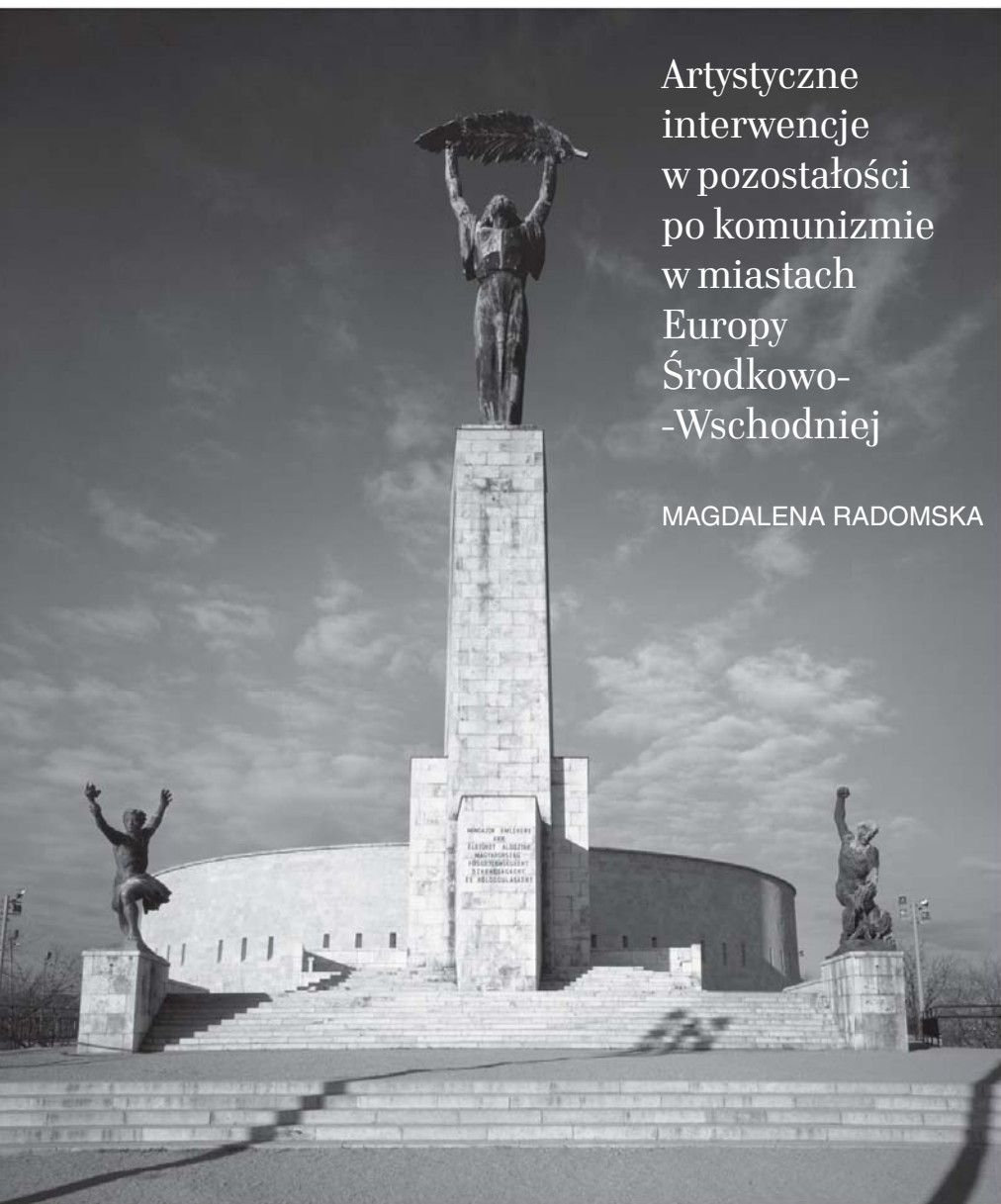


Rozszerzona tożsamość i widma (post)komunizmu

Artystyczne
interwencje
w pozostałości
po komunizmie
w miastach
Europy
Środkowo-
-Wschodniej

MAGDALENA RADOMSKA



„Chwilowo brakuje różnicy
pomiędzy tym, co się zaczyna,
a tym, co dobiega końca”.
Alain Badiou



akcja Tamása Szentjóbja –
pomnik Wolności na Wzgórzu
Gellérta przykryty płóciennym
workiem (Budapeszt, 1992)

