, potem stan wojenny i tak zostałem nie porwany, ale wyjęty. Była wycieczka po Europie i tu zostali [wywiad 5. Artysta graffiti].

Dla młodych emigrantów sytuacja po opuszczeniu rodzinnego kraju zazwyczaj jest niezwykle trudna. „Pierwszy okres pobytu za granicą to ko-

nieczność reakcji na wielką ilość nowych bodźców, tworzących nowe sytuacje wynikające z trudności związanych z dostosowaniem się do innej kultury, a szczególnie do nowego środowiska językowego. Okoliczności te wymuszają na uczniu imigrancie przyspieszone dojrzewanie i rozwój społeczny” [Boćwińska-Kiluk, Bielecka 2008: 53]. Polska, w obliczu doświadczanego psychicznego i społecznego dyskomfortu, pozostaje krajem bezpiecznego dzieciństwa, pierwszych ważnych przeżyć biograficznych, pozostawionych bliskich, podczas gdy nowy kraj osiedlenia jest całkowicie obcy. Okres ten może trwać bardzo długo:

Tak, już taki młody nie byłem, miałem 20 lat, nic nie robiłem, studiowałem, ale nie uczyłem się, moja mama mnie chyba wkręciła jakoś. Chyba się postarała, żebym poszedł do wojska. Wtedy była zimna wojna. To był szok taki, z izolacji do świata zacząłem robić te rysunki. Wtedy jeszcze jeździłem do Polski. Tam poznałem w Polsce ten boom na graffiti szablonowe. (...) Polska była dla mnie ideałem z dzieciństwa. To już jak byłem w wojsku, na przepustkach jeździłem do Polski. W wojsku byłem osiemnaście miesięcy [wywiad 5. Artysta graffiti].

Swoje działania artystyczne narrator rozpoczął pod wpływem odczuwanej przez siebie alienacji oraz poprzez kontakty z polskimi twórcami graffiti. Kontekst służby w strukturach Bundeswehry i wyjazdów do Polski w czasie trwania przepustek wydaje się tutaj dość niezwykły. Tym, co okazało się najbardziej pociągające w sztuce graffiti dla narratora, był je anarchistyczny charakter. Ten undergroundowy wymiar twórczości z czasem zaczął przyjmować bardziej instytucjonalny i sformalizowany wymiar, czego wyrazem była pierwsza wystawa artysty w berlińskiej galerii:

Graffiti ma coś wspólnego z anarchizmem, mam nadzieję, że ma. I tak jak w anarchizmie nie ma módl ani tendencji. A w sztuce masz kanon. (...) Miałem takie opory i mówiłem do mojej dziewczyny: jestem takim oportunistą, wystawiam w galerii czy klubach jak inni. Bolało mnie to, ale z drugiej strony, to robisz coś, co jest wymagane, to mnie trochę przeraziło, zaczynam się zmieniać w artystę, taka transformacja [wywiad 5. Artysta graffiti].

Etos twórcy niezależnego i anarchizującego w odczuciu narratora wymaga rezygnacji z kontaktów z instytucjonalnym światem sztuki. W istocie artysta graffiti poszukuje zupełnie innych dróg komunikacji z odbiorcą, zaś sam rodowód tego rodzaju działań wywodzi się wprost z buntu i kontestacji. Dlatego też w czasie organizowania swojej pierwszej wystawy narrator odczuwa ambiwalencję i niepewność co do słuszności podjętej decyzji. Nie jest to jednak główny problem artysty, kwestią istotniejszą okazuje się nieustanny brak życiowej samodzielności. Narrator regularnie pobiera Hartz IV, będący zasiłkiem wypłacanym przez państwo niemieckie osobom bezrobotnym. Może się o nie ubiegać każdy, kto posiada prawo do stałego pobytu i potrafi udowodnić konieczność otrzymywania takiej zapomogi:

Hartz IV otrzymuję, pieniądze od mamy. To są realia, które mnie deprymują. Jest oczywiście niebezpieczeństwo, że od takiego życia można się uzależnić. (...) To jest taka kaskada. Dziś jest OK, ale jutro może być jakieś totalne dno. Mam 40 lat, ponad połowa życia mi minęła [wywiad 5. Artysta graffiti].

Niskie i niepewne dochody zmuszają narratora do poszukiwania alternatywnych możliwości funkcjonowania w Berlinie. Podobnie jak wielu innych artystów, narrator poszukiwał swojego atelier. Problem ten rozwiązał, zajmując i adaptując opuszczone pomieszczenie:

Wiesz, że Berlin to jest Nowy Jork dla biednych? Ja nie byłem nigdy w Nowym Jorku. Mam zajebiste atelier ponad rok, za które nie płacę. Moje pierwsze. I jest to możliwe [wywiad 5. Artysta graffiti].

Druga narracja osoby „wyjętej” w wyniku decyzji podjętej przez rodziców rozpoczęła się w 1988 roku. Pomysł wyjazdu spotkał się w tym przypadku z silnym oporem narratora, będącego wówczas zakochanym nastolatkiem. W rezultacie po dotarciu do Berlina zdecydował się na usamodzielnienie:

Emigracja mojej osoby związana była z emigracją moich rodziców. Decyzję podjęli moi rodzice w 1988 roku. Był taki problem, że ja nie chciałem wyjeżdżać, ale to wynikało z czystej naiwności młodego, piętnastoletniego człowieka, który akurat się zakochuje w jakiejś tam Anecie B. i dlatego dla niego cały świat jest zupełnie nieważny. Nie mówiąc już o wyjeździe. Wszystko się kręci wokół czterech metrów kwadratowych. Ja nie chciałem wyjeżdżać i wytłumaczyłem to swoim rodzicom w bardzo przykry dla nich sposób, bo po prostu uciekłem z domu. No i sobie jakoś radziłem tutaj sam [wywiad 6. Muzyk].

Narrator w swojej opowieści wyjaśnia także, dlaczego doszło do emigracji jego rodziców i jak został zalegalizowany ich pobyt w Niemczech:

Są różne sposoby udowodnienia własnych korzeni. W naszym przypadku było tak, że mój dziadek A. G. niejaki wpadł podczas wojny do niewoli niemieckiej – i miał do wyboru niepewny los w obozie jenieckim albo po podpisaniu papierów iść na wschodni front w Wehrmachcie. My o tym nie wiedzieliśmy, bo dziadek po wojnie dość szybko zmarł. Dowiedzieliśmy się przypadkiem, odwiedzając Berlin Zachodni, dwa–trzy lata zanim wyjechaliśmy, mój wujek zaprowadził moich rodziców do urzędu, w którym można sprawdzić swoich przodków. I dostaliśmy kopertę, w której była książeczka A. G., adnotacja, że był w armii od ... do. Pan powiedział: *gratuluje, witam serdecznie w nowym domu*. I ta idea została moim rodzicom w głowie i trwało to te trzy lata, zanim się zdecydowali. Dzięki papierkowi, że mój dziadek był w armii niemieckiej, mogliśmy udowodnić, że był Niemcem, bo to jest oczywiste, tylko Niemcy mogli być w armii niemieckiej. Przez to, że mój dziadek był Niemcem, ja też jestem Niemcem, proste? Cała ta operacja trwała może dwa tygodnie. Ausweis A, potem Ausweis B, ale nie wiem, na czym polega ta różnica. Wtedy przysługiwały ci jakieś rzeczy, ale nie wiem, bo dość wcześnie opuściłem dom rodzinny i to moi rodzice zajmowali się całą papierkową robotą [wywiad 6. Muzyk].

W ten sposób w Niemczech znalazło się wielu Polaków. Państwo niemieckie uznało bowiem, że osoby które odbyły służbę wojskową w Wehrmachcie, mogą otrzymać obywatelstwo tego kraju. W okupowanej Polsce do armii niemieckiej masowo wcielano mieszkańców Śląska, Pomorza, Mazur. „Do początku lat 90. decydujące znaczenie miał artykuł 116 konstytucji RFN, określający jako cudzoziemców osoby nieposiadające niemieckiego obywatelstwa, ale i oferujący to obywatelstwo osobom określanym jako »etniczni Niemcy« zamieszkujący poza granicami państwa niemieckiego, którzy otrzymywali je w zasadzie automatycznie po przybyciu na terytorium RFN” [Kaczmarczyk 2005: 127]. W konsekwencji okazało się, że niemal natychmiastowo i dość niespodziewanie narrator uzyskał swój drugi paszport. Znajdując się już w Berlinie, artysta szybko uniezależnił się od swoich rodziców:

Tak, to ciśnienie, że jesteście tutaj, spadło mi, jak mówiłem, już po roku. Młody gniewny, miałem taki punkowy czas, nie miałem problemów w szkole, więc pozwalali mi na różne wybryki. Jeśli chodzi o komunikację z moimi rodzicami, to dzieliły nas chyba wtedy cztery światy. Nigdy w życiu byśmy się nie dogadali, nigdy. Dwa lata wytrzymałem i na krótko przed osiemnastym rokiem życia się pożegnałem, wtedy przechodziłem do tej części szkoły maturalnej, nie było tu problemów, runął mur i tak sobie pomyślałem, strasznie dużo przestrzeni, nie było problemu ze znalezieniem mieszkania czy wynajęciem pokoju. Potem, jak się człowiek zbliża do trzydziestki, to trochę inaczej patrzy na świat, ja się z nimi dogadałem, zrozumiałem ich decyzję [wywiad 6. Muzyk].

Przytoczony fragment pokazuje, jak dużo czasu zajęło narratorowi dojście do ponownego porozumienia z rodzicami. Musiał on wykonać pracę biograficzną, która doprowadziła do normalizacji stosunków z nimi, ale także, podobnie jak uprzedni narrator, przejść przez okres obowiązkowej służby wojskowej, decydując się na jej formę zastępczą. Ten obowiązek nie pozostał bez wpływu na jego dalsze losy. Artysta podejmował kolejne próby ukończenia studiów. Wszystkie w rezultacie nieudane:

Do matury było wszystko super, a potem się wszystko pojechało. Studiów nie skończyłem. Zaczynałem od bardzo wielu rzeczy, nauki społeczne, fizyka, muzykologia, trochę języków, w sumie bujałem się na uczelni osiem lat. Zaczynałem, nie kończyłem. Może gdybym trafił do jakiejś Fachschule, gdzie były klasy, gdzie cię ktoś prowadzi, to może bym skończył, ale tak nie dałem rady. I coś, co mnie wybiło z tego rytmu, to to, że musiałem odrobić zastępczą służbę wojskową, czternaście miesięcy to trwało. (...) Robiłem swoje, jeździłem na taksówce i mieliśmy taką ekipę, to się nazywało Karlson Production, robiliśmy różne imprezy kulturalne, zapraszaliśmy różnych ludzi, mieliśmy własne wydawnictwo, takie burzliwe lata 90. Graliśmy muzykę, kręciliśmy filmy, różne wygłupy. Nadal gram, dość intensywnie, w najlepszej kapeli świata [wywiad 6. Muzyk].

W tym czasie narrator zaczął współorganizować znany w Berlinie Klub Polskiego Nieudacznika, będący kabaretem, miejscem spotkań, koncertów, filmowych projekcji, dyskusji:

Lata 90., ta przestrzeń, no i ogólna energia w Berlinie prawie nas zmusza do aktywności. I w 2000 roku wpis w rejestr, i 1 września 2001 roku o 5.45 otworzyliśmy pomieszczenie. (...) W pewnym momencie mieliśmy klucz do pomieszczenia 120 m, coś trzeba było z tym zrobić. I tam były różne pomysły, jakaś kawiarnia, nikt oczywiście z nas z gastronomią nie miał nic wspólnego, wszyscy dwie lewe ręce, sami nieudacznicy, nieprzystosowani do życia zupełnie, ale na tyle mieli siły i szczerości, że jakoś się rozpędzili, tak się zazębia, że samo się napędza, odbiera impulsy odpowiednie. Przez sześć lat prowadziliśmy Klub Polskich Nieudaczników, 200 imprez rocznie: kino, muzyka, literatura, imprezki jakieś, performance. Czy formuła się wyczerpała? Że zamknęliśmy klub z powodów formalnych. Po czterech latach przyszła do nas kontrola z urzędu, żebyśmy im pokazali licencję na wyszynk alkoholu. Oczywiście nie mieliśmy, no to podali nas do sądu. Przez różne kruczki prawne chcieliśmy się dostać do parasola ochronnego, dużo rzeczy się zdarzyło, przez co wiele osób nas szanuje. Ale to nie pomogło. Poza tym przeskadzaliśmy głośnością naszym sąsiadom. To nie był idealny lokal. I tak pomału zbliżaliśmy się do podjęcia decyzji o zmianie lokalu. I decyzja sądu administracyjnego, że jesteśmy nielegalni w tym miejscu [wywiad 6. Muzyk].

Inicjatywa, której narrator był współpomysłodawcą i współorganizatorem, dzięki kontrowersyjnej nazwie, ale głównie za sprawą interesujących propozycji, szybko zyskała w Berlinie renomę i medialną popularność. Klub przyczynił się także do popularyzacji polskiej sztuki awangardowej w stolicy Niemiec, przede wszystkim jednak twórcy klubu od samego początku starają się stworzyć program alternatywny i krytyczny w stosunku do dominującej propagandy sukcesu. I trzeba przyznać, że udaje się im odnosić w tym obszarze działań liczne sukcesy. Swoją pracę na rzecz klubu i sposób działania tej instytucji artysta charakteryzuje w następujący sposób:

Nigdy niczego się nie nauczyłem, ale zawód wykonywany, wpisałbym muzyk, dziennikarz radiowy, robię na zlecenie materiały i słuchowiska. No i to, co robiłem w klubie, to jest tak trochę menadżer kultury, kaowiec. Ale jakby przyszedł ktoś z zewnątrz, jakiś wykształcony menadżer kultury i zobaczył, jak to robimy, to by usiadł na dupie i nie wiedziałby, o co chodzi. Plastrzem i grubymi nićmi wiązane, bo nawet nie szyte. I jakoś to funkcjonowało. Nie mieliśmy nikogo, kto by zajmował się PR-em, kogoś, kto by inwestował w reklamę, nie było archiwum. Trochę to było na łeb na szyję, ale mimo wszystko bardzo dobrze to funkcjonowało [wywiad 6. Muzyk].

Obok pracy na rzecz Klubu od dziesięciu lat artysta konsekwentnie zajmuje się swoją najważniejszą pasją, czyli muzyką i graniem na saksofonie:

Muzyka to jest akurat coś, co mi towarzyszy od dziesięciu lat. Trudno powiedzieć, czy to jest jakiś projekt obok, czy projekt centrum, to jest tak oczywiste, namacalne, nie jest na pierwszym, czy którymś miejscu, ale na wszystkich miejscach. (...) Byłem w Berlinie w połowie lat 90. na koncercie zespołu Tie Break i zakochałem się w tym instrumencie. I dostałem w tym czasie takie głupie zlecenie, wypełnianie rur piaskiem, praca, której nie podjąłby się żaden Niemiec, i dlatego zatrudniali takich wieśniaków jak my, i zarobiłem tyle pieniędzy, że mogłem sobie kupić saksofon. I tak to się zaczęło. Okazało się, że jeden z muzyków, grających tutaj na ulicy, jest Polakiem, po bardzo dobrej szkole, chodziłem do niego dwa lata, w pewnym momencie nie było mnie stać na lekcje i uczyłem się sam [wywiad 6. Muzyk].

Narrator uczestniczy na wiele sposobów w artystycznym życiu Berlina. Realizuje się jako animator i czynny artysta. Jego sytuacja zawodowa i rodzinna jest unormowana. Dlatego też podsumowanie tej opowieści jest pozytywne:

Ta sytuacja się nie zmienia od wielu lat. Ja się tutaj bardzo dobrze czuję, tu jest mój rodzinny dom, moi przyjaciele, moja praca. Chętnie bym zamieszkał gdzieś indziej, może w Hiszpanii, może na innym kontynencie, ale realnie jestem związany z tym miejscem. Ale nie mam powodów, żebym cokolwiek zmieniał. Jestem u siebie. Jak najbardziej [wywiad 6. Muzyk].

5. Emigracje do Niemiec po transformacji ustrojowej w Polsce

Kolejne etapy emigracji polskich artystów do Niemiec wyznaczyła transformacja systemowa oraz wejście Polski do Unii Europejskiej. Swobodna możliwość wyjazdów, współpraca między uczelniami artystycznymi, programy wymiany studentów, w tym różnorodne systemy stypendialne, otwierały nowe ścieżki przed młodymi polskimi artystami. Dla wielu z nich Berlin okazał się miejscem najatrakcyjniejszym, mimo uprzednich dłuższych pobytów w innych krajach europejskich lub innych niemieckich miastach. Jednak podobnie jak w większości omawianych już przypadków, dochodzenie do podjęcia decyzji o wyjeździe z Polski ma swój procesualny wymiar. W przypadku opowieści kolejnego narratora potwierdza się, że na podjęcie decyzji o emigracji może wpłynąć prowadzony wcześniej nomadyczny styl życia, w wyniku którego osiąga się relatywną łatwość aklimatyzowania się do nowych warunków:

Trudno wskazać moment. Cała decyzja oparta jest na dłuższym czasie, na dłuższym procesie, który się rozwijał w pewnym momencie, w trakcie studiów, wyjazdów, projekty do Niemiec, projekty artystyczne, w czasie których poznałem moją żonę, z tego nawiązały się dalsze kontakty, jednocześnie studia w Poznaniu, miałem jeszcze półtora roku do skończenia, właściwie jest to dłuższy proces, dla obcej osoby bardzo nudny, dla mnie bardzo specyficzny. Oparty na nomadyzmie, na przenoszeniu się z jednego miejsca do drugiego, wyjeżdżaniu, powracaniu, okres, który był związany z pewnymi zmianami w samym systemie uczelni artystycznych w Polsce, doszły do tego stypendia, których nie było, udało mi się dostać roczne stypendium dla najlepszego studenta. Pewne możliwości się pojawiały. Regularne wyjazdy, w tamtym czasie był Hanower, luźne historie, z których jedne wynikały z drugich. A skończyło się tym, że zdecydowaliśmy się na ślub, mieliśmy dziecko, które było w drodze, ja kończyłem studia, robiłem w 1997 roku dyplom, decyzja o wyjeździe, o przeniesieniu się do innego miasta właściwie pojawiła się automatycznie. Po tamtej stronie były już pewne możliwości, które funkcjonowały, stypendium mi dali tu też. Moja żona jest Niemką, mieszkaliśmy w Hanowerze, moja sytuacja wtedy była jasna, ona też jest artystką, miała pracownię, mieliśmy stypendium, decyzja więc była jednoznaczna. Spędziliśmy tam czas od 1997 do 2003 roku, potem był rok stypendium w Paryżu, potem powrót do Hanoweru, wszystko się jakby skurczyło, pojawiła się decyzja o przeniesieniu się do Berlina, gdzie jesteśmy od roku 2004 [wywiad 7. Artysta multimedialny].

Wspomniana już uprzednio skłonność do nomadyczności ujawniła się także w kolejnej narracji. Zmiana miejsca zamieszkania dla uczestniczących w badaniu przedstawicieli młodego pokolenia artystów migrantów staje się dziś elementem poszukiwania najbardziej dogodnego dla siebie miejsca do życia i do rozwijania swojej twórczości:

Wcześniej mieszkalam w Paryżu. Studiowałam historię sztuki, mieszkalam też w Rotterdamie i jakoś tak stwierdziłam, że nie za bardzo mi to pasuje. Cały czas też robiłam coś od siebie, miałam taką potrzebę. Ja tkalam albo robiłam coś związanego z modą. Albo coś pomiędzy. Ale to bardziej w stronę instalacji szło. Tkanina, instalacja, fotografia. A decyzja była podejmowana długo, że tak powiem, żeby tu przyjechać. To w sumie trwało dwa lata. Pierwszy krok był taki, że miałam znajomego fotografa, który powiedział: *a chodź, pojedziemy do Berlina, mam tam znajomych, mają mieszkanie, możemy sobie pomieszkać*. Ja Berlin znałam jeszcze z czasów, kiedy był mur. I się okazało, ja przyjechałam, a on został w Warszawie [wywiad 8. Artystka multimedialna].

Młodzi twórcy reprezentują nowy model emigracji, która rozpoczyna się w innych okolicznościach i przebiega według innych schematów. Przede wszystkim cechuje się on większą swobodą w przemieszczaniu się oraz odmiennymi nastawieniami, oczekiwaniami i planami młodych migrantów. Tę zmianę, w pewnym stopniu, oddaje uwaga narratorki, która przed osiedleniem się w Berlinie mieszkała także w innych europejskich miastach:

Zauważam, że ta emigracja Polaków się zmieniła, nie tylko dla pieniędzy, ale dlatego też, że jest fajnie i że można się zrealizować w czymś innym. Teraz jest inna generacja, o innej mentalności, nie jak ta pierwsza – melancholijna. Są prężni, coś robią. Do Paryża emigrowała inteligencja, a do Berlina przyjeżdżali ludzie do pracy [wywiad 8. Artystka multimedialna].

Swoboda przemieszczania się, pozytywne doświadczenia związane z podróżowaniem i mieszkaniem w wielu miejscach przekładają się na procesy adaptacyjne, które stają się łatwiejsze i szybsze. Psychicznie młodzi twórcy zdają się lepiej znosić zmiany, które towarzyszą migracjom, niż to miało miejsce w przypadku starszego pokolenia emigrantów:

Generalnie nie mam lęku przed niczym. Przed zmianą, przed działaniem. Gdybym miała, to bym nie wybrała takiego życia. Miałam w Warszawie ustawione życie. Tylko coś mi tam nie pasowało. Zawsze człowiek ma jakieś obawy. Jestem tu z dzieckiem. Mój syn był w Warszawie, w szkole francuskiej, tu też poszedł do szkoły francuskiej [wywiad 8. Artystka multimedialna].

Znajomość języków obcych ułatwia wejście w nowe środowisko i zmniejsza efekt alienacji. Jednak istotne są także predyspozycje psychiczne, które mogą ułatwiać procesy adaptacyjne:

Nigdy nie miałam żadnego problemu. Ja się tu nawet lepiej czuję. Znałam niemiecki, miałam go w szkole średniej, a potem na studiach. Znałam jeszcze francuski [wywiad 8. Artystka multimedialna].

Opanowanie języka pozwala także rozpocząć samodzielne poszukiwania pracy i zwiększa szanse na wykorzystanie zawodowych kompetencji. Ujawnia się tutaj nowy model myślenia o zatrudnieniu i karierze zawodowej za granicą. Młodzi artyści starają się podejmować zajęcia zgodnie z własnym wykształceniem, kontynuując przy tym swoją pracę artystyczną lub rozpoczynając jej nowe etapy:

Jako artysta możesz prowadzić działalność artystyczną i inną. Ja nie żyję tylko ze swojej sztuki. Ja pracuję, na przykład robiąc dekoracje do filmów czy jako asystent dla innych artystów przy wystawach w muzeach. Na Art Forum Berlin pracuję. Dobrze, że artyści mimo wszystko mogą pracować, a nie wykonywać Bóg wie czego, pracować w knajpach [wywiad 7. Artystka multimedialna].

Młodzi twórcy poszukują zawodów związanych ze sztuką, współpracują przy organizowaniu wystaw w galeriach i muzeach, zajmują się też pracą kuratorską. Ten rodzaj pracy daje poczucie niezależności, ale często ma charakter dorywczy, zadaniowy i okresowy. Tym samym może dochodzić do wzmacniania statusu nomada, osoby, która w swoim planie biograficznym musi uwzględnić konieczność nieustannych zmian. Wzrasta dzięki temu życiowa dynamika, możliwość budowania sieci kontaktów i rozwijania się. Zysk posiada jednak swoją określoną cenę. Jest nią niepewność, to, co Zygmunt Bauman [2006] nazwał płynnością. „Działania pracujących osób przypominają coraz bardziej strategię graczy, którzy stawiają sobie umiarkowane odległe cele i wybiegają myślami nie dalej niż jeden lub dwa posunięcia do przodu” [ib.: 215]. Zdanie Baumana nie odnosi się wyłącznie do emigrantów, płynność staje się jedną z cech charakteryzujących współczesność, jednak wydaje się, że osoby podejmujące zatrudnienie za granicą są narażone na jej działanie w większym stopniu:

Zajmuję się finansowaniem swojego życia, poruszając się w obszarze sztuki, jako asystent w galeriach zajmuję się sztuką medialną, projekcjami, medium, które sam używam. Myślę, że nie mógłbym nic innego robić. To mi daje pewną swobodę poruszania się, gwarantuje brak monotonii, czego nie lubię, gwarantuje mi dynamikę życia, poruszanie się, kontakty z ludźmi, a nie zamyka mi możliwości dalszej pracy, nauki. Wielu artystów wykonujących tak zwane wolne zawody żyje w ten sam sposób. To jest trudne, bo do tego dołączana jest pewna świadomość, że jest się nomadem, że w każdej chwili można zakończyć pewien rozdział, a zacząć gdzie indziej. (...) Z jednej strony daje mi komfort, z drugiej strony doprowadza do przerażenia, zastanawiania się nad możliwościami i co będzie za pięć lat. To należy do tego zawodu [wywiad 7. Artysta multimedialny].

Zawód artysty zawsze należał do zawodów niepewnych, niegwarantujących stabilności i bezpieczeństwa. Dziś ta niepewność, zdaniem Baumana, rozlewa się na wszelkie profesje, wraz z rozpowszechnianiem się tego, co socjolog nazywa „mentalnością krótkiego trwania”. „Hasłem dnia jest *elastyczność*, a hasło to w odniesieniu do rynku pracy zapowiada koniec tradycyjnego pojęcia pracy i zwiastuje pracę na umowy krótkoterminowe, na umowy-zlecenia lub bez umowy, oraz obejmowanie stanowisk *do odwołania*, bez jakiegokolwiek gwarancji zatrudnienia. Życie zawodowe przenika dziś niepewność” [Bauman 2006: 229]. Pomimo doświadczanej niepewności artyści podkreślają, że wyjazd z Polski miał pozytywny wpływ na ich życie oraz rozwój ich twórczości, a Berlin jest miastem, w którym ich sztuka może się rozwijać:

Na razie to, co dzieje się wokół mnie, jest tym, co zawsze chciałam robić. Jest to jakby rozwijanie się jakieś. Ludzie tu są bardziej komunikatywni, chętni do pomocy, otwarci. A w Polsce każdy każdego śledzi, żeby ktoś inny nie dostał, tak samo jest we Francji. Może dlatego, że jest tu więcej możliwości, nikt tak nie broni swojego. (...) Moja działalność *stricte* artystyczna zaczęła się od trzech lat. Robię coś w tym kierunku takiego *stricte*. I to się nadal rozwija. Uważam, że na te trzy lata to bardzo szybko. Cały czas się coś kręci, coś się rozwija itd. To nie jest już, że się chodzi i szuka, ale to samo przychodzi do ciebie [wywiad 8. Artystka multimedialna].

Zbliżone wątki pojawiają się także w wywiadzie 7, w którym artysta zwraca uwagę na aktualne zdynamizowanie swojej twórczej aktywności. Narratorzy podkreślają multiplikację szans na rozwój, poprzez budowanie sieci kontaktów i wielowymiarowe uczestniczenie w życiu artystycznym:

Myślę, że jestem w momencie dosyć dużego rozwoju na wielu frontach. Związanego z kontynuowaniem mojej pracy artystycznej, związanego z moim życiem prywatnym, z funkcjonowaniem w tym systemie, na tym obszarze. Dużo rzeczy zaczęło pojawiać się na mojej drodze. Jestem zadowolony, nie mam poczucia alienacji. Pewne rzeczy przeszły w zapomnienie. Myślę, że z momentu impasu zaczynam przechodzić do takiego etapu bardzo aktywnego. Kontakty zaczynają się rozbudowywać, gwarantując pewną przyszłość artystyczną. Możliwość częstego powrotu w rodzinne strony też daje możliwości dla własnej pracy, związanej z obserwacją, z dokumentowaniem, archiwizacją, nagrywaniem [wywiad 7. Artysta multimedialny].

Artysta obecnie nie ma poczucia wyalienowania, jednak na wcześniejszych etapach emigracji towarzyszyła mu świadomość, przeradzająca się w swego rodzaju kompleks wynikający z pochodzenia z Europy Wschodniej:

(...) przez pewien czas dokuczała mi ta świadomość pochodzenia z innego obszaru, z którego bycie nie ma tak wielkiej wartości jak bycie artystą z Islandii czy ze Stanów. Parę lat temu było inne podejście, zainteresowanie sztuką polską po stronie niemieckiej było małe [wywiad 7. Artysta multimedialny].

Jednym z powodów wzmożonego odczuwania obcości przez artystę był fakt, że opuścił on Polskę przed integracją kraju z Unią Europejską. Z tego względu wszelkie administracyjne formalności i kontakty z niemieckim systemem biurokratycznym były o wiele bardziej skomplikowane:

Wyjechałem w 1997, kiedy Polska nie była w UE, co niestety znaczyło bardzo dużo. Hanower to najlepsze miejsce, żeby uczyć się niemieckiego, bo wszyscy mówią z takim czystym akcentem. Ale z drugiej strony taka biurokratyczna rzeczywistość strasznie mi doskwierała, dawała mi bardzo często poczucie alienacji, bycia obcym, należenia do innego kręgu kulturowego, który podpierany standardami myślenia, podpierany manipulacjami mediów i polityków ciągle funkcjonuje [wywiad 7. Artysta multimedialny].

Wątek ten pojawiał się także w innych opowieściach artystów, którzy osiedlali się w latach 80. w Berlinie Zachodnim. Przełomem stało się wejście Polski do struktur unijnych, a tym samym ożywienie wzajemnego zainteresowania i obustronnego ruchu kulturowego między Polską a Niemcami. Nie tu jednak leży główna przyczyna poczucia obcości, o której wspomina artysta. Odczuwa on sygnalizowany już wielokrotnie przez innych artystów, brak zakorzenienia. Tracąc powoli kontakt z polską rzeczywistością, narrator ma całkowitą świadomość tego, że nigdy nie będzie w stanie całkowicie zanurzyć się i wtopić w rzeczywistość niemiecką. Staje się tym samym człowiekiem znajdującym się nieustannie „pomiędzy”:

(...) czuję się obcy, bo nie należę ani do jednego obszaru, ani do drugiego. *Evil residence*, jak to mówią Amerykanie, jestem osobą – nie jestem Niemcem, nie czuję się Niemcem, mam dobre kontakty, mówię, poruszam się, ale żyję jakby we własnej przestrzeni, która nie należy do tej przestrzeni tutaj ani do tej przestrzeni, którą ileś lat temu opuściłem [wywiad 7. Artysta multimedialny].

W powyższym fragmencie opowieści artysta ilustruje to, co w rozdziale trzecim zostało określone mianem tożsamości liminalnej. I o ile koncepcja wielotożsamości (rozdział czwarty) ukazuje możliwość spójnego pogodzenia wielu kulturowo odmiennych elementów systemów autoidentyfikacyjnych, tak liminalność cechuje się brakiem silnego zakorzenienia, rozchwianiem i brakiem tożsamościowej stabilności.

W berlińskich narracjach ujawnił się także jeszcze jeden, znany już z uprzednio analizowanych opowieści, motyw podjęcia emigracji. Dla kilku spośród artystów uczestniczących w badaniu bezpośrednim impulsem do wyjazdu, dominującym czynnikiem *pull*, było poznanie osoby mieszkającej za granicą:

Skończyłam architekturę w Poznaniu, robiłam magisterkę w Londynie, kształciłam się w kierunku architektury energooszczędnej. I te całe moje studia skończyłam w 2002 roku,

zdaje się. I po studiach człowiek sobie myśli – i co teraz? Siedziałam sobie w Poznaniu, jeździłam na jakieś konferencje – tu, tam. (...). I latem 2002 pojechałam na taką wycieczkę po Europie z bardzo małą ilością pieniędzy. Jechałam Portugalia, Hiszpania, Berlin. I w Berlinie skończyłam na konferencji architektonicznej, w której brałam udział. I tam poznałam chłopca o imieniu J. i dla którego przyjechałam do Berlina pół roku później. Zakochałam się, jest to proste, banalne i romantyczne. I spędziłam z nim miesiąc. Zaczęłam do niego przyjeżdżać i 31 grudnia 2002 roku wzięłam mój plecak, przyjechałam i powiedziałam: *jestem*. I od tego dnia jestem. Nie było w tym żadnej wielkiej decyzji [wywiad 9. Architekt, artystka multimedialna].

Wyjazd będący następstwem poznania osoby, która staje się biograficznie ważna, znacząco wpływa na przebieg migracji. Otrzymywane od samego początku pobytu za granicą wsparcie, zazwyczaj większe niż w przypadku innych emigrantów poczucie bezpieczeństwa, możliwość przyspieszenia procesów asymilacyjnych dzięki pomocy osoby kompetentnej kulturowo w znaczący sposób ułatwiają pierwszy etap funkcjonowania w nowym kraju. Nie rozwiązują jednak wszystkich problemów. Osoba taka stoi przed koniecznością zorganizowania swojego życia od nowa, musi przejść proces zawodowego i społecznego usamodzielnienia się:

Oczywiście miłość, fajnie, że jesteśmy razem, że się kochamy, dla osoby ambitnej to było za mało. Ja przez pierwsze miesiące płakałam, nie wiedziałam, co mam ze sobą zrobić, mówię, kurde, straszna depresja. A jak mieszkalam w Londynie, znałam język, chodziłam tam do szkoły, wszędzie indziej, jeśli to by była moja decyzja, przyjechałam do Berlina, a powód był chłopakiem, to za mało jednak [wywiad 9. Architekt, artystka multimedialna].

Sposobem na przełamanie sytuacji kryzysowej okazało się podejmowanie rozmaitych aktywności, zmuszających narratorkę do przełamania stanu izolacji, w której się znalazła. Uczestniczenie w kursach i współprowadzenie galerii zmuszało artystkę do nawiązywania nowych kontaktów, co jednak wymagało od niej sporego wysiłku i determinacji:

Oczywiście był chłopak, przez galerie poznajemy ludzi i ja zaczęłam chodzić na takie warsztaty dla architektów. I pamiętam, jak ja się zmuszałam, żeby tam chodzić, mówiłam sobie – nie chce mi się, nikogo tam nie znam, stoję jak kołek, wszyscy po niemiecku, ale mówiłam sobie, że muszę tam być. I zmuszałam się do tego fizycznie, żeby wyjść z domu i tam pójść. I zmuszałam się do wychodzenia do ludzi. Żeby być z innymi, a nie tylko z moim chłopakiem. To było dla mnie strasznie ważne, żeby poznawać nowych ludzi [wywiad 9. Architekt, artystka multimedialna].

Artystka świadomie i konsekwentnie podejmowała kolejne działania na rzecz aktywnego uczestniczenia w nowych dla siebie realiach. Jej różnorodne społeczno-kulturalne przedsięwzięcia zaowocowały poczuciem odzyskania „podmiotowości”. W tej opowieści rysuje się jeszcze jeden wątek ukazujący przebieg zawodowej kariery artystki, będący także zwiastunem nowych

realiów życia w zjednoczonej Europie. Ich specyfika polega między innymi na dyslokacji miejsca wykonywanej pracy i odbiorców jej rezultatów. W tym przypadku oznacza to, że narratorka, mieszkając w Berlinie, pracuje na rzecz firmy znajdującej się w Polsce:

Pierwsze pieniądze zarobiłam jako statystka w filmie z Jackiem Chanem. Ubrali mnie w kostium. Sami bezrobotni artyści tam byli – statyści. Potem zaczęło się od prostych grafik, zaczęłam robić plakaty, pocztówki, czyli grafika użytkowa. Z galerii się nie utrzymujemy, z tego nie ma nic. Inni się pytają, po co to robić, jak na tym nic nie zarabiacie. Ja mówię: chwila – ona daje zyski, pośrednio – poznajemy ludzi i dzięki nim dostajemy jakieś fuchy. Robię grafiki, strony internetowe. Od trzech miesięcy mam prawdziwą pracę, piszę. Jestem redaktor naczelną gazety „VOX”. Ludzie przyjeżdżają na Zachód zarabiać kasę, a ponieważ nie ma pracy, zarabiam tam, a tu żyję. To jest kwartalnik na temat *design*. Raz na trzy miesiące jadę do Warszawy na złożenie materiału, robię korekty [wywiad 9. Architekt, artystka multimedialna].