Pomimo swego radosnego charakteru upadek komunizmu w Europie Środkowo-Wschodniej miał postać doświadczenia traumatycznego w najściślejszym sensie. Choć oczekiwany i wytęskniony przez tak wiele dekad, upadek ten pogwałcił system pojęciowy, w którym i wobec którego konstytuował się podmiot, zmuszając go do przewartościowania owego systemu, opierającego się przecież na zimnowojennej strukturze pojęć binarnych. Wraz z tym procesem, gwałtownym, mającym wręcz charakter pogwałcenia, zaistniał także i inny, stopniowy i niemal nieuchwytny, system stopniowego zaniku zaplecza intelektualnego kultury tej części Europy, którą stanowił odrzucany i upraszczany, a jednak wykładany marksizm wraz z jego zasadniczą, strukturalną dialektyką. Mogłaby ona stanowić potencjalnie doskonale narzędzie krytycznego uporania się z owym kryzysem antytetycznej siatki pojęciowej, wobec którego podmiot pozostał – bez zaplecza dialektycznego – bezradny.

Jedną z najdobitniejszych filozoficznych reakcji na tak zmieniony świat jest książka Jacques'a Derridy *Widma Marksa: Państwo/ stan długu, praca żałoby i nowa międzynarodówka* z 1993 roku. Choć pojęcie postkomunizmu nie pojawia się u Derridy ani razu, opisane przezeń widma są właśnie stanem „postkomunistycznej kondycji” świata, którą nazwałabym ponowną materializacją tego, co zostało zdematerializowane po upadku muru berlińskiego, co funkcjonuje jako byty widmowe nękające opartą na rynku liberalną demokrację. Trudno trafniej określić te duchy, niż ujął to sam Derrida, stwierdzając, że powstają one w wyniku uśmiercenia czynu¹.

¹ J. Derrida, *Specters of Marx: The State of the Debt, the Work of Mourning & the New International*, New York 2006, s. 109.

Demokratyczna siatka pojęciowa automatycznie zawłaszczyła, lub raczej przejęła, wszystkie kłopotliwe pojęcia, konstytutywne wcześniej dla ustroju totalitarnego. Efektem tego jednak stały się pewne strukturalne przesunięcia i redefinicje, które znalazły swój odpowiednik w wizualnej warstwie przestrzeni społecznej.

Kraje postkomunistyczne stały się w obliczu problemu, w jaki sposób skonstruować swą demokratyczną teraźniejszość i negocjować z nawiedzającą ją komunistyczną przeszłością. Nieliczne jednak podjęły debatę publiczną, umożliwiającą społeczeństwu pojęciowe i intelektualne przeprowadzenie transformacji, która dokonała się jedynie w wybranych obszarach, pozostawiając inne jako bezbronne wobec „następującej się” historycznej tożsamości. Stąd pozbywanie się komunistycznych pozostałości, w wyniku którego w miastach takich jak Druskienniki czy Budapeszt powstały parki pomników komunistycznych. Te, które pozostały w swych oryginalnych lokacjach, prowokują liczne interwencje artystyczne, odzwierciedlające procesy semantycznej penetracji przestrzeni publicznej.

Ta semantyczna obecność pozostałości komunizmu jest jednym ze znaczących czynników określających tożsamość postkomunistycznej Europy jako takiej właśnie. Tak definiowana tożsamość postkomunistyczna konstituuje się jako opozycja wobec tego, co postpolityczne, i służy raczej – zdiagnozowanemu przez Chantal Mouffe – „powrotowi politycznemu”². Trwający ponad 20 lat okres postkomunizmu zdaje się paralelny wobec procesów demokratyzacji, te jednak cechuje pewna dynamika. Postkomunizm przeciwnie, rozwija się niespiesznie, skazany na psychoanalityczny mechanizm repetycji. Pod-

stawę postkomunistycznej tożsamości tworzy jej nieobecność/nieteraźniejszość, jak określa Derrida widmowość³, co skutkuje licznymi artystycznymi interwencjami w tym obszarze.