Młodzi artyści emigranci potrafią wykorzystać to, co oferuje im wielka metropolia. Szybko uwalniają się od kompleksów i starają się aktywnie uczestniczyć w kulturalnym życiu Berlina. Nie każdemu z nich udaje się utrzymywać z działalności artystycznej, ale pozostaje ona dla nich ważna i jej podporządkowują swoje plany biograficzne.

6. Relacje z Polakami, relacje z Niemcami

Relacje emigrantów z krajem pochodzenia przybierają rozmaite formy, na które wpływ w każdym poszczególnym przypadku ma wiele zmiennych, chociażby takich jak: wiek rozpoczęcia emigracji, okres opuszczenia kraju, uprzednie zaangażowanie społeczno-polityczne, postawy względem Polski. Intensywność relacji imigrantów z opuszczonym krajem stanowi zatem kontinuum zaczynające się od bardzo ograniczonego zainteresowania aż po aktywną działalność na rzecz Polski. Bliskość między Berlinem a granicami Polski także w jakimś stopniu determinuje charakter tych relacji. Wielu emigrantów znajdujących się w RFN i Berlinie Zachodnim współorganizowało działalność wspierającą opozycję w Polsce. W latach 1981–1989 w prawie każdym zachodnioniemieckim mieście, gdzie osiedlali się polscy emigranci, powstawały grupy robocze „Solidarność”, grupy samopomocy, rozmaite towarzystwa, koła i kluby polonijne [Górski, Tymochowicz 1990: 19–29]. Swoją działalność na rzecz opozycji opisała narratorka zaangażowana w pracę wydawniczą i kolportaż pism emigracyjnych:

Ja nigdy nie zerwałam kontaktów. Były to kontakty listowe, w dobie Internetu nie zdajemy sobie sprawy, jak te kontakty wyglądały. Moje dzieci nie mogłyby sobie wyobrazić, że się pisze list, że się go wysyła, że ten list idzie tydzień, że nie można zadzwonić, tylko trzeba w Polsce

zamawiać rozmowę telefoniczną, i że to trwa, w porywach dobie, a czasami się dostawało informację, że nie będzie połączenia. Ale te kontakty były i ciągle ktoś z Polski wyjeżdżał. I było łatwiej przez to, że było dużo znajomych za granicą, dostać zaproszenia, które były potrzebne, żeby dostać paszport. I to się jakoś układało. Potem było coś, w co myśmy się bardzo zaangażowali w okresie KOR-u, to wszystko, co opozycja za granicą robiła i w tym byliśmy bardzo głęboko, w kolportażu wydawnictw emigracyjnych, byliśmy członkami i założycielami pisma „Aneks”, takiego emigracyjnego, potem powstał „Zapis”, „Zeszyty Literackie” i przez nasz dom się prze-wijali ludzie, którzy po prostu zabierali to do Polski. W czasie stanu wojennego nie mieliśmy sumienia namawiać ludzi, żeby to brali, bo to im groziło czymś poważniejszym. Ale jak ktoś chciał, to brał [wywiad 1. Dziennikarka, pisarka, tłumaczka].

Z reguły osoby, które doświadczyły w kraju represji, po przyjeździe do Berlina występowały o azyl polityczny. Artystka performerka nie zdecydowała się na rozpoczęcie tej procedury. Analizując swoje relacje z Polską i Polakami, podkreśla, że w rzeczywistości miała realne powody, by ubiegać się o azyl. W opowieści narratorka ujawnia także rozczarowanie brakiem zainteresowania swoją twórczością wśród polskich kuratorów:

Ale jak teraz się nad tym zastanawiam, to ja już wtedy, dla nich, dla Polaków, bo oni już mnie tak skreślili kompletnie, że ja właściwie miałam powód. (...) To centrum sztuki w Warszawie, dla nich jakbym się zapadła, i do tej pory jest to, że oni mają jakoby swoich artystów, a ja dla nich nie istnieję. Nawet moi znajomi, nie wiem, czy to była zazdrość, czy co, twierdzili: *Przecież ty masz niemieckie obywatelstwo*. Nikomu nie przychodziło do głowy, że ktoś mieszkając dwadzieścia lat w Berlinie Zachodnim, wolnym mieście, jest ciągle jeszcze Polakiem [wywiad 3. Performerka].

Rozwijając ten temat, narratorka zwraca uwagę na ambiwalencję, jaką wzbudza jej postać wśród Polaków, dla których wieloletnia emigracja i posiadanie niemieckiego obywatelstwa oznacza przynajmniej częściową utratę narodowej tożsamości. Dlatego też zdarza się, że artystka podlega stereotypizacji i etykietowaniu:

Chociaż muszę panu powiedzieć, że takie doświadczenia, jakie mam z Polakami, w roku 2005 czy 2006 siedząc u znajomych przy stole, jeśli ktoś mówi o Niemcach źle, to patrzy na mnie, jak ja bym była tą, która pomagała Hitlerowi w II wojnie światowej. *Bo słuchaj, bo Niemcy, bo Ty* [wywiad 3. Performerka].

Narratorka, relacjonując swoje obserwacje dotyczące pozycji polskich twórców w Niemczech, zwraca uwagę na marginalną pozycję, jaką zajmują w systemach artystycznych. Stawało się to niejednokrotnie powodem rozczarowania narratorki:

Ja się czułam Europejką. Ten problem narodowy zaczyna się w każdym momencie. Dla Niemców tymczasem, czy to chodziłam do galerii, czy coś innego, to było niepopularne, że byłam Polką. Oni mają swoich artystów. Poza tym to Amerykanie są tymi, których tu się lansuje.

Natomiast Polka, polska sztuka, Polska to taki biedny kraj. Czy Polacy to oni mają jakąś sztukę? [wywiad 3. Performerka].

Przytoczone fragmenty narracji mogą sugerować, że podwójna identyfikacja emigranta, który pozostając Polakiem, staje się, przynajmniej formalnie, poprzez przyjęcie obywatelstwa Niemcem, w pewnych okolicznościach doprowadza do podwójnego wykluczenia. Emigrant pierwszopokoleniowy, który przez długi czas przebywa poza krajem pochodzenia, może stracić swoją tożsamość narodową, ale nie zyskuje przy tym tożsamości narodowej innego państwa. Pozostanie więc obcy zarówno w swojej opuszczonej ojczyźnie, jak i w nowym kraju zamieszkania. Jest to jednak tylko jeden z możliwych wariantów.

Inną kwestią poruszoną w opowieściach jest problem wzajemnych polsko-niemieckich stereotypów i uprzedzeń. Osiedlenie się w Berlinie pod tym względem różni się od emigracji do Londynu lub Paryża, które nie są obciążone w wyobraźni Polaków tak negatywnymi konotacjami. Są to uzasadnione konsekwencje historii obu państw, ale i skutki uprawianej przez dziesiątki lat propagandy. Z tego powodu w niektórych narracjach artyści wspominali o konieczności przepracowania schematów myślenia nie tylko o Niemcach, ale i o swoich rodakach:

Przez dwadzieścia pięć lat wrzucają ci propagandę antyniemiecką, to coś zostaje w głowie. Ja sama przyjechałam tu ze stereotypami, dla mnie wszyscy tu byli neonaziści. Ale jak tu mieszkam cztery i pół roku, to widzę, jak jest – nie każdy Niemiec jest faszystą i nie każdy Polak kradnie auta. U nich są chyba jeszcze większe stereotypy, bo oni nie znają Polski aż tak. Na początku nie wychodziłam nigdzie sama, chodziliśmy na spacerówkę we dwójkę. Mój lęk przed wychodzeniem trwał dwa tygodnie, nie mogłam się kompletnie odnaleźć [wywiad 9. Architekt, artystka multimedialna].

Zbliżona uwaga pojawiała się w narracji innego artysty, tym razem w kontekście obserwowanych przez niego zmian, jakie zachodzą zarówno w Niemczech, jak i w Polakach:

Kiedyś co było, a nie ma teraz – taka absurdałna sytuacja, spotykając Polaków, oni mówili po polsku na ulicy, ale bardzo cicho, taka dziwna świadomość, że jesteś Polakiem. Tak jakbyś miał nieczyste sumienie. Jedziesz jako turysta albo mieszkasz gdzieś, ale nie chcesz mówić za głośno, żeby nikt nie wiedział, że jesteś Polakiem, bo będą patrzeć na ciebie i bać się, że włamiesz się do ich samochodu [wywiad 9. Artysta multimedialny].

Inaczej problem ten ukazuje artysta muzyk, według którego brak głębokiego obopólnego zainteresowania wynika przede wszystkim ze zbyt dużego podobieństwa między Niemcami i Polakami:

Jesteśmy tak naprawdę bardzo podobni do siebie, mamy podobne jedzenie, podłoże kulturowe, uprawiamy tę samą glebę, opalamy się pod tym samym słońcem, pogodę, problemy klimatyczne, jedyne, co nas dzieli to paradoks, że jesteśmy sąsiadami, brak takiej egzotyki. Jesteśmy dla siebie zwyczajni. Ile można pić wspólnie piwo [wywiad 6. Muzyk].

Relacje Polaków i Niemców podlegają powolnej transformacji. Wzajemne stereotypy w bezpośrednim kontakcie, nawet jeśli nie zostają całkowicie zneutralizowane, to z pewnością ulegają złagodzeniu. W awangardzie tego procesu znaczącą rolę odgrywają polscy artyści emigranci.

7. Podsumowanie: Berlin – miasto zmuszające do działania

Berlin Zachodni fascynował statusem miasta wyspowego, otoczonego murem, ale zarazem wolnego i atrakcyjnego. Berlin, który stał się stolicą Niemiec, nadal jest miastem, które przyciąga, stając się globalną metropolią. Miasto, które przestało być symbolem zimnej wojny, miało stać się jednym z głównych ośrodków światowej gospodarki, mostem łączącym Wschód z Zachodem. W ostatniej dekadzie XX wieku populacja Berlina wzrosła z około 3,5 miliona ludzi do 6 milionów. Przedstawiciele globalnych korporacji coraz częściej swoje europejskie kwatery zaczęli przenosić właśnie do stolicy Niemiec. Nie bez znaczenia dla promocji miasta okazała się cała seria spektakularnych wydarzeń artystycznych, które uzyskały ogólnoświatowy rozgłos. Wszystko rozpoczęło się słynnym koncertem *The Wall* zespołu Pink Floyd, potem pojawił się album grupy U2 pod tytułem *Zooropa*, z teledyskami kręconymi właśnie w Berlinie. Kolejnymi wydarzeniami o globalnym zasięgu i masowej popularności stały się między innymi organizowana od 1993 roku berlińska Love Parade oraz opakowanie Reichstagu przez Christo. Instalacje artysty z 1995 roku obejrzało 5 milionów ludzi [Lehrer 2006: 333]. W Berlinie powstały obiekty zaprojektowane przez gwiazdy światowej architektury, w tym na przykład Muzeum Żydowskie Daniela Libeskinda, budynek DZ Banku autorstwa Franka Gehry'ego czy nowa szklana kopuła nad siedzibą Reichstagu Normana Foster. Kolejni znani architekci współtworzyli całkowicie nową część miasta, znajdującą się przy Potsdamer Platz, który obok ultranowoczesnego i monumentalnego dworca głównego w najbardziej oczywisty sposób przypomina o wielkoświatowych ambicjach władarzy miasta, ale też o pragnieniu zdefiniowania Berlina na nowo⁴. Te i wiele

⁴ Ute Lehrer [2006] zwraca uwagę na bardzo specyficzną strategię traktowania historii miasta, która ma na celu zamaskowanie tego co problematyczne, zwłaszcza wszystkiego co związane było z III Rzeszą. Potsdamer Platz jest najbardziej dobitnym przykładem próby zredefiniowania przestrzeni miasta, stworzenia historii od nowa. Dla autorki jest to jednak nie tylko symbol globalnych aspiracji miasta, ale i dowód swoistej amnezji w kategoriach myślenia

innych wysiłków miały na celu ponowne wprowadzenie Berlina do kręgu globalnych metropolii.

Niewielka reprezentacja polskich artystów mieszkających w Berlinie i uczestniczących w badaniu ukazuje kilka wariantów emigranckich losów. Artyści ci emigrowali w różnych okresach historycznych i w różnych momentach swojego życia. Narratorzy opuszczali kraj na skutek zdarzeń pomarcowych, ze względu na represje polityczne w latach 80., emigrowali z rodzicami lub przybywali do Berlina poszukując dla siebie lepszych życiowych możliwości, już po transformacji ustrojowej w Polsce. Ich losy w Berlinie układały się rozmaicie, choć prawie wszyscy są dziś imigrantami dobrze zaadaptowanymi, będącymi w stanie zarówno normalnie funkcjonować, jak i poświęcać czas na rozwijanie swojej twórczości. Pierwsze spotkanie z Berlinem Zachodnim dla emigrantów z lat 70. i 80. stanowiło kulturowy szok spotkania z Zachodem. W opowieści artystki Berlin, pomimo odgroźnienia, jawił się jako prawdziwie wolne i bezpieczne miasto, którym przestał być po upadku muru:

To było centrum Berlina Zachodniego. Wtedy nic takiego się nie działo, co ma miejsce teraz! Jakieś nagminne ginięcie dzieci, jak teraz, wtedy to było zupełnie nie do pomyślenia. Biorąc pod uwagę, że Berlin był miastem ogrodzonym murem i kontrolowanym. To było wolne miasto, można było bez wizy wjeżdżać. Ale jeśli chodzi o kryminalne sprawy, ja ani nie byłam napadnięta, ani okradziona. Mieszkłam w Kreuzbergu, gdzie jest pełno młodzieży tureckiej, podrostków w stylu haszysz itp. Nigdy mi się nic nie stało, jeździłam tymi u-bahnami, oczywiście nie ryzykując, ale czasami kończył się bardzo późno wernisaż, ja z małą dziewczynką, bo przecież nie zostawię dziecka, żeby pójść na wernisaż, to wiadome. To ja w Warszawie bardziej się bałam, bo zawsze pod dom taksówką podjeżdżałam. W tym czasie w Berlinie Zachodnim było życie absolutnie harmonijne. Nie było żadnych jakichś tam niesamowitości. Czułam się bezpieczna [wywiad 3. Performerka].

Poznanie miasta nawet wówczas, gdy już dobrze opanowało się język gospodarzy, zajmuje sporo czasu koniecznego do stworzenia własnej topografii miejsca i oswojenia nieznanej przestrzeni. Tak jak każda metropolia, także Berlin składa się z różniących się od siebie dzielnic, posiadających swoją odrębną specyfikę:

Berlin jest ogromną siecią zbudowaną z takich punktów i potrzeba bardzo dużo czasu, żeby rozgryźć te punkty w systemie. To nie jest tak, że jedziesz w pewne miejsce, od razu wiesz, o co chodzi, kto jest z czym związany. Na tę wielorakość, na ten kompleksowy system – zajmuje

historycznego. Amnezja ta dotyczy także posiadającej swoją siedzibę przy Potsdamer Platz korporacji Daimler-Benz produkującej broń w czasie II wojny światowej i wykorzystującej do pracy więźniów [ib.: 336]. Z drugiej strony w roku 2010 w centrum miasta, tam gdzie mieściły się wszystkie główne instytucje faszystowskiego terroru, otworzono muzeum „Topografii Terroru”. W samym centrum Berlina znajduje się około 20 miejsc przypominających o zbrodniach nazizmu.

ci to dwa lata, rozgryzanie, zorientowanie się, przecieranie własnych szlaków, informowanie się, jak on jest zbudowany [wywiad 7. Artysta multimedialny].

W wielu narracjach podkreślano specyfikę berlińskiej metropolii, różnorodność odbywających się tam zdarzeń, multikulturowość oraz nieodczuwalną jeszcze w sposób bardzo intensywny, a typową dla wielkich metropolii, obecność świata finansjery i biznesu:

Berlin jest bardzo specyficznym miastem, to wspaniałe miasto, w którym się bardzo dużo dzieje i które nie ma jeszcze tak bardzo wykształconej warstwy snobizmu finansowego, które nas by wszystkich zabiło, albo ono istnieje, ale nie ma dla nas znaczenia [wywiad 2. Pi-sarka].

Przedstawiciele młodszego pokolenia imigrantów także odbierają Berlin niezwykle pozytywnie. Przy okazji włączają się oni aktywnie w animowanie życia miasta, które wspomaga rozmaitego typu przedsięwzięcia o charakterze społeczno-kulturalnym:

Berlin jest super miastem, każda dzielnica jest inna. Ja należę do stowarzyszenia artystycznego na Weddingu, Polonia-Wedding. Jestem w zarządzie. Mamy galerię. Zawsze pod koniec miesiąca są otwarte galerie i imprezy. Istnieje to od pięciu lat. Jesteśmy dotowani przez państwo, jest to non profit, mamy atelier, mamy biuro. Podnosimy jakość tej dzielnicy. W tej dzielnicy mieszka dużo artystów. Tu mieszkało dużo Turków i miasto chce zmienić wizerunek tej dzielnicy. Przychodzi teraz dużo osób na wystawy [wywiad 8. Artystka multimedialna].