Dwuletni okres po upadku komunizmu, a przed podziałem ZSRR, zaznaczony został za pomocą interwencji, która później zyskała w literaturze status początku moskiewskiego street akcjonizmu. Grupa artystów o znaczącej nazwie E.T.I. (Wywłaszczenie Terytorium Sztuki), założona przez Anatolija Osmolowskiego, zorganizowała akcję zatytułowaną Chuj. Członkowie grupy i przypadkowi przechodnie – punkowcy ufornowali na powierzchni Placu Czerwonego za pomocą swoich ciał rosyjskie słowo хуй. Choć intencją akcji był komentarz na temat zakazu używania w miejscach publicznych słów uznanych za przekleństwa, wprowadzenie tak wykluczonego słowa do przestrzeni publicznej zostało uznane za prowokację polityczną z powodu bliskości: przestrzennej Mauzoleum Lenina i czasowej (tuż przed rocznicą urodzin Lenina). Grupa została pozwana, jednak wyrok nie zapadł z powodu braku dowodów. Interwencja ta spotkała się z symptomatycznym odzewem społecznym – wielu intelektualistów poparło grupę, a znany poeta Andriej Wozniesiński zaoferował jej – wymyśloną przez siebie – linię obrony: „zeznajcie, że gdybyście zamierali obrazić Lenina, umieścilibyście przed słowem «chuj» myślnik”⁴. Interwencja grupy została zatem przeprowadzona zarówno w przestrzeni, jak i w pojęciowym systemie, który definiował wówczas status sfery społecznej. Już sam wybór słowa był znaczący. Odsonił on funkcjonowanie Lenina jako Lacanowskiego „imienia ojca” – symbolicznego, fallicznego prawa i po-

² Ch. Mouffe, *The Return of the Political*, London, New York 2005, passim.

³ J. Derrida, op. cit., s. XVIII.

⁴ Э.Т.И. – ТЕКСТ (в народе – „Хуй”), http://osmopolis.ru/eti_text_hui (10.04.2013).

rzędu językowego⁵. Lenin zyskuje tu status swego własnego imienia, swej funkcji symbolicznej, i na jej mocy zawłaszcza przestrzeń społeczną. Zamiast uznania Lenina za symbolicznego ojca, któremu przypisane są fallus i władza, E.T.I. obraca fallusa – jego obsceniczną, wulgarną i zakazaną formę – przeciwko władzy komunistycznej. Gest ten miał status wywłaszczenia zarówno przestrzeni społecznej, jak i wpisanych w nią relacji władzy. Tak artyści E.T.I. odkryli mechanizm rządzący dyskursem społecznym – oficjalny charakter władzy rządzących i nieoficjalny, obsceniczny i zakazany charakter władzy społeczeństwa, które poddało się zasadniczej transformacji. A zatem grupa wykorzystuje tradycję lewicowego czynu przeciwko tej sile, która zinterpretowała go i zatraciła w formie totalitarnej. Dzieło ma formę tego, o czym Derrida pisze jako o konspiracji z tym, który w sztuce Szekspira wypowiada słowa „jestem duchem twego ojca”, i który to spiszek przynosi w efekcie to, co Badiou, Deleuze czy Derrida określają jako „wydarzenie”⁶, a co – abstrahując od różnic interpretacyjnych – ma nieodmiennie postać marksistowskiego czynu.

Grupa usiłowała semantycznie odzyskać własność społeczną (władzę, język, przestrzeń publiczną) przez możliwie bliską, niemalże erotyczną, relację z przestrzenią publiczną – penetrując ją za pomocą swoich ciał i stworzonego przez siebie języka. E.T.I., co interesujące, osiągnęła podobną zażyłość z przechodniami, czytując z ich warg przekleństwa i oddając je ułożeniem swych ciał. Artyści powtórzyli także i zinterpretowali gest władz: zarówno E.T.I., jak i władza jawią się jako czynniki zachęcające społeczeństwo do przeklinania – władze jednak zabraniają społeczeństwu odkrywanie tegoż mechanizmu. Kwietniowa akcja E.T.I. była

swoistą cezurą pomiędzy okresem komunizmu i postkomunizmu. Poprzedziła ona prawdziwe zmiany w sferze społeczno-politycznej. Za ledwie dwa miesiące później Rosja ogłosiła suwerenność, a sierpniowy pucz moskiewski ostatecznie rozwiął nadzieje rządzących na monopol władzy partii komunistycznej. Akcja Chuj grupy Wywłaszczenie Terytorium Sztuki przełożyła poważny kryzys ekonomiczny panujący na terenach byłego ZSRR na kategorie kryzysu semantycznego.

Dziesiąta rocznica upadku komunizmu w Europie Środkowej zaznaczona została w Rosji przez akcję, która odbyła się w tym samym miejscu, a jej autorami byli artyści zgrupowani wokół Anatolija Osmolowskiego i założonego przez niego magazynu „Radek”. W październiku 1999 roku, w okresie poprzedzającym rosyjskie grudniowe wybory parlamentarne, grupa Radek zorganizowała akcję na schodach Mauzoleum Lenina. Akcja zatytułowana **Против Всех** (Przeciwko wszystkim) zaprojektowana została tak, by zachęcić potencjalnych wyborców do głosowania przeciwko partiom politycznym, zamiast na nie. Tym razem napis na transparencie – podwieszony w górnej części budowli – prowokacyjnie odnosił się do nazwiska Lenina wyrzeźbionego na porfirowej ścianie sarkofagu. Co więcej, treść jego jawiła się jako cytata z Lenina. Legitymizując się postacią Karola Radka, działacza Międzynarodówki Komunistycznej, grupa Radek usiłowała podtrzymać lewicowy, rewolucyjny dyskurs, sprzeciwiając się jakiegokolwiek establishmentowi politycznemu. Scena polityczna zdyskredytowana była przez podejrzane zależności od instancji agresywnego kapitalizmu. Osmolowski, który w 1998 roku zainicjował stworzenie „Barykady” w Moskwie w hołdzie dla Maja ’68, był oddanym czytelnikiem filozofii postmarksistowskiej. Zgodnie ze słowami Alaina Badiou: „upadek [komunistycznej – M.R.] Idee nie pozostawia +

⁵ J. Lacan, *Ecrits.*, New York 2006, s. 230–231.

⁶ J. Derrida, op. cit., s. 50.

nam wyboru, biorąc pod uwagę kompleksowość kapitalistycznej organizacji produkcji i parlamentarnego systemu państwowego. Czy nam się to podoba, czy nie, musimy przystać na ten brak wyboru”⁷. A zatem akcja grupy Radek, choć akcentowała ów brak wyboru, stwarzała także możliwość dla marksistowskiego „czynu”. Kiedy grupa zbliżyła się do Mauzoleum, jej uczestnicy przededefiniowali bliską relację między swoimi ciałami a komunistycznymi pozostałościami jako niewystarczająco bliską. Ta niezwykle zażyła więź między ciałem społeczeństwa a jego widzialną i niewidzialną przeszłością komunistyczną została zwizualizowana, kiedy ciała dotknęły kamienia. Akcja zaingerowała w „strzałkę czasu”, pozwalając, by podpis Lenina pojawił się pod hasłem grupy. Taka historia ma strukturę marksistowskiej dialektyki i ilustruje aktualność rewolucji. W tym sensie należy rozumieć dialektyczny brak rozgraniczenia w Derridańskim pojęciu „widm” między tymi, którzy już nie żyją, a tymi, którzy się jeszcze nie narodzili⁸ – są to dialektyczne figury „widm komunizmu” i rewolucji.

W 2009 roku, w 20 lat po upadku komunizmu, rumuński artysta Daniel Knorr zaprojektował dla warszawskiego festiwalu Wyłącz System performans *Awake-Asleep* (Przebudzony-Uśpiony). Dwudziestodniowe wydarzenie (od maja do czerwca 2009) miało pozornie czytelną znaczenie. Każdy dzień akcji odpowiadał jednemu rokowi po upadku systemu komunistycznego i miał symboliczne znaczenie odbicia władzy komunistycznej przez jednostkę systemowi, który ją zniewolił. Warszawski Pałac Kultury i Nauki został zawłaszczony przez artystę jako jego nocna lampka. Knorr miał zatem wyłączać elektryczność w budynku, idąc spać,

i włączać ją, kiedy wstawał. Znaczenie tego projektu jednak wydaje się znacznie bardziej złożone. Uprzedmiotowienie Pałacu Kultury i Nauki było tu jedynie pozorne. Ponadto z zasady nie włącza się nocnej lampki w ciągu dnia. Faktycznie efektem akcji było nie uprzedmiotowienie, ale upodmiotowienie Pałacu Kultury i Nauki.