W działania animacyjne włączyła się także inna przedstawicielka młodych polskich artystów mieszkających w Berlinie. Powołanie do życia galerii stało się dla świeżo przybyłej artystki szansą na włączenie się w kulturalne życie miasta. Stwarzało miejsce, z którym mogła się ona identyfikować i wokół niego organizować swoje życie w Berlinie. Rozpoczęcie działania galerii było możliwe dzięki projektowi ożywiania dzielnicy, który polegał na przekazywaniu przez miasto rozmaitym artystom i animatorom opuszczonych przestrzeni, takich jak na przykład sklepy:

Przyjechałam 31 grudnia 2002 roku, a galerię otworzyłam 5 maja, czyli w sumie pięć miesięcy i pięć dni. Znalazłam przypadkowo ogłoszenie, że jakaś organizacja podnajmuje puste sklepy. Myśmy się tam zgłosili i oni nas przyjęli, i tak tą galerię otworzyliśmy. Przypadkiem nam się udało, ostatni pusty sklep, on był cały wyremontowany, super miejsce i on był na ulicy, na której ja robiłam swój dyplom, będąc jeszcze w Polsce. Co za przypadek. Pomyślałam: to jest znak. Usiedliśmy, zastanowiliśmy się, jaka to ma być galeria, powiedziałam, OK – zagłębiamy w nasze wnętrza i podchodzimy do sprawy szczerze, z własnych wnętrz, czyli to będzie galeria sztuki, zajmuję się sztuką, to ma sens, w naszym logo jest: Zero – sztuka, architektura, dziennikarstwo. To był dla mnie ważny punkt, ponieważ mam swoje miejsce. I tak powoli zaczęłam swoje ścieżki wydeptywać. Już wiedziałam, gdzie się kupuje chleb, książki, gdzie ciuchy, gdzie

buty. I jak tak sobie łąziłam, to stworzyłam sobie małą mapę swoich miejsc. To było dla mnie najważniejsze [wywiad 9. Architekt, artystka multimedialna].

W jednej z kolejnych opowieści poddano analizie fenomen miasta położonego nad Sprewą i Hawelą, między innymi w kontekście porównania go z Paryżem. Nie po raz pierwszy stolica Francji opisana została jako miasto sztuki tradycyjnej, mieszczącej się w głównych nurtach europejskiej i światowej twórczości, jednak znajdujące się aktualnie poza tym, co we współczesnej sztuce jest najbardziej nowatorskie. Muzeifikacja Paryża przeciwstawiona była już energii Nowego Jorku, tu z kolei kontrapunktem staje się otwartość i ogrom możliwości, jakie Berlin daje artyście:

Berlin od początku był takim centrum multikulturowym, są wszystkie mniejszości narodowe, wszystkie grupy społeczne, wszystkie grupy wyznaniowe. Berlin ma inne podejście socjalne do osoby, do człowieka, nieważne, czy przyjeżdżasz ze Stanów, z Afryki czy z Polski. Myślę, że sama taka przyjazność miejsca, przyjazność otoczenia jest wystarczająco zapraszającym czynnikiem. Druga rzecz – to miasto ma niesamowicie bogaty program kulturalny. Myślę, że z jednej strony to jest podyktowane jakąś ekonomiczno-finansową historią z biznesem, który tu funkcjonuje. Berlin stał się automatycznie stolicą kulturalną, po tym, jak blask Paryża zaczął przygasać. Tu nie chodzi o przejmowanie jakiegoś dorobku czy czegoś, co Paryż zrobił. Myślę, że Paryż zatrzymał się na takim klasycznym wyobrażeniu o europejskim centrum kulturalnym. Bardzo klasycznym, związanym z klasycznym malarstwem i klasycznymi zaułkami z romantyką i skomercjalizowanym wyobrażeniem ze względu na świadomość i przeszłość historyczną. Berlin otworzył całe obszary, których Paryż ze względu na odrębność kulturową nie jest w stanie zaoferować. Berlin jest miejscem socjalnym, takim kotłem, który od dłuższego czasu kipi, to powoduje, że wiele osób jest zainteresowanych doświadczeniem tego [wywiad 7. Artysta multimedialny].

Berlin oferuje to, co jest atutem wielkich, globalnych metropolii: pozwala na wielostronny rozwój, inspiruje i pobudza do działania z jednej strony, z drugiej zaś pozwala na to, by w miarę bezstresowo radzić sobie z poczuciem obcości:

Berlin myślę, że od tej strony jest atrakcyjniejszym miejscem dla samorealizacji, nie czujesz się wyobcowany, możesz mówić jakimkolwiek językiem na ulicy i nikogo to nie będzie interesowało. To, co masz osobiście do zaoferowania jako osoba, jest ważniejsze niż z jakiego kręgu kulturowego pochodzisz [wywiad 7. Artysta multimedialny].

Multikulturowe miasto przyciąga coraz więcej twórców z całego świata, w tym coraz liczniejszą grupę artystów z Polski. Geograficzna bliskość, różnorodność kulturowej oferty, wciąż jeszcze relatywnie niskie koszty życia powodują, że Berlin jest aktualnie jednym z najpopularniejszych kierunków dla polskiej emigracji.

OB

*Sports
Ground*

LA20

LONGLANDS

Zakończenie

Każdy człowiek w Europie, który jest z innego kraju, przez całe życie będzie obco-krajowcem [wywiad 14. Rzeźbiarka, Paryż].
Zostanie Amerykaninem, w Nowym Jorku to jest sprawa chwili, przynajmniej zostanie nowojorczykiem nie jest trudne [wywiad 20. Artysta multimedialny, Nowy Jork].

Emigrujący artyści na stałe wpisali się w krajobraz polskiej kultury. Wśród nich łatwo jest wskazać twórców, którzy odnieśli spektakularne światowe sukcesy. Jednak obok nich mamy także liczną grupę artystów nieznaną szerszym kręgom odbiorców lub tych, którzy dziś są zapomniani. Socjologia badająca losy twórców powinna interesować się obiema grupami. Poprzez analizowanie wielu różnorodnych biografii możliwa staje się pełniejsza rekonstrukcja ich społecznych światów i lepsze rozpoznanie rządzących nimi mechanizmów. Losy, tych którzy odnieśli sukces, mogą zostać zrozumiane jedynie wówczas, gdy zestawimy je z historiami twórców, którzy pozostali na peryferiach świata sztuki. Samo pojęcie sukcesu jest przy tym wieloznaczne i bywa rozmaicie interpretowane. Zgromadzone narracje ukazały złożoność i różnorodność losów polskich artystów emigrantów. Każdy z omawianych przypadków jest indywidualny, wymykający się prostym klasyfikacjom czy też próbom typologizacji¹. Złożoność opisanych układów biograficznych nie pozwala na stworzenie wyczerpującego modelu, który w pełni oddałby fenomen funkcjonowania twórcy żyjącego na emigracji. Często przywoływana instytucjonalna teoria sztuki nie jest wystarczająca do ukazania złożoności świata artysty, ponieważ opisuje tylko jeden z jego aspektów. Świat sztuki

¹ O komplikacjach i niebezpieczeństwach, jakie wynikają z prób tworzeniem typologii, pisała Antonina Kłoskowska [2005]. „Każdy przypadek brany w całości stanowi bowiem odmianę swoistą w swej pełnej indywidualności. Koncepcja typów wzorowana na Diltheyu, Znanieckim, Eriksonie, jest socjologicznym kompromisem pomiędzy dezindywidualizującą techniką masowych statystycznych badań a zadaniem poszukiwania pełnego człowieka. Zadaniem, które potrafi spełnić tylko wielka sztuka” [*ib.*: 430].

nie może być odseparowany od innych światów społecznych, w ramach których porusza się artysta. Obszary te interferują ze sobą na wiele złożonych sposobów i na wielu poziomach. Tropienie tych zależności może stać się jednym z zadań biograficzne zorientowanej socjologii sztuki. W narracjach opisano wiele zdarzeń, które nie mogą zostać opisane w kategoriach deterministycznych. Zamiast tego można stosować kategorie probabilistyczne oraz wskazywać na zjawisko koincydencji. Było ono wielokrotnie opisywane przez narratorów zarówno w negatywnych, jak i pozytywnych kontekstach. Zbiegi okoliczności, interwencje ważnych innych, przypadkowe zdarzenia i spotkania zmieniające życie narratorów pozostają ateoretyczne i nieprzewidywalne. Powyższe uwagi nie zmieniają faktu, że zgromadzony materiał umożliwił bliższe przyjrzenie się losom polskich artystów emigrantów, wskazanie tego, co wspólne i uniwersalne oraz tego, co wyjątkowe i niepowtarzalne w ich biografiach. Przeprowadzenie wywiadów w Paryżu, Londynie, Berlinie i Nowym Jorku było naturalną konsekwencją podążania tam, gdzie od wielu lat najczęściej kierowali się polscy twórcy. Wszystkie te miasta mają swoje miejsce w historii polskiej kultury. Ale celem przedsięwzięcia badawczego była także próba uchwycenia tego, na ile fakt osiedlenia się w jednej z tych metropolii stwarzał sytuację biograficznie specyficzną i niepowtarzalną.

Należy zatem podkreślić, że każde z wymienionych miast kreuje odmienne warunki do realizacji planów biograficznych artystów migrantów. W każdym też ujawniły się konteksty specyficzne dla poszczególnych metropolii. Przeprowadzenie badań w czterech miastach pozwoliło dostrzec większą ilość zagadnień i opisać losy polskich artystów w różnych konfiguracjach kulturowych oraz kontekstach historycznych. Opowieści twórców mieszkających w Paryżu umożliwiły rekonstrukcję społecznego świata artysty emigranta pod kątem jego drogi zawodowej-artystycznej. Odwołując się do instytucjonalnych teorii sztuki, zrekonstruowano mechanizmy budowania kariery, próbując wskazać szereg okoliczności, które wpływają na odniesienie sukcesu oraz czynniki mogące blokować drogi awansu twórcy w systemach artystycznych. Narracje londyńskie ukazały diachroniczną zmienności polskiej diaspory i jej wielopokoleniowość. Kolejne generacje emigrantów inaczej odnoszą się do problemów polskości, która przestaje być dla nich centralnym zagadnieniem. Dawna, powojenna migracja miała charakter narodowy i polityczny. Tworzyła enklawy, wyizolowane „wyspy polskości” (środowisko „Kultury” w Paryżu, „Wiadomości” w Londynie, ewentualnie miejsca takie jak opisany w czwartym rozdziale POSK). „Ale już emigracja późniejsza, zwłaszcza »Solidarnościowa«, ma zupełnie inny stosunek do kraju, który ich przyjmuje (...); pojawia się zasadnicze pytanie o to, czy wtopić się w obce (nowe) środowisko tak głęboko i szybko, jak to jest tylko możliwe, czy też – prze-

ciwnie – zachować pewien margines dystansu i osobności” [Dąbrowski 2001: 29]. Narracje z Londynu odzwierciedlają tę zmianę, ale pokazuje także coś więcej. Po pierwsze to, że relacje z krajem osiedlenia i z krajem pochodzenia wykraczają poza schemat: separacja – asymilacja, przynajmniej w odniesieniu do artystów emigrantów. Zamiast tego ukazują całą złożoną gamę tych relacji. Ujawniają one także to, jak zmiany w najnowszej historii Polski wpłynęły na procesy migracyjne. Przedstawiciele emigracji poakcesyjnej w pełni korzystają ze swobody przemieszczania się, jaką daje im wspólnota zjednoczonych europejskich państw. Nie oznacza to jednak, że nie doświadczają oni problemów tożsamościowych, alienacji czy też społeczno-zawodowej degradacji. „Emigracyjność oznacza inne formy istnienia, zerwanie ze »starym« i nowy »początek«, oznacza nierzadko niewiarygodny i kosztowny w sensie psychologicznym trud ukonstytuowania siebie jako niezależnej jednostki w świecie zupełnie obcym i innym” [*ib.*: 20]. Z emigracyjnością wiąże się wykorzenienie i nieciągłości, które stają się głównymi elementami egzystencjalnego doświadczenia współczesnego człowieka. Wątki te także zostały wskazane przez narratorów. Artyści mieszkający w Berlinie zwracali uwagę na historyczno-polityczną specyfikę emigrowania Polaków do Niemiec. Bliskość Berlina Zachodniego przyciągała do tego miasta emigrantów z PRL. To „wyspowe” miasto stało się ważnym ośrodkiem niezależnej sztuki w Europie. Polscy artyści odnajdywali w Berlinie Zachodnim wolność, szansę na kontakt ze światową sztuką, a jednocześnie pozostawali wciąż blisko Polski. Emigracja do Niemiec szczególnie trudna była dla osób o żydowskim pochodzeniu, co zostało ukazane w jednej z opowieści. Przy okazji należy wspomnieć, że zagadnienie odkrywania żydowskiej tożsamości i konsekwencje tego procesu opisane zostały nie tylko przez artystki mieszkające w Berlinie. Ta niezwykle istotna kwestia stała się jedną z osi narracyjnych wywiadu z artystą żyjącym w Nowym Jorku. Opowieści berlińskie ukazały także jeszcze jedno zagadnienie związane z historią najnowszej emigracji, a mianowicie wymuszone wyjazdy osób kilku- lub kilkunastoletnich. Migracja podejmowana przez przesiedlających się rodziców zmuszała do opuszczenia kraju także najmłodszych członków rodziny. Dwie opowieści z Berlina ukazują skutki takich decyzji oraz biograficzne koszty, jakie musieli ponosić młodzi emigranci. Wreszcie 20 wywiadów zgromadzonych w Nowym Jorku pozwoliło poznać odmienne od europejskich sposoby funkcjonowania systemów artystycznych oraz przyrzeć się konsekwencjom emigracji transkontynentalnych. Doprowadziło także do zaproponowania typologii zgromadzonych w Nowym Jorku narracji.

Ustrukturyzowana forma biograficznych opowieści pozwoliła na wskazanie wspólnych elementów, ale także na ukazanie odmienności pokoleniowych

pomiędzy artystami, którzy opuszczali Polskę w różnych okresach historycznych. Przeanalizowane wywiady ukazują kilka strategii sytuowania się jednostki w przestrzeni imigracyjnej. Należy jednak podkreślić, że poszczególni artyści reprezentują odmienne formy prowadzenia narracji oraz zróżnicowany stopień otwartości w stosunku do badacza. Wywiady różniły się zatem długością, ilością szczegółów, sposobem ekspresji oraz stylem opowiadania. Każdy z nich jest cenny jako świadectwo migracyjnych losów polskich artystów, jednak nie każdy został wykorzystany w jednakowym stopniu. Dla badacza niezwykle cenne stają się opowieści *konfesyjne* o wysokim poziomie otwartości. Ale także wywiady o odmiennym, bardziej zdystansowanym charakterze stanowią interesujący materiał uzupełniający. Podczas analizy ujawniły się narracje wiodące, najpełniejsze pod względem *gęstości* opowieści, ustrukturyzowane linearnie, posiadające wyraźną kodę. Jednak dopiero zestawienie ich z pozostałymi wywiadami pozwoliło na uzyskanie szerszego kontekstu, na odszukanie biograficznych podobieństw oraz różnic, a w rezultacie na przeprowadzenie bardziej szczegółowej analizy badanego fenomenu.

Punktem wyjścia każdej narracji był opis przyczyn i okoliczności wyjazdu z Polski. Analizując zebrany materiał, starano się w poszczególnych opowieściach uchwycić *milieu*, czynniki historyczne oraz czynniki osobiste kształtujące przebieg biografii. Zazwyczaj te trzy elementy pojawiały się z różnym natężeniem w większości zebranych narracji. Pozwoliło to na wyodrębnienie kilku głównych powodów wyjazdów oraz szeregu powiązanych z nimi okoliczności towarzyszących. Wyróżniono zatem grupę dominujących czynników *push* i *pull*. Do pierwszego typu determinantów zaliczyć należy cały szereg powodów, takich jak: represje polityczne (w tym wprowadzenie stanu wojennego), ograniczenie kontaktów ze światem zewnętrznym, brak możliwości swobodnej artystycznej ekspresji, wreszcie ogólną zapaść ekonomiczną kraju. Trafnie sytuację tego okresu charakteryzuje Paweł Kaczmarczyk [2005]: „Czasowe zamknięcie granic ze względu na wprowadzenie stanu wojennego jedynie zwiększyło potencjał migracyjny, bowiem wzrosło poczucie bezsilności i nieufności względem systemu” [*ib.*: 122]. Dominującymi czynnikami przyciągającymi – *pull* – stawała się sytuacja osobista (związek z osobą pochodzącą spoza Polski), psychiczne predyspozycje do wyjazdu, w tym ciekawość świata i chęć podróżowania. Bardzo istotne i często podkreślane w narracjach było także pragnienie kontynuowania artystycznego lub naukowego rozwoju, wreszcie poszukiwanie możliwości zmiany i nowych życiowo-artystycznych szans. Tym, co korzystnie wpływało na realizację biograficznych planów emigracyjnych, była gotowość i jednocześnie zdolność przyjęcia postawy kosmopolitycznej, ułatwiająca podjęcie decyzji o wyjeździe i późniejszą asymilację. Postawa ta została wskazana w kilku narracjach,

jako wynik procesów socjalizacyjnych (specyficzna atmosfera domu), odbytych w młodości podróży, oddziaływania kręgów społecznych złożonych z ludzi podróżujących i zainteresowanych innymi kulturami. Żaden z respondentów nie wspominał o ekonomicznych powodach emigracji jako o głównej przyczynie wyjazdu. Czynniki ten ujawnił się jednak w kilku kontekstach. Po pierwsze, praca w artystycznym zawodzie w krajach Europy Zachodniej lub w USA stwarzała szanse na wyższe zarobki niż w Polsce. Dawało to artystom większą niezależność i możliwość realizowania własnych planów twórczych. Drugi argument dotyczył stabilnego i relatywnie wysokiego zabezpieczenia emerytalnego. Argument trzeci – przywoływany wielokrotnie – wskazywał na swobodę podróżowania. Powszechnie dominującym czynnikiem skłaniającym do emigracji jest chęć poprawy materialnych warunków egzystencji, jednak w przypadku artystów trzeba wskazać szereg innych, równie ważnych, jeśli nie istotniejszych motywów. Należy także zaznaczyć, że osiedlanie się za granicą nie zawsze jest wynikiem świadomie realizowanego planu biograficznego. Zdarza się, że jest skutkiem spontanicznej decyzji, konsekwencją nagle pojawiających się możliwości, działaniem, które traktuje się jedynie jako czasowe.

Początkowemu okresowi imigracji często towarzyszy niepewność co do przyszłości, rozważane są zatem opcje zmiany państwa zamieszkania lub powrotu do kraju. Dlatego też jednym z kluczowych biograficznie momentów jest podjęcie decyzji o pozostaniu w nowym kraju osiedlenia. Często wiąże się to z założeniem rodziny, zakupem mieszkania lub domu, zdobyciem stabilnego źródła dochodów lub uzyskaniem przez artystę pracowni. Nie wyklucza to oczywiście przyjazdów do kraju, które mogą mieć tryumfalny charakter, gdy artysta odniósł lokalny sukces, a jeszcze lepiej, gdy posiada uznanie w skali europejskiej lub światowej. Powrotem artysty, który odniósł taki sukces, często towarzyszy wejście w rolę eksperta, jurora, wykładowcy, kuratora itp. Powroty mogą mieć także zupełnie odmienny charakter, zwłaszcza wówczas, gdy wynikają z niepowodzenia biograficznych planów. Taki powrót uznany zostaje za formę reemigracji przymusowej i jednoznacznie traktowany jest w kategoriach biograficznej porażki.

Przyglądając się wywiadam w układzie diachronicznym, wyraźnie widać zmianę emigracyjnych motywacji. Są przypadki czysto polityczne wychodźców, którzy albo zostali zmuszeni do wyjazdu przez komunistyczne władze, albo też musieli opuścić Polskę, aby móc prowadzić „normalne” życie. Represyjna polityka paszportowa w czasach PRL była jednym z narzędzi kontroli i nacisku, jakich mógł doświadczyć obywatel socjalistycznego państwa. Ale obok tych ewidentnie politycznych okoliczności wyjazdów pojawiały się także zupełnie inne, wynikające z chęci poznania i doświadczenia innych

kultur. Wreszcie artyści emigrują także po to, aby rozpocząć kolejny etap swojej twórczej działalności, by kontynuować naukę lub też sprawdzić swoje możliwości na innych rynkach sztuki. Wśród tych przyczyn pozostaje jeszcze jedna, niewynikająca z chęci, konieczności lub potrzeby opuszczania rodzinnego kraju, lecz będąca konsekwencją poznania osoby pochodzącej z innego kraju, która staje się biograficznie istotna. Innymi słowy, powodów emigracji nie da się odseparować od sfery uczuć oraz emocji takich chociażby, jak żłość, niepokój, lęk czy kilkakrotnie wspomniane poczucie beznadziei i braku perspektyw (te motywacje ujawnili zarówno ci, którzy opuszczali PRL, jak i młodzi ludzie aktualnie emigrujący z Polski). Z repertuaru przyczyn emigracji już po transformacji ustrojowej znikają powody polityczne. Jednak pozostaje wspólna i uniwersalna przyczyna, jaką jest chęć poprawy i zmiany losu. W ramach zjednoczonych państw Europy decyzja o wyjeździe wydaje się łatwiejsza, a procesy adaptacyjne, z formalnego punktu widzenia, ulegają uproszczeniu. Nie zmienia to faktu, że młodzi artyści emigranci muszą przejść okres wstępnej adaptacji oraz odpowiedzieć na jedno z kluczowych pytań o to, czy pozostać w nowym miejscu osiedlenia, czy zmienić je na inne, czy też wrócić po pewnym okresie pobytu poza krajem pochodzenia. W kilku opowieściach proces dochodzenia do decyzji o pozostaniu opisany został jako długotrwały, czasami nawet kilkuletni. Znamienne jest to, że w przypadku podjęcia decyzji o pozostaniu w kraju emigracji następuje okres uspokojenia, otwierający możliwość pełniejszego zaangażowania się w organizowanie życia w nowym kraju osiedlenia. Jednak ten stan decyzyjnego rozchwiania może okazać się trwały, czasami nawet doprowadzający w rezultacie do re-emigracji. Przypadki takie zostały opisane w różnych wariantach. Najbardziej dramatyczne są powroty wynikające z niemożności dalszego funkcjonowania za granicą, wtedy gdy wyczerpują się już wszelkie zawodowe możliwości. Powrót taki jest klęską, dramatem, zmusza do przeformułowania biograficznych planów i ponownego podjęcia wysiłków zapewniających stabilizację życiowej sytuacji. Im później powrót taki następuje, im bardziej emigrant oddalił się od swojego pierwotnego *milieu*, tym trudniejsze może okazać się ponowne w nim funkcjonowanie.

Opowieści artystów migrantów ujawniły szereg kluczowych dla tej grupy społecznej zagadnień oraz powtarzalnych biograficznych etapów. Najogólniej rzecz ujmując, odnoszą się one do dwóch wzajemnie przenikających się sfer. Pierwsza dotyczy tego, co staje się udziałem większości emigrantów i co wiąże się z koniecznością organizowania życia od początku, w nowych, nieznanych sobie okolicznościach. Nieunikniona konformacja z inną kulturą wywołuje poczucie obcości i zmusza do podejmowania pracy poniżej poziomu zawodowych kwalifikacji. Innymi słowy, jest to społeczna i zawo-

dowa degradacja doświadczana przez wielu emigrantów, często opisywana w zgromadzonych wywiadach. Na tym etapie losy artystów zwykle są zbieżne z losami innych emigrantów. Wszyscy muszą wypracować nowe zasady funkcjonowania, zabezpieczyć swój byt od strony materialnej i społecznej. W przypadku emigrantów przedunijnych ważnym fragmentem opowieści stały się kwestie legalizowania pobytu za granicą. Procedury te niejednokrotnie okazywały się trudne i długotrwałe, wiążące się z przeżyciami o charakterze trajektoryjnym. Ekstremalnym przykładem w tym przypadku stały się opowieści o zagrożeniu ekstradycją oraz te, w których opowiadano o długoletnim zablokowaniu możliwości odbycia podróży do Polski, a co za tym idzie, utraty kontaktu z najbliższymi. Druga sfera dotyczy twórczości, sposobów realizowania artystycznego powołania, funkcjonowania w świecie sztuki. Tu obok prób rekonstruowania zasad rządzących tym światem wskazano także na artystyczne mity, które wciąż towarzyszą twórcom. W narracjach pojawiają się zatem fragmenty dotyczące poświęcenia się dla sztuki, samotności i odczuwanego braku zrozumienia. Te osobiste mitologie wydają się bardzo istotne. Pomagają uzasadnić wyrzeczenia i trud podejmowany przez artystę. Twórcy, podobnie jak inne grupy społeczno-zawodowe, stwarzają swoje ideologie. Ich manifestacje przejawiały się na wielu płaszczyznach, a szerzej zostały opisane w podrozdziałach poświęconych społecznym i mitologicznym aspektom świata artysty oraz dyskursom artystów o sztuce. Pierwszy z nich opiera się na wywiadach z Paryża, drugi na narracjach nowojorskich. Fragmenty te, gdy je ze sobą zestawimy, uwypuklają także różnice między europejskim a amerykańskim światem sztuki. Ten drugi wydaje się zdecydowanie bardziej podlegać prawom rynku i nie pielęgnuje tak, jak ma to miejsce w Europie, artystycznych etosów. Ostatecznie to rynek weryfikuje wartość artysty.

W przypadku emigranta potrzeba rekonstrukcji tożsamości staje się nieuniknioną koniecznością. Opierając się na zgromadzonym materiale, poszukiwano zatem wypowiedzi stanowiących manifestację samoświadomości oraz sposobów autopercepcji siebie jako podmiotu społecznego. Narratorzy ujawnili kilka takich procesów, lub mówiąc inaczej, dynamicznych strategii autoprezentacyjnych. Spośród nich wymienić należy trzy najistotniejsze: pierwszy to wytwarzanie tożsamości, drugi to podwójna autoidentyfikacja (lub gry z tożsamością) i trzeci, wynikający z poczucia odmienności, braku zakorzenienia, obcości. Wytwarzanie tożsamości wynika z konieczności świadomego i nieustannego konstruowania systemu autodefinicyjnego. Proces ten Zygmunt Bauman, za Claudem Lévi-Straussem, porównuje do pracy *bricoleura*, składającego rozmaite formy z tego, co akurat ma pod ręką. Pierwszym momentem zaburzenia dawnej tożsamości i zarazem początkiem kształtowania

się nowej jest uświadomienie sobie nowego statusu. Przymusowa czy też dobrowolna emigracja za każdym razem odmienia tożsamość jednostki. W pierwszym okresie migracji prawdopodobna staje się dezorganizacja tożsamości, której zazwyczaj towarzyszy także kryzys komunikacyjny. W tym czasie jednostka funkcjonuje jeszcze w kategoriach tożsamościowych wytworzonych w kraju pochodzenia, podczas gdy nowa rzeczywistość wymaga stworzenia odmiennych kategorii autodefinicyjnych, zmiany systemu myślenia o sobie i o świecie. Dla artysty ważną podporą w rekonstrukcji systemu autodefinicji jest praca twórcza. Często stanowi ona jedyną kontynuację dawnego życia, jest obszarem, w którym można się schronić, szukać wytchnienia, poddawać refleksji swoją egzystencję. Dlatego też większość narratorów starała się jak najszybciej powrócić do pracy twórczej lub przynajmniej wygospodarować czas na dorywcze zajmowanie się sztuką. Status artysty za granicą trzeba zdobywać od nowa, jak pisze Bauman [2007]; „trzeba udowodnić – swoimi czynami, całym życiem (...), że istotnie należy się do tej klasy, do której zgłasza się pretensje” [ib.: 48]. Transformacje tożsamości, w wyniku których pojawiają się nowe koncepcje życia jednostki, są konsekwencją tego, co Strauss nazywa *turning point* (punkt zwrotny) [za: Bokszański 1989: 136]. Obok nieoczekiwanych punktów zwrotnych, Strauss wyróżnia także *uregulowane zmiany statusu*, społecznie zdefiniowane rytuały przejścia od jednej do drugiej pozycji. Narracje artystów migrantów obfitują w opisy nagłych i nieoczekiwanych zmian, w wyniku których dochodziło do przebudowania tożsamości. Jedną z bardziej dramatycznych jest przymus opuszczenia własnego kraju i związana z tym nagła zmiana statusu. Zdarzenie takie może doprowadzić do zachwiania tożsamości narodowej. Pojawia się tu forma *punktu zwrotnego* określonego przez Straussa jako zdrada. Jednostka może czuć się zdradzona przez znanych lub nieznaną sobie agentów destrukcji, przez *zdarzenia* lub *wypadki*, które rozbijają funkcjonujące do tej pory autoidentyfikacje. Sytuacja taka została ukazana w jednej z narracji. Jej autorka w wyniku zorganizowanych działań funkcjonariuszy aparatu władzy zmuszona została do opuszczenia Polski. Obok gwałtownych i nieoczekiwanych zmian pojawiają się również te, które były wynikiem realizowania długoterminowych biograficznych planów. Wspomniane już otrzymanie obywatelstwa z reguły jest następstwem długiego i skomplikowanego procesu. Emigrant zyskuje wtedy formalne oparcie do budowania nowej autodefinicji. Kiedy udaje się w wyniku podejmowanych działań adaptacyjnych przekonstruować i dostosować tożsamość do nowych realiów, wtedy można podejmować to, co umownie określam tutaj grą z tożsamością. Artyści mogą z owych gier czerpać inspirację, postrzegając ten stan jako sytuację na swój sposób uprzywilejowaną. Granie z tożsamościami pozwala realizować dwie synchroniczne kariery, ba-

lansować na styku dwóch (biwalencja), a czasami nawet więcej niż dwóch kultur (poliwalencja). Niemożności całkowitego zakorzenienia w nowej kulturze towarzyszy uzyskanie dystansu w stosunku do problemów pilnych i ważnych dla rdzennych mieszkańców. Tym sposobem to, co dla jednych staje się piętnem, innym pozwala uzyskać dogodną biograficzną pozycję. Adam Zagajewski [2006], artysta z długoletnim emigranckim doświadczeniem, w nieco ironicznym komentarzu doskonale oddaje to, co sygnalizowali niektórzy z narratorów. „Nie są skazani na przeżywanie żmudnej i nudnej codzienności ich rodzinnego kraju, gdzie zawsze szaleje dyktatura, albo korupcja, na zmianę. Za to korupcja kraju wygnania nic ich nie obchodzi, a nawet dodaje otuchy i podnosi moralnie. (...) Nie muszą codziennie pomstować na polityków ich ojczystego kraju, zwykle prymitywnych i chciwych, narzekają tylko na polityków swego nowego kraju, ale bez pasji, cóż ich bowiem tak naprawdę obchodzi jakiś Pompidou czy Mitterrand. Lecz korzystają przecież z dobrobytu i wewnętrznego pokoju państwa, w którym przyszło im się osiedlić. Nigdy jednak – tak w każdym razie było z Cioranem – nie zauważają tego” [ib.: 44]. Bycie *po między* może stać się życiową strategią i dostarczać wielu biograficznych satysfakcji. Zagadnienia związane z tożsamością artysty emigranta dotyczą zatem kilku płaszczyzn. Trzecim problemem w obszarze namysłu nad tożsamością jest kwestia alienacji doświadczanej przez artystę emigranta.

Kolejne analizowane opowieści przynosiły coraz więcej informacji na temat problemu obcości. Emigrant nie doświadcza jedynie obcości w nowym miejscu zamieszkania, przedłużając się nieobecność w kraju ojczystym także ma swoje konsekwencje. W rezultacie często dochodzi do doświadczenia podwójnej obcości, objawiającej się wykorzenieniem w kraju rodzinnym oraz alienacją w nowym miejscu osiedlenia. „Krajanie na obczyźnie, ale równocześnie ludzie obcy we własnym kraju” [Scheffer 2010: 12]. Ten specyficzny stan oddaje koncepcja tożsamości liminalnej (przedstawiona w czwartym rozdziale). Liminalność, zgodnie z koncepcją Victora Turnera, jest okresem przejściowym, charakteryzującym się zawieszeniem pomiędzy dwoma światami oraz pomiędzy statusami społecznymi. W tym przypadku oznaczać będzie czasowe lub permanentne trwanie w stanie tożsamościowej niepewności. Doświadczenie to staje się udziałem zdecydowanej większości emigrantów. W pewnych przypadkach przeradza się w stan permanentnego zawieszenia między krajem pochodzenia a krajem nowego osiedlenia. Charakteryzuje się ono poczuciem bycia „po między” dwoma światami i kulturami, niemożnością uzyskania identyfikacji z nowym miejscem zamieszkania, ale także z utratą poczucia przynależności do pozostawionej ojczyzny. Skutkiem tego jest dotkliwie odczuwany psychiczny dyskomfort, stagnacja, rozważanie reemigracji lub ostatecznie powrót do Polski. Jeśli przyjąć za

Baumanem, że ponowoczesna tożsamość jest zadaniem do wykonania, nieustannym procesem redefinicji, to tożsamość liminalna oznaczać będzie nie-
możność skutecznego przeprowadzenia tych zmian. Dlatego też socjolog pyta
o to: „Gdzie zatem naprawdę należymy? Czym jest to coś, co każdy z nas na-
zywa domem, i czy wspólne są nam jakieś pensum wspomnień dotyczące na-
szego pochodzenia” [Bauman 2011a: 241]. Problem ten dotyczy migrantów,
ale także tych, którzy żyją w miejscach, do których przybyli obcy. W ten spo-
sób kwestia liminalności, rozumiana jako kategoria bycia pomiędzy, zaczyna
przybierać wymiar globalny.

Obok wymienionych powyżej procesów tożsamościowych należy wspo-
mnąć jeszcze o innym zagadnieniu, ukazanym w narracji artysty „rozszcze-
pionej osobowości”. Berliński literat, tłumacz, muzyk i performer w swojej
opowieści wprowadził dwie linie podziału, które określił osiami rozszczepie-
nia. Jedna z nich dzieli życie emigranta na okres przed i po wyjeździe z kra-
ju, druga dotyczy rozdziału na to, co w biografii jednostki „artystyczne”, a co
„zwykłe”. Opowieść ta zmusiła do postawienia pytania o to, kim jest artysta.
Dla wspomnianego narratora to jedna z wielu ról, jedna z możliwych aktywno-
ści, jeden z elementów systemu autoidentyfikacyjnego.