W 1932 roku Jacques Lacan opisał i przeanalizował niedoszło do skutku morderstwo, które rok wcześniej trafiło na czołówki francuskich dzienników. Przypadek, znany dziś jako *casus Aimée*, dotyczył anonimowej kobiety usiłującej zadźgać nożem znaną aktorkę Comédie-Française, Huguette Duflos, z którą nie miała żadnych osobistych utarczek ani nawet żadnego kontaktu, co zdumiało opinię publiczną. Diagnoza, którą postawił Lacan, była zaskakująca. Uznał on, że tożsamość ludzka wykracza poza biologiczne granice ciała i może – częściowo lub w całości – zostać inkorporowana w przedmiot lub inną osobę⁹. Zdaniem Lacana, to, co określone zostało jako usiłowanie morderstwa, było w istocie próbą samobójczą, próbą pozbycia się części wypartej i nie akceptowanej tożsamości, takiej jak wyzwolenie seksualne, skłonność do dostatniego życia i tym podobne, którą utożsamiała znana aktorka¹⁰. Ta sama koncepcja, którą można by określić jako projekt „rozszerzonej tożsamości”, pojawiła się w pracy Knorra *Przebudzony-Uśpiony*. Fizyczne sprzężenie artysty i Pałacu Kultury i Nauki można interpretować jako takie. Komunistyczne szczątki funkcjonują jako „rozszerzona tożsamość” społeczeństwa, stąd projekty ich usuwania (włączając w to debatę nad zburzeniem Pałacu Kultury i Nauki) można by analizować jako kolejne próby samobójcze demokratycznego społeczeństwa, które nawiedzane jest przez duchy własnej, (lecz) totalitarnej przeszłości.

⁷ A. Badiou, *The Communists Hypothesis*, London, New York 2010, s. 575.

⁸ J. Derrida, op. cit., s. XVIII.

⁹ J. Lacan, op. cit., s. 138–139.

¹⁰ Ibidem.



Daniel Knorr, **Awake-Asleep** (2009)

Iluminacja warszawskiego Pałacu Kultury i Nauki została skoordynowana z rytmem życia artysty (mieszkającego w Berlinie, stale podróżującego po różnych strefach czasowych). Kiedy Daniel Knorr zasypiał, wysyłał ze swojego telefonu sygnał – wówczas gasły światła na fasadzie Pałacu. Kiedy się budził, z powrotem włączał światła budynku. fot. dzięki uprzejmości Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie

Akcja rumuńskiego artysty jawi się jako częściowa możliwość przejścia kontroli, lecz nie nad zewnętrzną ideologią, która wcześniej dysponowała dostępem do władzy, ale nad tą ideologią zinternalizowaną. Zatem duchy komunistycznej przeszłości nie tyle są zlokalizowane w ramach przestrzeni publicznej, ile w obrębie tożsamości społeczeństwa, będąc przedmiotem wszelkich operacji podejmowanych na tejże tożsamości.

Przeciwnym do samobójczego działaniem była akcja podjęta w 2010 roku przez Ancę Benerę. Rumuńska artystka oprowadzała turystów po opuszczonych przez usunięte pomniki placach Bukaresztu, które nadal funk-

cjonują jako fantomowe punkty orientacyjne – cielesne duchy cierpiące bóle fantomowe.

W 2007 roku w Warszawie miała miejsce akcja umożliwiająca kompleksową analizę skłonności samobójczych społeczeństwa. Izraelska artystka Yael Bartana zrealizowała pracę wideo *Mary. Koszmary* na terenie Stadionu Dziesięciolecia, który poddawany był właśnie procesowi zniszczenia z okazji przygotowań Polski do Euro 2012. Bartana poprosiła lewicowego aktywistę i twórcę „Krytyki Politycznej”, Sławomira Sierakowskiego, o wygłoszenie na stadionie, który służył jako trybuna przemówień w czasach PRL-u, ostatniej mowy. Wzruszający tekst, napisany przez Sławomira Sierakowskie- +