Wszystkie zebrane opowieści zostały poddane identycznej procedurze
analizy sekwencyjnej. Jednak jej stosowanie nie zawsze prowadziło do analo-
gicznej organizacji i prezentacji materiału. Celem tego zabiegu, oprócz unik-
nięcia niepotrzebnych strukturalnych powtórzeń, była także próba uzyskania
nowej perspektywy w badaniu zgromadzonego materiału. Dlatego też w roz-
dziale opisującym emigrację artystów do Nowego Jorku pojawia się pro-
pozycja typologii zebranych narracji. Wyróżnione zostały zatem opowieści
artystów „sukcesu”, „zawieszonych kariery”, „wędrowców” oraz narracje tra-
jektoryjne. Ci pierwsi z powodzeniem zaistnieli w amerykańskim świecie
sztuki, odnieśli sukces zawodowy, artystyczny, ale i finansowy. Drogi ich ka-
riery były odmienne i wskazane zostały różne warianty biografii sukcesu.
Trzeba raz jeszcze podkreślić ambiwalencję samego pojęcia sukces. Jest on
rozmaicie interpretowany przez poszczególnych artystów. Posiada zarówno
obiektywny, jak i subiektywny wymiar, i nie zawsze wymiary te pokrywają
się ze sobą. Artyści określani jako „wędrowcy” mają za sobą wieloetapowy
proces migracyjny, co oznacza dłuższe okresy życia w kilku różnych pań-
stwach. Przypadki te są interesujące, ponieważ osoby takie zmuszone są wie-
lokrotnie podejmować trud ponownego organizowania swojego życia w no-
wych warunkach, wchodzenia w lokalne systemy artystyczne, uczenia się
języka i zdobywania kompetencji pozwalających im funkcjonować w nowych,
często bardzo różnych kulturach (np. opowieść artystki mieszkającej we
Włoszech, Brazylii i USA). Ich wielokulturowe doświadczenia oraz kilkakrot-

nie przechodzone procesy adaptacyjne powodują, że „wędrowcy” stają się nomadyczną elitą wśród artystów emigrantów. Opowieści nowojorskie przyniosły także jeszcze jedną wyjątkową na tle innych narrację, w której dominują wątki trajektoryjne. Nie oznacza to, że nie pojawiały się one wcześniej, jednak nigdy w takiej kondensacji i intensywności. Zastosowana metoda doboru respondentów, polegająca na systemie poleceń (metoda „kuli śniegowej”), posiada tę charakterystyczną cechę, że kolejni narratorzy pochodzą z podobnych światów społecznych. Jest to całkowicie naturalne, ponieważ wskazani zostają ci, którzy w ocenie respondentów spełniają określone kryteria i przynależą do szeroko rozumianej grupy pozytywnego odniesienia, na przykład są czynnie działającymi i wystawiającymi swoje prace artystami. Tym sposobem uczestnicy badania z reguły należeli do kategorii osób, które lepiej lub gorzej, ale jednak skutecznie poradziły sobie z trudami emigracji. Wspomniana opowieść „trajektoryjna” ukazuje historię człowieka, dla którego psychiczno-społeczne koszty emigracji okazały się zbyt wysokie, uniemożliwiające względną chociażby normalizację życia poza Polską. W opowieści tej ujawniła się także z wielką siłą choroba emigrancka. Tęsknota i rozgoryczenie (zarówno Polską, jak i Ameryką), przebywanie w środowisku postrzeganym jako wrogie, niemożność powrotu do kraju – wszystko to wywołało u narratora przyjęcie skrajnie krytycznej postawy wobec rzeczywistości, w której się znajduje. Narracja ta po raz kolejny i zapewne w najbardziej ekstremalny sposób przywołała problem obcości, będący jednym z kluczowych problemów tego studium. Emigrant od samego początku konfrontuje się ze wszechotaczającą go obcością. Wynika to z tego, że wszystko, co znał do tej pory, a co stanowiło fundament jego „zwyczajowego myślenia”, jak określa to Alfred Schütz [2008], zostaje przerwane. Nic już nie jest oczywiste, nie ma gotowych wskazówek co do tego, jak postępować i interpretować świat. „Stąd też obcy, zbliżający się do nowej grupy, jest przybyszem w pełnym tego słowa znaczeniu. W najlepszym przypadku może on być w stanie dzielić teraźniejszość i przyszłość grupy w procesie żywotnego i bezpośredniego doświadczenia. Jednakże pod wszelkimi względami pozostaje wykluczony z przeszłych doświadczeń owej grupy. Patrząc z perspektywy grupy, obcy jest człowiekiem bez historii” [*ib.*: 217]. Opowieści wskazują jednak, że piętno obcości nie wszędzie jest takie samo. Obok predyspozycji psychicznych, zdolności adaptacyjnych i wielu innych czynników, ogromny wpływ na odczuwanie obcości ma także miejsce osiedlenia. Łatwiej funkcjonować tam, gdzie każdy jest w jakimś stopniu obcy, gdzie każdy ma emigrantów wśród swoich przodków lub obco brzmiący akcent. Zapewne dlatego kilku narratorów wyraziło przekonanie, że Nowy Jork jest pod tym względem miastem specyficznym, miastem, z którym łatwo identyfikować się

emigrantom. Oczywiście łatwość ta może okazać się złudna, szczególnie wówczas, gdy od opowieści artystów sukcesu przejdzie się do narracji cierpienia. Obcy musi zatem uzyskać wiedzę o nowym środowisku, która pozwoli mu przekształcić się z obserwatora w uczestnika. Jest to jednak proces trudny i w przypadku emigracji zazwyczaj długotrwały. Komplikacje, z jakimi musi zmierzyć się obcy, doskonale oddaje Schütz. „Innymi słowy, wzory kulturowe grupy, do której zbliża się obcy, nie stanowią dla niego schronienia, lecz obszar ryzykownego przedsięwzięcia, nie są rzeczą oczywistą, lecz rodzącym pytania przedmiotem zainteresowania, nie instrumentem służącym rozwikłaniu sytuacji problematycznych, lecz samą w sobie sytuacją problematyczną, nad którą trudno zapanować” [*ib.*: 222]. Tego typu sytuacje często opisywane były przez narratorów. Ostrość widzenia tak często przypisywana obcemu, zdaniem Schütza, wynika właśnie z próby osiągnięcia jak najpełniejszej wiedzy o panujących wzorach kulturowych, które dla członków grupy pozostają na poziomie oczywistości. Proces adaptacji oznacza zdobywanie kulturowych kompetencji, aż do osiągnięcia stopnia, na którym stają się one oczywistym i niekwestionowanym sposobem życia. Tu też zdarzyć się może to, na co wskazało kilku uczestników badania, mówiąc o Polakach, którzy stają się bardziej francuscy od Francuzów lub bardziej angielscy od Anglików. Wydaje się, że gorliwość ta może być zrozumiana właśnie w kategoriach przełamywania stygmatu obcości. W procesie tym opanowanie języka jest najważniejszym zadaniem dla emigranta pragnącego zasymilować się w nowej rzeczywistości. Schütz podkreśla, że język to nie tylko słownikowo skatalogowane symbole, reguły syntaktyczne oraz gramatyczne. W istocie każde słowo posiada znaczeniowe otoczki, emocjonalne i niewyraźne implikacje, wtórne znaczenia, rozmaite konotacje, zabarwienia sytuacyjne. Język to także idiomy, terminy techniczne i dialekty oraz piśmiennictwo [*ib.*: 220]. Dla wielu narratorów opanowanie języka stało się kluczem do poprawienia życiowej sytuacji, otworzyło możliwości pozyskania lepszej pracy, nawiązania kontaktów z lokalnym artystycznym środowiskiem. Nie zmienia to faktu, że nawet wieloletnie przebywanie poza krajem i dobre praktyczne opanowanie drugiego języka nie chroni całkowicie przed niebezpieczeństwem bycia niezrozumianym lub przed niewłaściwą interpretacją odbieranych komunikatów (tego rodzaju lęk opisał jeden z paryskich narratorów). W obszarze języka emigrant zawsze pozostaje do pewnego stopnia obcy, zmianie ulega jednak obszar tego marginesu. Wyjątkowym przypadkiem są tu literaci, którzy decydują się pisać w swoim drugim języku. Kariery literatów emigrantów zazwyczaj zorientowane są na kraj pochodzenia. Tam publikowane są ich książki, tam też w sprzyjających okolicznościach mogą zyskać oni uznanie. W tym kontekście niezwykle staje się podjęcie próby wejścia na lokalny rynek wy-

dawniczy i publikowania w swoim drugim języku. Wymaga to doskonałego opanowania sztuki słowa. Jedna z artystek biorących udział w badaniu, podjęła ten wysiłek i zrealizowała biograficzny plan zostania pisarką francuskojęzyczną. Inni literaci zorientowali się głównie na polskiego odbiorcę. Wybory te w każdym przypadku mają swoje biograficzne uzasadnienie, wynikające zarówno z konsekwentnego realizowania planów biograficznych, jak i ze wspomnianej już koincydencji. Artyści uczestniczący w badaniu, nie tylko literaci, reprezentują różne strategie budowania swoich karier. Część z nich koncentruje się na podtrzymywaniu artystycznych kontaktów z krajem, a w swojej działalności skupia się na tym, co łączy się Polską i szeroko rozumianą polsnością. Twórcy ci często współpracują z polonijnymi instytucjami, które są dla nich ważnymi kulturowymi centrami. Przypadki takie pojawiały się zarówno w Nowym Jorku, jak i Londynie, zwłaszcza wśród twórców starszej i średniej generacji. Inni twórcy z kolei konsekwentnie i świadomie unikają kontaktów ze środowiskiem polonijnym. Są oni przekonani, że orientowanie się na polskie środowisko może utrudnić, a nawet uniemożliwić wejście w lokalne struktury artystycznych systemów. Ich strategia opiera się na intensyfikowaniu wysiłków mających na celu rozwijanie kariery tam, gdzie postanowili się osiedlić. Konsekwencją tego rodzaju działań może być kolejny etap artystycznej kariery, który będzie miał wymiar międzynarodowy. Wejście do grona kosmopolitycznych elit artystycznych oznacza zajęcie wysokiej pozycji w świecie sztuki, co daje twórcom większą swobodę i niezależność w realizowaniu planów biograficznych. Ale kosmopolityzm to także pewna predyspozycja psychiczna, mogąca ułatwić funkcjonowanie poza krajem oraz być główną przyczyną jego opuszczenia. Antonina Kłoskowska [2005], badając ten aspekt tożsamości, jakim jest poczucie narodowości, posługiwała się pojęciami identyfikacji narodowej oraz walencji kulturowej. Walencja oznacza przyswojenie kanonicznej części kultury narodowej, uznanie jej za własną i bliską, będącą powodem dumy, poczucia własnej wartości oraz uczestnictwa we wspólnocie [ib.: 128]. W zgromadzonym materiale można odnaleźć ślady wszystkich wyróżnionych przez Kłoskowską typów przyswojenia kultury narodowej: uniwalencji, biwalencji, ambiwalencji i poliwalencji, jak i typów identyfikacji narodowej: jednolitej, podwójnej, niepewnej i kosmopolitycznej. Walencja i identyfikacja zmienia się wraz z kolejnymi falami emigrantów: poczynawszy od uniwalencji powojennych uchodźców, poprzez biwalencję i ambiwalencję migrantów „solidarnościowych”, aż do poliwalencji przedstawicieli najnowszej emigracji.

Na koniec pozostało jeszcze kilka uwag dotyczących obszaru socjologii, do którego przynależy także to studium. Klasycznie rozumiana socjologia sztuki zajmuje się przede wszystkim sytuacją komunikacyjną pomiędzy

partnerami symbolicznej interakcji, głównie zaś między twórcą a odbiorcą [Matuchniak-Krasuska 1999: 17]. Stanisław Ossowski [1966] jako zadanie właściwe dla socjologów sztuki wskazał badanie społecznej genezy dzieła, twórczości artystycznej oraz społecznego funkcjonowania sztuki². „Socjologa interesuje sztuka nie tylko jako owoc twórczości artystycznej, ale także jako źródło przeżyć, jakim podlegają jego odbiorcy. Interesuje go tedy z jednej strony rola środowiska społecznego w wytwarzaniu dzieł sztuki (...), z drugiej strony interesują go wpływy środowiska społecznego na sposób postrzegania dzieł sztuki (...). Może go wreszcie interesować dzieło sztuki jako węzeł stosunków społecznych: stosunków między autorem a odbiorcami” [ib.: 360]. W swoim przeglądzie tematów właściwych dla socjologii sztuki Marian Golka [2008: 36] wyróżnia między innymi: „zainteresowania dotyczące socjologii procesu twórczego, socjologii środowiska twórczego, funkcjonowania zawodu artysty, mitologii i ról artysty, pozycji społecznej różnych przedstawicieli tego zawodu w różnych epokach, kryteria i mechanizmy karier artystycznych itd.” Ponadto autor wymienia jeszcze inne obszary badawcze, takie jak: społeczna geneza sztuki, społeczna ewolucja sztuki, procesy przebiegu komunikacji i przekazów artystycznych, badanie obrazu życia społecznego w dziele sztuki, rozwijanie refleksji nad odbiorem, nad obiegiem i obecnością dzieł sztuki oraz badanie funkcji społecznych sztuki [ib.: 35–37]. Marek Krajewski [1999] zwraca uwagę na to, że skoncentrowanie się na poszukiwaniu tego, co społeczne, w tym, co artystyczne oraz na badaniu związków pomiędzy tymi aspektami stało się główną przyczyną słabości tej subdyscypliny socjologii. W istocie takie myślenie o przedmiocie tej nauki doprowadza do uproszczenia złożoności zjawiska, jakim jest sztuka [ib.: 97–102]. Ulokowanie moich zainteresowań w procesach biograficznych artystów wiązało się między innymi z podjęciem próby przełamania ograniczeń wynikających z tradycyjnie rozumianej socjologii sztuki. Idea badań nie opierała się jednak na negacji wypracowanych już i niezwykle pomocnych teorii, ale na próbie wzbogacenia ich o nowe elementy. Socjologia nie musi koncentrować się jedynie na sztuce, rozumianej jako produkcja, obieg oraz recepcja obiektów, definiowanych jako artystyczne. Nie musi ograniczać się do analiz będących jedną z możliwych wersji (lub kombinacją) instytucjonalnych teorii sztuki. Socjologia sztuki może być rozumiana także jako socjologia aktywnie działającego podmiotu, jako nauka usiłująca zrozumieć twórcę. Wywiady narracyjne pozwalają lepiej rozpoznać fenomen, jakim jest bycie artystą, zmuszają badacza do zbliżenia się do społecznego świata twórcy. Szybko okazuje się, jak dalece

² Analizę programu socjologii sztuki Ossowskiego w zestawieniu ze współczesnymi koncepcjami tejże dyscypliny, zwłaszcza z propozycją teorii pola Bourdieu, przeprowadził Bogusław Sułkowski [2008].

jest on złożony, wieloaspektowy, skomplikowany. Twórca, obok świata artystycznego, funkcjonuje również w wielu innych światach społecznych. Zrozumienie artysty możliwe jest dopiero wówczas, gdy opiszemy i poznamy także te inne światy. Narracyjne badania biograficzne wydają się najodpowiedniejsze do realizacji tego zadania. Jak pisze Golka [2008: 11], „w badaniach sztuki nie powinno się zgubić tkwiących w niej marzeń, tęsknot, snów i uczuć”. Socjolog nie zawsze posiada wystarczające kompetencje, aby analizować sztukę, posiada jednak teorię i metodologię pozwalającą badać i opisywać światy, w których funkcjonują artyści. W przypadku pracy nad biografiami artystów migrantów tak rozumiana socjologia sztuki staje się socjologią strategii przetrwania. Przetrwania człowieka, który decyduje się na opuszczenie własnego kraju, ale i przetrwania artysty, który w nowych okolicznościach musi udowodnić swoją wartość i wypracować możliwości twórczego rozwoju.

Bibliografia

- Bauman Z. [1995], *Wieloznaczność nowoczesna. Nowoczesność wieloznaczna*, PWN, Warszawa.
- Bauman Z. [2000], *Ponowoczesność jako źródło cierpień*, Sic!, Warszawa.
- Bauman Z. [2006], *Płynna nowoczesność*, Wydawnictwo Literackie, Kraków.
- Bauman Z. [2007], *Tożsamość. Rozmowy z Benedetto Vecchim*, GWP, Gdańsk.
- Bauman Z. [2011a], *44 listy ze świata płynnej nowoczesności*, Wydawnictwo Literackie, Warszawa.
- Bauman Z. [2011b], *Żyjąc w czasie pożyczonym. Rozmowy z Citlali Rovirosa-Madrado*, Wydawnictwo Literackie, Kraków.
- Baumgartner A. [2010], *Współcześni artyści polscy w Berlinie*, „Odra”, nr 1, s. 73–79.
- Beck U. [2005], *Władza i przeciwwładza w epoce globalnej. Nowa ekonomia polityki światowej*, Scholar, Warszawa.
- Beck U., Granade E. [2009], *Europa kosmopolityczna. Społeczeństwo i polityka w drugiej nowoczesności*, Scholar, Warszawa.
- Becker S. H. [2009], *Outsiderzy. Studia z socjologii dewiacji*, PWN, Warszawa.
- Berry W. J. [2005], *Acculturation: Living Successfully in Two Cultures*, „International Journal of Intercultural Relations”, Vol. 29 (6).
- Berry W. J., Poortinga H. Y., Segall H. M., Dasen R. P. [2003], *Cross-Cultural Psychology. Research and Applications*, Cambridge University Press, New York.
- Blejwas A. S. [1988], *Nowa i stara Polonia: napięcie w społeczności etnicznej*, [w:] *Polonia amerykańska. Przeszłość i współczesność*, red. H. Kubiak, E. Kusielewicz, T. Gromada, Ossolineum, Wrocław.
- Błuszkowski J. [2005], *Stereotypy a tożsamość narodowa*, Elipsa, Warszawa.
- Boćwińska-Kiluk B., Bielecka E. [2008], *Migracja a psychospołeczny rozwój dziecka*, „Pedagogika Społeczna. Migracja, Rodzina, Dziecko”, nr 3 (29), s. 47–60.
- Bobrowska-Jakubowska E. [2004], *Artyści polscy we Francji w latach 1890–1918. Wspólnoty i indywidualności*, DiG, Warszawa.
- Bokszański Z. [1989], *Tożsamość, interakcja, grupa*, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego.
- Bokszański Z. [2005], *Tożsamości zbiorowe*, PWN, Warszawa.
- Boski P. [1992], *O byciu Polakiem w ojczyźnie i o zmianach tożsamości kulturowo-narodowej na obczyźnie*, [w:] *Tożsamość a odmiennność kulturowa*, red. H. Malewska-Peyre, P. Boski, M. Jarymowicz, PAN, Warszawa.
- Budakowska E. [2007], *Współczesny migrant: nomada czy lokalny współkreator?*, [w:] *Migracje i społeczeństwa współczesne*, Migracje i Społeczeństwo, t. 12, red. J. E. Zamojski, Instytut Historii PAN, Mazowiecka Wyższa Szkoła Humanistyczno-Pedagogiczna w Łowiczu, Neron, Warszawa.
- Bourdieu P. [2001], *Reguły sztuki. Geneza i struktura pola literackiego*, Universitas, Kraków.