Yael Bartana, **Mary. Koszmary** (2007)

kadr z filmu; dzięki uprzejmości artystki oraz Fundacji Galerii Foksal

go i Kingę Dunin, ewokuje łańcuch przeszłych wspomnień wygłoszonych na stadionie w oficjalnym języku władzy. Sierakowski apelował do Żydów, którzy opuścili Polskę, by przebaczyli i powrócili. Akcja Bartany w kompleksowy sposób odniosła się do aktu zniszczenia stadionu. Korona stadionu została skonstruowana w 1955 roku z ruin pozostałych po stłumieniu powstania warszawskiego. Czyn oporu przeciwko okupacji niemieckiej, który miał miejsce zaledwie rok po powstaniu w getcie warszawskim, został wykorzystany przez władze komunistyczne, które budowały na ruinach i z ruin niemieckiej inwazji. Konstrukcja nowego reżimu została przeprowadzona za pomocą tego samego surowca, który stanowił materialną pozostałość poprzedniego – czyn oporu zinterpretowano jako akt budowy przyszłości.

Dzieło Bartany wskazuje na wspólną haniebną cechę obu ustrojów, które przyczyniły się do braku zdywersyfikowania kulturowego i etnicznego Warszawy – do wygnania i emigracji ludzi pochodzenia żydowskiego. Tekst jest wzywaniem do różnorodności. Dzieło odnosi się do destrukcji stadionu z powodu organizacji przez Polskę imprezy sportowej, co skutkowało pozbawieniem tysięcy imigrantów podstawowego źródła ich dochodu. *Mary-koszmary* umożliwiają zatem wielokrotne przewartościowanie pojęć takich jak naród, transformacja polityczna, tożsamość czy zróżnicowanie. Dzieło eksploatuje rozmaite moduły koegzystencji: międzywojenną Polskę, międzynarodowy komunizm, multikulturalizm, społeczeństwo demokratyczne, przyszłość zbudowaną na podstawie przeszłości.

Pole negocjacji między społeczeństwem komunistycznym a demokratycznym wykreowane zostało w Pałacu Parlamentu – wcześniejszym Pałacu Ludowym – ukończonym dla Nicolae Ceaușescu. Od 1997 roku budynek ten mieści Izbę Deputowanych, od 2005 roku – senat. W 2004 roku pałac zyskał status metanarracji, kiedy to Muzeum Narodowe Sztuki Współczesnej (MNAC) zostało ulokowane w skrzydle zachodnim. W czasie inauguracyjnej wystawy Rumuńscy artyści (i nie tylko) kochają Pałac, której kuratorką została Ruxandra Balci, pałac został poddany różnym interwencjom artystycznym. W roku kolejnym hiszpański artysta Santiago Sierra przedstawił w muzeum drugą część projektu *Under Construction – Korytarz Pałacu Ludowego*. Sierra wynajął prawie 400 kobiet, by zebrały o pieniądze w korytarzu MNAC-u. Zdarzenie, trwające od północy przez dwie godziny, zmusiło odwiedzających do przyjęcia niekomfortowej pozycji uprzywilejowanej mniejszości. Pożądana w ramach struktury społecznej, pozycja taka była skrajnie niekomfortowa w porządku symbolicznym. Według Mihnei Mircan „performans [ten – M.R.] stworzył ekstremalną aktualizację stereotypu o Rumunii, fragmentu rudymenarnej socjologii, która dzieli świat pomiędzy narody zaawansowane i narody duszące się w swym średnim przeznaczeniu, pomiędzy wygranych i przegranych”¹¹. Sierra jednak w swej akcji negocjował pomiędzy „wygranymi” i „przegranych”, dostosowując paradygmat. Jego krytyka kapitalistycznego wartościowania ewokowała dyskurs egalitarny, zgodnie z którego wykładnią nierówność dotyka zarówno niedowartościowanych, jak i uprzywilejowanych. Choć przestrzeń MNAC-u – ta sama, w której poprzednio ulokowane były prywatne apartamenty pary Ceaușescu – otwarta

została dla publiczności, hierarchia społeczna nowego już, także totalitarnego, ustroju kapitalistycznego nadal była tam obecna. Kryzys ekonomiczny Rumunii, spowodowany kredytami zagranicznymi, spłacony został w latach 80., jednak nastąpiła po nim fala agresywnego kapitalizmu i to on miał decydujący wpływ na społeczeństwo rumuńskie. Zaledwie dwa miesiące przed akcją Sierry Rumunia jako pierwszy kraj spoza Klubu Paryskiego umorzyła Irakowi dwa miliardy długu, usiłując tym samym spłacić swój status państwa zadłużonego. Zatem słowa „Daj mi pieniądze” powtarzane przez żebraczki w dwóch językach – rumuńskim i angielskim – można odczytać jako aluzję do podwójnego statusu Rumunii na scenie politycznej.