- Bourdieu P. [2005], *Dystynkcja. Społeczna krytyka władzy sądzenia*, Scholar, Warszawa.
- Brassaï [2001], *Rozmowy z Picassem*, Dęby Rogalińskie, Kraków.
- Brettell C. B., Hollifield J. F. [2000], *Migration Theory. Talking across Disciplines*, Routledge, New York-London.
- Bruneau M. [1995], *Diasporas*, GIP Reclus, Montpellier.
- Bursza H. [1996], *Liminalność*, [w:] *Antropologiczne wędrówki po kulturze*, red. J. W. Bursza, Humaniora, Poznań.
- Bühler Ch. [1999], *Bieg życia ludzkiego*, PWN, Warszawa.
- Camus A. [2004], *Mit Syzyfa i inne eseje*, Muza, Warszawa.
- Carens H. J. [1987], *Aliens and Citizens: The Case for Open Borders*, „The Review of Politics”, Vol. 49 (2), s. 251–273.
- Cassirer E. [1998], *Esej o człowieku, Wstęp do filozofii kultury*, Czytelnik, Warszawa.
- Castells M. [2008], *Siła tożsamości*, PWN, Warszawa.
- Chałasiński J. [1979], *Drogi awansu społecznego robotnika. Studium oparte na autobiografiach robotników*, Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza, Warszawa.
- Chodubski A. [2003], *Emigracja jako zjawisko cywilizacyjne*, [w:] *Migracja, Europa, Polska*, red. W. J. Bursza, J. Serwański, Zakład Badań Narodowościowych PAN, Poznań.
- Chutnik M. [2007], *Szok kulturowy, przyczyny, konsekwencje, przeciwdziałanie*, Universitas, Kraków.
- Ciskowski R., Wierzewski A. W. [2007], *Misja Kongresu Polonii Amerykańskiej w drugiej połowie XX stulecia*, [w:] *Emigracja polska wobec sowietyzacji*, red. R. Sudziński, Adam Marszałek, Toruń.
- Clifford J. [2000], *Kłopoty z kulturą. Dwudziestowieczna etnografia, literatura i sztuka*, KR, Warszawa.
- Cohen R. [1997] *Global Diasporas. An introduction*, University of Washington Press, Seattle.
- Czerwiński M. [1978], *Samotność sztuki*, PIW, Warszawa.
- Czyżewski M. [1996], *Generalne kierunki opracowania, wymiary analityczne*, [w:] *Biografia a tożsamość narodowa*, red. M. Czyżewski, A. Piotrowski, A. Rokuszewska-Pawelek, Katedra Socjologii Kultury UŁ, Łódź.
- Danielewicz W., Dziekońska A. [2009], *Sieć społeczna i łańcuch migracyjny jako element przemieszczeń zagranicznych*, [w:] *„Pod wielkim dachem nieba”. Granice, migracje i przestrzeń we współczesnym społeczeństwie*, red. W. Muszyński, E. Sikora, Adam Marszałek, Toruń.
- Davies N. [2006], *Europa. Rozprawa historyka z historią*, Znak, Kraków.
- Dąbrowski M. [2001] *Swój/Obcy/Inny. Zproblemów interferencji i komunikacji międzykulturowej*, Świat Literacki, Warszawa.
- Duignan P., Gann H. L. [1997], *Conclusion*, [w:] *The Debate in the United States over Immigration*, ed. P. Duignan, H. L. Gann, Hoover Institution Press, California.
- Garfinkel H. [2007], *Studia z etnometodologii*, PWN, Warszawa.
- Garczyński A. [2006], *Andrzej Maria Borkowski. Bramy Sztuki*, [w:] *Sztuka polska w Wielkiej Brytanii 1940–2000*, red. A. Supruniku, Archiwum Emigracji, t. 25, Wydawnictwo Uniwersytetu im. Mikołaja Kopernika, Toruń.
- Gawin M. [2003], *Rasa i nowoczesność. Historia polskiego ruchu eugenicznego*, Neriton, Instytut Historii PAN, Warszawa.
- Gennep van A. [2006], *Obrzędy przejścia. Systematyczne studium ceremonii*, PIW, Warszawa.
- Giddens A. [2006], *Socjologia*, PWN, Warszawa.
- Giedroyc J. [1996], *Autobiografia na cztery ręce*, oprac. K. Pomian, Czytelnik, Warszawa.

- Giza H. M. [2005], *W obiektywie. Mistrzowie fotografii polskiej, rozmowy*, Resikon Press, Warszawa.
- Głowacki J. [2004], *Z głowy*, Świat Książki, Warszawa.
- Goffman E. [2005], *Piętno. Rozważania o zranionej duszy*, Gdańskie Wydawnictwo Psychologiczne, Gdańsk.
- Gold J. S. [2007], *Using Photography in Studies of Immigrants Communities*, [w:] *Visual Research Methods. Image, Society and Representation*, ed. G. C. Stanczak, Sage Publications, Los Angeles.
- Golka M. [1991], *Rynek sztuki*, Artia, Poznań.
- Golka M. [1995], *Socjologia artysty*, Ars Nova, Poznań.
- Golka M. [1999], *W poszukiwaniu socjologicznej teorii sztuki*, [w:] *Sztuka i estetyzacja. Studia teoretyczne*, red. K. Zamiara, M. Golka, Humaniora, Poznań.
- Golka M. [2007], *Socjologia kultury*, Scholar, Warszawa.
- Golka M. [2008], *Socjologia sztuki*, Difin, Warszawa.
- Gołębiowski J. [2010], *II „Wielka Emigracja”, czyli o emigracji polskiej w Wielkiej Brytanii*, „Cywilizacja. O Nauce, Moralności, Sztuce i Religii”, nr 32, s. 65–71.
- Goworko-Składanek B. [2007], *Problematyka migracji w dokumentach Wspólnoty Europejskiej*, [w:] *„Pod wielkim dachem nieba. Granice, migracje i przestrzeń we współczesnym społeczeństwie*, red. W. Muszyński, E. Sikora, Adam Marszałek, Toruń.
- Górski J., Tymochowicz D. [1990], *Polska emigracja i Polonia w Republice Federalnej Niemiec i Berlinie Zachodnim. Informator o organizacjach, ugrupowaniach, ośrodkach kulturalno-oświatowych, religijnych i wydawnictwach w latach 1981–1989*, Przedświt, Warszawa.
- Grzegorzewska-Mischka E. [2000], *Wyznaczniki polityczne polskiej emigracji do Austrii w latach 1980–1992*, [w:] *Migracje polityczne XX wieku*, Migracje i Społeczeństwo, t. 4, red. J. E. Zamojski, Instytut Historii PAN, Mazowiecka Wyższa Szkoła Humanistyczno-Pedagogiczna w Łowiczu, Neriton, Warszawa.
- Grzymała-Kazłowska A. [2007], *Konstruowanie „innego”. Wizerunki imigrantów w Polsce*, Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa.
- Grynberg H. [2004], *Uchodźcy*, Świat Książki, Warszawa.
- Guskin J., Wilson L. D. [2007], *The Politics of Immigration. Questions and Answers*, Monthly Review Press, New York.
- Hannerz U. [2006], *The Cultural Role of World Cities*, [w:] *The Global Cities. Reader*, eds. N. Brenner, R. Keil, Routledge, New York.
- Harper D. [2002], *Talking about Pictures. A Case for Photo Elicitation*, „Visual Studies”, Vol. 17 (1), s. 13–26.
- Hausbrandt J. [2006], *Polskie środowiska twórcze w Nowym Jorku*, [w:] *Migracje i kultura*, Migracje i Społeczeństwo, t. 11, red. J. E. Zamojski, Instytut Historii PAN, Warszawa.
- Heinich N. [2007], *Być artystą. Rzecz o przekształceniu statusu malarzy i rzeźbiarzy*, Vizja Press & IT, Warszawa.
- Helling K. I. [1990], *Metoda badań biograficznych*, [w:] *Metoda biograficzna w socjologii*, red. J. Włodarek, M. Ziółkowski, PWN, Warszawa–Poznań.
- Iglicka K. [2008], *Kontrasty migracyjne Polski. Wymiar transatlantycki*, Scholar, Warszawa.
- Jałowiecki B. [2007], *Globalny świat metropolii*, Scholar, Warszawa.
- Kaczmarczyk P. [2005], *Migracje zarobkowe Polaków w dobie przemian*, Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa.
- Kaczmarczyk P., Tyrowicz J. [2008], *Migracje osób z wysokimi kwalifikacjami*, Biuletyn nr 3, Fundacja Inicjatyw Społeczno-Ekonomicznych, Warszawa (http://www.bezrobocie.org.pl/files/1bezrobocie.org.pl/public/biuletyny_fise/biuletyn_fise_nr4_kwalifikowani.pdf 2008).

- Kalczyńska M. [2002], „Emigracyjni” twórcy polskiej książki i prasy zamieszkali w Niemczech po 1989 roku, [w:] *Emigracja z Polski po 1989 roku*, red. B. Klimaszewski, Biblioteka Polonijna, t. 36, Grell, Kraków.
- Kaplan K. [2006], *Londyn po polsku*, Świat Książki, Warszawa.
- Kastoryano R. [2010], *Codes of Otherness*, „Social Research: An International Quarterly”, Vol. 77 (1), s. 79–100.
- Kawczyńska-Butrym Z. [2009], *Migracje. Wybrane zagadnienia*, Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, Lublin.
- Każmierska K. [1996], *Wywiad narracyjny – technika i pojęcia analityczne*, [w:] *Biografia a tożsamość narodowa*, red. M. Czyżewski, A. Piotrowski, A. Rokuszewska-Pawełek, Katedra Socjologii Kultury UŁ, Łódź.
- Każmierska K. [2004], *Wywiad narracyjny jako jedna z metod w badaniach biograficznych*, „Przegląd Socjologiczny”, t. 53 (1), s. 71–97.
- Każmierska K. [2008], *Biografia i pamięć. Na przykładzie pokoleniowego doświadczenia ocalonych z zagłady*, Nomos, Kraków.
- Kitliński T. [2001], *Obcy jest w nas. Kochać według Julii Kristevej*, Aureus, Kraków.
- Kłoskowska A. [1990], *Kulturologiczna analiza biograficzna*, [w:] *Metoda biograficzna w socjologii*, red. J. Włodarek, M. Ziółkowski, PWN, Warszawa-Poznań.
- Kłoskowska A. [2005], *Kultury narodowe u korzeni*, PWN, Warszawa.
- Knopek J. [2008], *Migracje międzynarodowe jako przedmiot badań politologicznych*, [w:] *Procesy migracyjne: teoria, ewolucja i współczesność*, red. L. Kacprzak, J. Knopka, PWSZ im. Stanisława Staszica, Piła.
- Korb V. [2006], *Ni pies, ni wydra... Marzec '68 we wspomnieniach warszawskiej studentki*, Studio Emka, Warszawa.
- Kornatowska M. [2007], *Rozmyślania przy demakijażu*, Latarnik, Michałów-Grabina.
- Kossakowski E. [2000], „Ostrość widzenia” – rozmowa z Eustachym Kossakowskim, przeprowadzona przez M. Grygla i T. Rolke 12.08.2000 (data pobrania 16.08.2010, <http://fototapeta.art.pl/fti-ekoss.php>).
- Krajewski M. [1999], *O możliwościach i ograniczeniach socjologii sztuki*, [w:] *Sztuka i estetyzacja. Studia teoretyczne*, red. K. Zamiara, M. Golka, Humaniora, Poznań.
- Kristeva J. [1991], *Stranger to Ourselves*, Columbia University Press, New York.
- Krupiński T. [2006], *Migracje w ujęciu antropologicznym*, [w:] *Migracje: dzieje, typologia, definicje*, red. A. Furdała, W. Wysoczyński, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław.
- Kubiak H. [1980], *Teoria, ideologia, polityka asymilacji. Szkic problemu*, [w:] *Założenia teorii asymilacji*, red. H. Kubiak, A. K. Paluch, PAN, Wrocław.
- Kubiak H. [1990], *Znikające pokrewieństwo*, Wydawnictwo Literackie, Kraków.
- Kubiak H. [2005a], *Asymilacja*, [w:] *Encyklopedia socjologii. Suplement*, Oficyna Naukowa, Warszawa.
- Kubiak H. [2005b], *Polacy na obczyźnie*, [w:] *Encyklopedia socjologii. Suplement*, Oficyna Naukowa, Warszawa.
- Lebenstein J. [1991], *Malowanie jest jak pisanie dzienników*, [w:] *Autoportrety. O sztuce i swojej twórczości*, red. W. Wierchowska, Interster, Wrocław.
- Lee S. E. [1966], *A Theory of Migration*, „Demography”, nr 3.
- Lehrer U. [2006], *Willing the Global City: Berlin's Cultural Strategies of Inter-Urban Competition after 1989*, [w:] *The Global Cities. Reader*, eds. N. Brenner, R. Keil, Routledge, New York.

- Lenartowicz J. [2000], *Wyobrażenia polityczna polskiej emigracji po II wojnie*, [w:] *Migracje polityczne XX wieku*, Migracje i Społeczeństwo, t. 4, red. J. E. Zamojski, Instytut Historii PAN, Mazowiecka Wyższa Szkoła Humanistyczno-Pedagogiczna w Łowiczu, Neriton, Warszawa.
- Lipski A. [2001], *Elementy socjologii sztuki. Problemy awangardy artystycznej XX wieku*, Alta 2, Wrocław.
- Łukasiuk M. [2008], *Teoretyczne ujęcia migracji w badaniach socjologicznych*, [w:] *Migracja – Rodzina – Dziecko*, „Pedagogika Społeczna”, R. VII, nr 3 (29), s. 23–46.
- Mailander C. P. [2001], *Toward a Theory of Immigration*, Palgrave, New York.
- Majewski R. [2000], *Przyczyny polskiego exodusu w latach osiemdziesiątych*, [w:] *Migracje polityczne XX wieku*, Migracje i Społeczeństwo, t. 4, red. J. E. Zamojski, Instytut Historii PAN, Mazowiecka Wyższa Szkoła Humanistyczno-Pedagogiczna w Łowiczu, Neriton, Warszawa.
- Malewska-Peyre H. [1992], *Ja wśród swoich i obcych*, [w:] *Tożsamość a odmienność kulturowa*, red. H. Malewska-Peyre, P. Boski, M. Jarymowicz, PAN, Warszawa.
- Mamzer H. [2002], *Tożsamość w podróży. Wielokulturowość a kształtowanie tożsamości jednostki*, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza, Poznań.
- Marks K. [2006], *Kapitał*, [w:] *Klasyczne teorie socjologiczne. Wybór tekstów*, red. P. Śpiewak, PWN, Warszawa.
- Matsumoto D., Juang L. [2007], *Psychologia międzykulturowa*, Gdańskie Wydawnictwo Psychologiczne, Gdańsk.
- Matuchniak-Krasuska A. [1999], *Publiczność wobec metafory plastycznej. O recepcji groteski Jerzego Dudy-Gracza*, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź.
- Matuchniak-Krasuska A. [2010], *Zarys socjologii sztuki Pierre’a Bourdieu*, Oficyna Naukowa, Warszawa.
- Medam A. [1993], *Diaspora/Diasporas. Archétype et typologie*, „Revue Européenne des Migrations Internationales”, Vol. 9 (1), s. 59–66.
- Melchior M. [1990], *Społeczna tożsamość jednostki*, Uniwersytet Warszawski, Instytut Stosowanych Nauk Społecznych, Warszawa.
- Mickiewicz A. [1979], *Księgi narodu polskiego i pielgrzymstwa polskiego*, oprac. Z. Dokurno, Czytelnik, Warszawa.
- Miłek D., Jóźwik B. [2008], *Migracja z Europy Środkowej i Wschodniej do Wielkiej Brytanii w ostatnim czasie*, [w:] *Migracja – wartość dodana*, red. K. Markowski, Katolicki Uniwersytet Lubelski, Lublin.
- Mostwin D. [1995], *Trzecia droga. Wykorzenienie i tożsamość*, Katolicki Uniwersytet Lubelski, Lublin.
- Mrożek S. [2006], *Baltazar. Autobiografia*, Noir sur Blanc, Warszawa.
- Mrożek S. [2010], *I tylko Mrożka brak*, wywiad, przygotowanie J. Sobolewska, „Polityka” nr 26, s. 46–47.
- Müller H. [2009], *Król kłania się i zabija*, Czarne, Wołowiec.
- Niedźwiedzki D. [2010], *Migracje i tożsamość. Od teorii do analizy przypadku*, Nomos, Kraków.
- Okólski M., Grabowska-Lusińska J. [2008], *Najnowsza emigracja z Polski*, „Biuletyn Migracyjny. Migracje międzynarodowe: Polska – Unia Europejska – Europa Wschodnia”, nr 16, www.biuletynmigracyjny.uw.edu.pl.
- Osęka A. [1975], *Mitologie artysty*, PIW, Warszawa.
- Ossowski S. [1966], *U podstaw estetyki*, [w:] *Dzieła*, t. 1, PWN, Warszawa.
- Ossowski S. [1967], *Analiza socjologiczna pojęcia ojczyzna*, [w:] *Dzieła*, t. 3, *Z zagadnień psychologii społecznej*, PWN, Warszawa.