Zgodnie z diagnozą Derridy, zagraniczny dług jest efektem tego, co Marks określił mianem nadprodukcji¹² – funkcją nierówności i konstrukcji samego kapitalizmu, który wyklucza to, co go konstytuuje¹³. Jednak, jak zauważa filozof, pojęcie długu można także zdefiniować i na innym poziomie: długu, który „nowa międzynarodówka”, cechujący się odpowiedzialnością aktywny podmiot, ma do spłacenia wobec Marksa i marksizmu¹⁴. Pracę Sierry można zatem odczytać w taki sposób – jako formę spłacenia artystycznego długu wobec też autora Kapitału, niespłaconego lub spłaconego wadliwie, przez twórców ustroju totalitarnego. Sama już konstrukcja pałacu Ceaușescu jest psychoanalityczna z natury. Symetryczna struktura budynku, którego wysokość odpowiada głębokości jego piwnic, od zawsze była obiektem lokowania zarówno świadomości, jak i nieświadomości społecznej. Podczas gdy budynek wyposażony został tak, by legitymizować ideologię władzy, jego część podziemna

¹¹ M. Mircan, *The Corridor in the House of the People – Santiago Sierra*, <http://www.museumofconflict.eu/singletext.php?id=18> (9.04.2013).

¹² J. Derrida, op. cit., s. 79.

¹³ Ibidem, s. 102.

¹⁴ Ibidem, s. 114–115.

stała się obiektem domysłów i mitów. Zgodnie z przypuszczeniami społeczeństwa pałac zawierał bunkry, które miały być użyte w razie zagrożenia lub upadku reżimu, a także wjazd na podziemne drogi ewakuacyjne, łączące chociażby pałac i odległe od niego lotnisko. Odpowiednikiem zatem oficjalnej propagandy miał być jej strach przed upadkiem, a kapitalistyczna ekonomia państw zachodnich służyła jako nieświadomość zarówno propagandowej, socjalistycznej prosperity, jak i ubóstwa Rumunii.

W 1992 roku węgierski artysta Tamás Szentjóby sproblematyzował zagadnienie pozostałości komunistycznych w przestrzeni postkomunistycznych miast wprost – odnosząc się do pojęcia widma. Przykrył płóciennym workiem buda-peszteński Pomnik Wolności, wykonany w 1947 roku jako upamiętnienie wyzwolenia Węgier przez armię sowiecką spod władzy nazistowskiej, zarówno niemieckiej, jak i węgierskiej, dowodzonej przez Ferencza Szálasięgo, przywódcę partii strzałokrzyżowców. Pomnik ten – autorstwa Zsigmonda Kisfaludiego Strobla – miał już wówczas status szczególnie. Jako jeden z niewielu pomników, związanych oryginalnie z legitymizacją władzy komunistycznej, nie został zdemontowany i wywieziony do Parku Pomników zaprojektowanego przez Ákosa Eleóda w rok później (1993), w drugą rocznicę wycofania się z Węgier wojsk sowieckich. Niemal wszystkie inne się tam znalazły – na obrzeżach miasta, w wyjąławiającym je z kontekstu historycznego otoczeniu. Pomnikowi Wolności przypisano znaczenie uniwersalne, którego automatyzm kwestionował Szentjóby, pozbawiając pomnik jego materialności i nadając mu formę ducha. Artysta wyciął w prześcieradle otwory, które obdarzały taki pozbawiony materii twór spojrzeniem. Dematerializacja paradoksalnie wpłynęła na pojawienie się pomnika w przestrzeni debaty publicznej, wraz z jego historią oraz sprzężoną z jego materią, historycznie zmienną definicją

wolności. Artysta wskazuje na fakt, że synchronia pojęciowa miasta, bazująca na spójnej demokratycznej tożsamości, jest jedynie pozorna, definiując ową tożsamość jako postkomunistyczną i pełną sprzeczności, a przestrzeń społeczną jako diachroniczną i nawiedzaną przez swoją historię oraz historyczność swych znaczeń.

Szereg podobnych zabiegów zaprojektował w przestrzeni miasta-reliktu, miasta-ducha inny węgierski artysta, Tamás Kaszás. Pochodzący z Dunaujváros, miasteczka założonego od podstaw w 1951 roku na agrarnych terenach jako Sztálinváros, Kaszás nie tylko służy jako przewodnik po tym będącym perłą socrealistycznej sztuki mieście, ale także odnosi się do niego jako artysta. Dwa kluczowe projekty, operujące odwrotnym zabiegiem niż ten Szentjóbyego, bo usiłujące przywrócić materialność temu, co ma formę fantomu, nie zostały zrealizowane z powodu braku koniecznych pozwoleń. Pierwszy był planem przywrócenia na budynku wieży wodnej formy pięcioramiennej gwiazdy. Artysta usiłował nadać jej formę współczesną – kapitalistycznego logo – projektując cały szereg realizacji operujących między innymi logo Heinekena. Projekt ten upadł ze względu na obowiązujące na Węgrzech prawo zakazujące umieszczania w miejscach publicznych symboli totalitarnych. Drugi był projekt posiania zboża pod pomnikiem autorstwa Józsefa Somogyiego, przedstawiającego chłopów w polu. Jego celem było przywrócenie rejestru realnego temu, co symboliczne – narzędzia do pracy w polu stałyby się, za sprawą zboża, nie symboliczną reprezentacją, lecz realnymi narzędziami w rękach robotników, a nieskoszone zboże ewokowałoby możliwość i potrzebę marksistowskiego czynu, stałoby się swoistym wezwaniem do rewolucji.

Za pomocą swych ingerencji w postkomunistyczne miasta artyści starali się ukoić ich fantomowe bóle, które wydają się funkcjonować także



Tamás Kaszás, wieża wodociągowa w Dunaujváros (Sztálinváros), projekt
 fot. dzięki uprzejmości artysty

szerzej – jako fantomowe bóle demokracji, pozbawionej możliwości pewnych prospołecznych zachowań jedynie dlatego, że te amputowane zostały z jej obszaru pojęciowego i napiętnowane jako totalitarne relikty systemu komunistycznego. Pojęcie komuny, zjednoczonej świadomością swego miejsca w strukturze socjalnej, obdarzonej potencjałem rewolucyjnym i możliwością czynu, alternatywne wobec pojęcia narodu, operującego zupełnie innym, symbolicznym i mitycznym¹⁵ odniesieniem do historii, zostało pozbawione materialności i straszy niczym widmo w akceptowanych i uznanych strukturach pojęciowych. Derrida zastępuje je pojęciem „nowej międzynarodówki” – rewolucji bez partii, obdarzonej jednak odpowiedzialnością¹⁶. Jako fantomowe Derrida określa miasta kapitalistyczne¹⁷ – to właśnie na styku cech wspólnych i różnic nowego i starego ustroju totalitarnego (kapita-

lizm i komunizm) oraz na styku nowego i starego ustroju egalitarnego (demokracja i komunizm) powstają najbardziej symptomatyczne realizacje artystyczne, które motywowane są właśnie odpowiedzialnością za materializowanie tego, co straszy w tych nowych, legitymizujących się sztuczną synchronią pojęciową miastach.

O ile Derrida stwierdza wprost, że duchy Marksa to także upiory, które nawiedzały i jego¹⁸, o tyle w widmowości tej upatruje siły komunizmu. „Kapitalistyczne społeczeństwa – pisze – mogą zawsze odetchnąć z ulgą i powiedzieć sobie: komunizm skończył się wraz z upadkiem ustrojów totalitarnych XX wieku, i nie tylko skończył, ale nie miał miejsca, był tylko duchem. Nie robią one nic więcej, jak tylko niezaprzeczalnie wyrzekają się siebie: duch nigdy nie umiera, zawsze pozostaje mu wrócić i powracać”¹⁹. ●

¹⁵ R. Barthes, *Mitologie*, Warszawa 2000, s. 284–292.

¹⁶ J. Derrida, *passim*.

¹⁷ *Ibidem*, s. 103–105.

¹⁸ *Ibidem*, s. 122.

¹⁹ *Ibidem*, s. 123.