- Park E. P. [1922], *The Immigrant Press and its Control*, Harper & Brothers Publishers, New York–London.
- Park E. R. [1967], *Human Migration and the Marginal Man*, [w:] *On Social Control and Collective Behavior. Selected Papers*, Phoenix Books, University of Chicago Press.
- Petersen W. [1958], *A General Typology of Migration*, „American Sociological Review”, Vol. 23 (3), s. 256–266.
- Pilch J. [2008], *Marsz Polonia*, Świat Książki, Warszawa.
- Piotrowski A. [1996], *Wstęp*, [w:] *Biografia a tożsamość narodowa*, red. M. Czyżewski, A. Piotrowski, A. Rokuszewska-Pawełek, Katedra Socjologii Kultury UŁ, Łódź.
- Połeć W. [2009], *Migracje powrotne jako źródło powstania zróżnicowania społecznego*, [w:] *„Pod wielkim dachem nieba”. Granice, migracje i przestrzeń we współczesnym społeczeństwie*, red. W. Muszyński, E. Sikora, Adam Marszałek, Toruń.
- Pooley C. G., Whyte I. D. [1991], *Migrants, Emigrants and Immigrants. A Social History of Migration*, eds. C. G. Pooley, I. D. Whyte, Routledge, London.
- Praszałowicz D. [2000], *Wykorzenienie czy dołączenie do najbliższych? Z problematyki migracji łańcuchowej*, [w:] *Imigranci i społeczeństwa przyjmujące*, Migracje i Społeczeństwo, t. 5, red. J. E. Zamojski, Instytut Historii PAN, Mazowiecka Wyższa Szkoła Humanistyczno-Pedagogiczna w Łowiczu, Neriton, Warszawa.
- Praszałowicz D. [2008], *Polacy w Berlinie od germanizacji do globalizacji*, [w:] *Migracja – wartość dodana?*, red. K. Markowski, KUL, Lubelska Szkoła Biznesu, Lublin.
- Praszałowicz D., Makowski A. M., Zięba A. A. [2004], *Mechanizmy zamorskich migracji łańcuchowych w XIX wieku: Polacy, Niemcy, Żydzi, Rusini. Zarys problemu*, Księgarnia Akademicka, Kraków.
- Prawda M. [1989], *Biograficzne odtwarzanie rzeczywistości (O koncepcji badań biograficznych Fritz Schutze)*, „Studia Socjologiczne”, nr 4 (115), s. 81–99.
- Ravenstein E. G., [1889], *The Laws of Migration*, „Journal of the Royal Statistical Society”, Vol. 52 (2), s. 241–305.
- Riemann G., Schütze F. [1992], *„Trajektoria” jako podstawowa koncepcja teoretyczna w analizach cierpienia i bezładnych procesów społecznych*, „Kultura i Społeczeństwo”, t. 36 (2), s. 89–109.
- Rokuszewska-Pawełek A. [2002], *Chaos i przymus. Trajektorie wojenne Polaków – analiza biograficzna*, Wydawnictwo UŁ, Łódź.
- Romaniszyn K. [2002], *Implikacje kulturowe migracji międzynarodowych*, [w:] *Migracje. Historia. Kultura*, Migracje i Społeczeństwo, t. 7, red. J. E. Zamojski, Instytut Historii PAN, Mazowiecka Wyższa Szkoła Humanistyczno-Pedagogiczna w Łowiczu, Neriton, Warszawa.
- Rosenthal G. [1990], *Rekonstrukcja biegu życia*, [w:] *Metoda biograficzna w socjologii*, red. J. Włodarek, M. Ziółkowski, PWN, Warszawa–Poznań.
- Rybacka E. [2006], *Dwu- i wielojęzyczność*, [w:] *Diaspora tom I. Socjologiczne, kulturowe, językowe i historyczne szkice o polskiej diasporze*, red. J. Leoński, L. Wątróbski, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Szczecińskiego, Szczecin.
- Sakson B. [2005], *Najnowsza emigracja Polaków do Stanów Zjednoczonych na przykładzie metropolii chicagowskiej: stagnacja czy zmiany?*, [w:] *Wędrowcy i imigranci*, red. E. Nowicka, B. Cieślińska, Nomos, Kraków.
- Schain A. M. [2010], *Managing Difference: Immigrant Integration Policy in France, Britain, and United States*, „Social Research: An International Quarterly”, Vol. 77 (1), s. 205–235.
- Scheffer P. [2010], *Druga ojczyzna. Imigranci w społeczeństwie otwartym*, Czarne, Wołowiec.
- Schütz A. [2008], *O wielości światów. Szkice z socjologii fenomenologicznej*, Nomos, Kraków.

- Schütze F. [1997], *Trajektorie cierpienia jako przedmiot badań socjologii interpretatywnej*, „Studia Socjologiczne” nr 1, s. 11–57.
- Schütze F. [2005], *Cognitive Figures of Autobiographical Extempore Narration*, [w:] *Biographical Research Methods*, ed. R. Miller, Sage Publications, London.
- Simmel G. [2006], *Obcy*, [w:] *Klasyczne teorie socjologiczne*, tłum. M. Łukasiewicz, red. P. Śpiewak, PWN, Warszawa.
- Skreija A. [1997], *Poles*, w *American Immigrant Cultures. Boulder of Nation*, eds. D. Levinson, M. Ember, Vol. 2, Simon & Schuster Macmillan, New York.
- Slany K. [2008], *Co to znaczy być migrantką?*, [w:] *Migracje kobiet. Perspektywa wielowymiarowa*, red. K. Slany, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków.
- Ślawińska K. [2008], *Nowy Jork. Przewodnik niepraktyczny*, W.A.B., Warszawa.
- Stasiuk A. [2004], *Jadąc do Babadag*, Czarne, Wołowiec.
- Stasiuk A. [2007], *Dojczland*, Czarne, Wołowiec.
- Strauss A. [1993], *Continual Permutations of Action*, Aldine de Gruyter New York.
- Stoła D. [2010], *Kraj bez wyjścia? Migracje z Polski 1949–1989*, IPN, ISP PAN, Warszawa.
- Strzelczyk J. [2006], *Migracje doby preindustrialnej*, [w:] *Migracje: dzieje, typologia, definicje*, red. A. Furdała, W. Wysoczański, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław.
- Sułkowski B. [2008], *Dzisiejsze pola i fronty socjologii sztuki a program Stanisława Ossowskiego*, „Przegląd Humanistyczny”, nr 1, s. 22–36.
- Supruniuk A. [2006], *Sztuka polska w Wielkiej Brytanii w latach 1940–2000. Źródła i stan badań*, [w:] *Sztuka polska w Wielkiej Brytanii 1940–2000*, red. A. Supruniuk, Archiwum Emigracji, t. 25, Wydawnictwo Uniwersytetu im. Mikołaja Kopernika, Toruń.
- Szarek I. [2006], *New New Yorker – fenomen nowego imigranta*, [w:] *Migracje i kultura*, Migracje i Społeczeństwo, t. 11, red. J. E. Zamojski, Instytut Historii PAN, Warszawa.
- Szejnert M. [2009], *Wyspa klucz*, Znak, Kraków.
- Szysko-Bohusz M. [2006a], *Problemy polskiej plastyki na emigracji*, [w:] *Sztuka polska w Wielkiej Brytanii 1940–2000*, red. A. Supruniuk, Archiwum Emigracji, t. 25, Wydawnictwo Uniwersytetu im. Mikołaja Kopernika, Toruń.
- Szysko-Bohusz M. [2006b], *Zbiory sztuki polskiej w Londynie*, [w:] *Sztuka polska w Wielkiej Brytanii 1940–2000*, red. A. Supruniuk, Archiwum Emigracji, t. 25, Wydawnictwo Uniwersytetu im. Mikołaja Kopernika, Toruń.
- Świętochowska U. [2007], *Problemy migracji w Unii Europejskiej*, [w:] *Procesy migracyjne w kontekście przemian kulturowo-cywilizacyjnych*, red. E. Polak, J. Leska-Ślęzak, Bernardinum, Pelplin.
- Terlecki T. [2003], *Emigracja naszego czasu*, red. N. Taylor-Terlecki, J. Święch, Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, Lublin.
- Thomas I. W., Znaniecki F. [1976], *Chłop polski w Europie i Ameryce*, t. V: *Organizacja i dezorganizacja w Ameryce*, Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza, Warszawa.
- Turnbull C. [1990], *Liminality: A Synthesis of Subjective and Objective Experience*, [w:] *By Means of Performance. Intercultural Studies of Theatre and Ritual*, eds. R. Schechner, W. Appel, Cambridge University Press, Cambridge.
- Turner V. [2005a], *Gry społeczne, pola i metafory. Symboliczne działania w społeczeństwie*, tłum. W. Usakiewicz, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków.
- Turner V. [2005b], *Od teatru do rytuału. Powaga zabawy*, tłum. M. i J. Dziekanowie, Volumen, Warszawa.
- Turner V., Turner E. [2009], *Obraz i pielgrzymka w kulturze chrześcijańskiej*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków.

- Walaszek A. [1999], *Polonia czy diaspora? Metoda porównawcza w badaniach grup etnicznych*, [w:] *Migracje 1945–1995*, Migracje i Społeczeństwo, t. 3, red. J. E. Zamojski, Neriton, Warszawa.
- Walaszek A. [2001], *Polska diaspora*, [w:] *Diaspory*, Migracje i Społeczeństwo, t. 6, red. J. E. Zamojski, Instytut Historii PAN, Mazowiecka Wyższa Szkoła Humanistyczno-Pedagogiczna w Łowiczu, Neriton, Warszawa.
- Waldenfels B. [2002], *Topografia obcego. Studia z fenomenologii obcego*, Oficyna Naukowa, Warszawa.
- Wańkowicz M. [1991], *Dzieła emigracyjne. Emigracja. Część 2*, red. A. Ziółkowska, Polonia, Warszawa.
- Warchoń-Schlottman M. [2002], *Emigracja z Polski do Niemiec po roku 1989 – próba portretu zbiorowego*, [w:] *Emigracja z Polski po 1989 roku*, red. B. Klimaszewski, Biblioteka Polonijna, t. 36, Grell, Kraków.
- Warczok T., Wórzeczka-Warczok J. [2008], *Analiza dyskursu a teoria pól Pierre’a Bourdieu. Szkic teoretyczno-empiryczny*, [w:] *Analiza dyskursu w socjologii i dla socjologii*, red. A. Horolets, Adam Marszałek, Toruń, s. 201–220.
- Wierzchowska W. [1991], *Autoportrety*, Interstar, Warszawa.
- Wysoczański W. [2006], *Siatka pojęciowa migracji w ujęciu językowym*, [w:] *Migracje: dzieje, typologia, definicje*, red. A. Furdała, W. Wysoczyński, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław.
- Zaściński A. [2007], *Wydarzenia 1952 roku w Polsce w ocenie polskiego uchodźstwa politycznego w Wielkiej Brytanii*, [w:] *Emigracja polska wobec sowietyzacji*, red. R. Sudziński, Adam Marszałek, Toruń.
- Zagajewski A. [2006], *Gramatyka francuska*, „Zeszyty Literackie”, R. XXIV, nr 93.
- Zamojski J. E. [2001], *Mit powrotu: diaspory i kraj ojczysty*, [w:] *Diaspory*, Migracje i Społeczeństwo, t. 6, Instytut Historii PAN, Mazowiecka Wyższa Szkoła Humanistyczno-Pedagogiczna w Łowiczu, Neriton, Warszawa.
- Zgórniak M. [1988], *Polonia amerykańska wobec problemu niepodległości w czasie I wojny światowej*, [w:] *Polonia amerykańska. Przeszłość i współczesność*, red. H. Kubiak, E. Kusielewicz, T. Gromada, Ossolineum, Wrocław.
- Znanecki F. [1971], *Nauki o kulturze*, PWN, Warszawa.

The artist as Alien – A sociological study of Polish émigré artists (Summary)

This book addresses the subject of contemporary Polish artists emigrating and living abroad and the extent to which this social phenomenon has affected and shaped Polish culture. For many generations of artist this has been a key life experience, important not only for those who left, but also for their families who stayed behind. The empirical basis for this work comes from over 60 biographical interviews collected by the author and conducted in four cities – Paris, London, Berlin and New York – which often become new homes for Polish artists. Through the use of these interviews, different phases of the lives of the émigrés have been reconstructed.

The book consists of six chapters. The first contains a brief review of migration theory and concepts of research from the field of social sciences. The second explains the methodological issues and includes comments on the specifics of biographical research, rules for the selection of respondents and the organization of research procedures. The next four chapters, the main body of this work, include a sequential presentation and analysis of the interviews from the cities where the subjects of this study have made their lives.

Several themes emerge from the data collected, the most significant of which are; problems of alienation, issues of assimilation, identity processes, and issues of the different social worlds in which the artists find themselves living. The artist-immigrant in a new country often has to contend with the stigmatic burden of otherness. This strangeness can create a great artistic power, provide the opportunity for new insights and surround the artist with a mysterious aura, all of which combine as factors conducive to the development of creativity. However, it may also represent a major barrier to the new culture, traditions, mentality or language which under certain circumstances develops into an experience of isolation. Artist-émigrés are a particularly interesting social group for this kind of research because of the dichotomy of their otherness, which originates not only in their coming from a foreign country, but also from their creative inclinations. The term “alien” commonly

refers to an individual who comes from a different cultural and social background or does not belong to a group and often conveys a pejorative meaning which raises strong emotions. Alternatively, the concept of “other” commonly means an individual different in some way from social norms and is not subject to such strong evaluative judgment and emotional reaction as the expression “alien”.

The biographies compiled here reveal not only the complexity and diversity of the fate of Polish émigré artists, but also the unique nature of each case whose individuality evades typology and refutes the presentation of a comprehensive model fully explaining the phenomenon of artists living in exile. The institutional theory of art frequently evoked in this book is not sufficient to reflect the complexity of the world of the artist, because it describes only one of its aspects. The World of Art cannot be separated from the other worlds in which such artists exist, since these overlap in a variety of complex ways and on many levels. Perhaps investigating these interdependencies may in time become a central task in the biographical oriented sociology of art. These narrations show an account of events that cannot be described in deterministic terms, but instead point to the use of probabilistic categories or even require us to consider the phenomenon of coincidence; a set of circumstances, the intervention of others, a random event or accidental meeting which changes the life of the narrator, all of which remain atheoretical and very often unpredictable. Such observations nevertheless do not alter the fact that the material presented here provides an insight into the fate of Polish émigré artists.

Each city where the research was undertaken creates different conditions which affect the plans of the artists and reveals, in various configurations, cultural and historical contexts specific to their setting. The tales of artists living in Paris facilitate the provision of an account of the reconstruction of the social world of each émigré, in professional artistic terms. Referring to the institutional theory of art, the author has tried to identify circumstances which affect the successful development of their artistic careers. The tales from London reveal a chronological variation of the Polish Diaspora and its multi-generational character, and that subsequent generations of émigrés refer differently to the problems of maintaining Polish traditions. For a long time postwar migration had a national and political nature and the London narratives reflect change, while also revealing something further. *Inter alia*, it can be seen that the relationship with the country of settlement and the country of origin goes beyond the traditional, separation – assimilation paradigm, and that instead we have to deal with a whole complex range of relationships. They also reveal how changes in the recent history of Poland have contributed to the migration process.

In the post-EU entry era Polish émigrés enjoy full freedom of movement. This does not mean, however, that they do not experience identity problems, exclusion and social-professional degradation. Emigration contributes to social and cultural fragmentation, which has become one of the principal elements of the existential experience of modern man. It also suggests the existence of a specific model of identity (inspired by the works of Arnold van Gennep and Victor Turner) and defined as Liminal Identity. It describes a sense of life constantly in “suspension” or “being in between”, at the intersection of worlds. Those finding themselves in such situations do not identify with the new culture or society, and cannot or do not want to change. Manifestations of such identities appear in statements, such as: “we are neither here nor there”, “we are in between”. “Being between” may become a kind of creative strategy, a source of inspiration, the theme for artistic implementation, but at the same time may also cause a constant sense of mental discomfort, prompting thoughts of further migration or even a return to Poland.

Artists living in Berlin draw attention to the historical-political specificities of the emigration of Poles into Germany. The proximity of West Berlin attracted emigrants from the People’s Republic of Poland, as the closest bridgehead of the western world. This “island” city became an important centre of independent art in Europe, where Polish artists found freedom, the opportunity for contact with other artists, while at the same time remaining close to Poland. Emigration to Germany was particularly difficult for people of Jewish origin, as one narration shows. The stories from Berlin also reveal, one more issue connected with the history of recent migration, namely the departure of the youngsters and teenagers forced to resettle with their parents, who decided to move there.

Over 20 interviews collected in New York have made it possible to discover how artistic systems function and provide a clearer view of the consequences of transcontinental emigration. This material highlights stories of artists’ successes, wanderings, trajectories and career suspensions, all of which leads to the proposal of a typology of narrative tales.

The use of narrative interviews in this volume is an attempt to overcome the limitations of the traditionally understood sociology of art. The purpose of this research was not to negate existing theories, but to attempt to enrich them with new elements. Sociology should not focus solely on art, defined as the production, circulation, and reception of objects defined as art. The sociology of art may be understood also as the sociology of an actively functioning person, as a science, seeking to understand the social nature of a creator. Narrative interviews make it possible to better understand the phenomenon of being an artist and provide greater insights into their social worlds.

Od Redakcji

Tomasz Ferenc ukończył studia socjologiczne na Wydziale Ekonomiczno-Socjologicznym Uniwersytetu Łódzkiego w 1997 roku. Rok później rozpoczął pracę w Katedrze Socjologii Sztuki, kierowanej przez prof. zw. dr. hab. Bogusława Sułkowskiego. W roku 2001 przebywał na stypendium w Finlandii, na uniwersytecie w Tampere. Pracę doktorską zatytułowaną *Społeczny świat fotografii. Profesjonałści i amatorzy – zróżnicowane obiegi obrazu fotograficznego*, napisaną pod kierunkiem profesora Bogusława Sułkowskiego, obronił w roku 2004. Rozprawa ta została wydana pod tytułem *Fotografia. Dyletanci, amatorzy i artyści* [2004] przez wydawnictwo Galeria f5. W tym samym roku książka wyróżniona została nagrodą im. Stanisława Ossowskiego, przyznaną przez Polskie Towarzystwo Socjologiczne, a w roku 2005 nagrodą indywidualną trzeciego stopnia Rektora Uniwersytetu Łódzkiego. W następnych latach Tomasz Ferenc redagował lub współredagował liczne książki poświęcone kulturze wizualnej, między innymi: *Przestrzenie Fotografii. Antologia tekstów* [2005], red. T. Ferenc, K. Makowski, Wydawnictwo Galeria f5, FEW; *Odwaga Patrzenia. Eseje o fotografii* [2006], red. T. Ferenc, Wydawnictwo FEW; *Obrazy w Sieci. Antropologia i socjologia Internetu* [2008], red. T. Ferenc, K. Olechnicki, Wydawnictwo UMK; *Interpretując Fotografie. Śladami Susan Sontag* [2009], red. T. Ferenc, K. Kowalewicz, Wydawnictwo Galeria f5; *Socjologia wizualna w praktyce. Plakat jako narzędzie propagandy wojennej* [2011], red. T. Ferenc, W. Dymarczyk, P. Chomczyński, Wydawnictwo UŁ. Oprócz publikacji książkowych jest on także autorem licznych artykułów publikowanych w czasopiśmie oraz pracach zbiorowych.

Obok badań prowadzonych w obszarze szeroko rozumianej kultury wizualnej, Tomasz Ferenc już w swojej pracy doktorskiej ujawnił zainteresowania biograficznymi wymiarami karier artystów. Temat ten został rozwinięty w kolejnym przedsięwzięciu badawczym poświęconym artystom emigrantom. Nie byłoby ono możliwe do pełnej realizacji gdyby nie stypendium *Zostańcie z nami*, przyznane przez tygodnik „Polityka”.

Aktualnie zainteresowania Autora związane są z dwoma obszarami: socjologią wizualną oraz biograficznie zorientowaną socjologią sztuki. W kolejnych planowanych przedsięwzięciach badawczych obie te ścieżki zostaną ze sobą zespolone.