

# Magdalena Radomska

---

## Podróże środkowoschodnioeuropejskich artystów w latach siedemdziesiątych

---

Sztuka i Dokumentacja nr 11, 43-54

---

2014

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej [bazhum.muzhp.pl](http://bazhum.muzhp.pl), gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

# MAGDALENA RADOMSKA

## PODRÓŻE ŚRODKOWO- WSCHODNIO EUROPEJSKICH ARTYSTÓW W LATACH SIEDEMDZIESIĄTYCH

Totalitarny system komunistyczny, który upadł w Europie w 1989 roku, był totalitarnym także w takim sensie, że zawłaszczył pole semantyczne konstytuowania znaczeń. Podróże podejmowane przez artystów poza granice geograficzne państw komunistycznych, stanowiły próby konstruowania znaczenia własnych prac z dala od tego pola semantycznego. Jednocześnie podróże te określić można jako ryzykowne: wiodły one bowiem albo na manowce, ku utopii języka wolnego i uniwersalnego, albo ku niezrozumieniu – stratom i niedoskonałościom pojawiającym się w tłumaczeniu na znaczenia jasne dla zachodniego odbiorcy. Miały one różny status – od emigracji poza ten system odniesień, po wycieczki umożliwiające względną ruchliwość kategorii pojęciowych, w ramach których było konstytuowane znaczenie prac. Interesującym zjawiskiem były podróże artystów do innych krajów Bloku Wschodniego, nierzadko w ramach oficjalnych programów współpracy międzynarodowej, gdyż odsłaniały niespójność języka, propagowanego jako wspólny. Wyjątkowym pod tym względem przypadkiem była współpraca artystów czeskich, słowackich i węgierskich nad projektem artystycznym będącym unikatowym na skalę europejską komentarzem do inwazji sił Układu Warszawskiego na Czechosłowację.

Innym istotnym zagadnieniem były sporadyczne wycieczki poza układy znaczeń i rejonu szczególnego ich oddziaływania, tożsame często z rejonami szczególnej kontroli lub cenzury, czyli stołeczne miasta. Ważnym *casusem* jest w tym kontekście twórczość grupy rosyjskich artystów Kolektywne Akcje oraz wyjazdy artystów neoawangardy węgierskiej poza Budapeszt. W historii sztuki środkowo-wschodnio europejskiej mają one status refleksji nad relacją fizycznego i semantycznego dystansu wobec dominującej siatki pojęciowej.

Twórczość artystów takich Endre Tót, czy Braco Dimitrijević, problematyzuje kwestię tłumaczenia kodów tworzenia i odbioru, a także postawy artystów z komunistycznej Europy wobec dyskursu zastanego na Zachodzie. Sztuka tych artystów – węgierskiego i jugosłowiańskiego – powstawała w wielu ośrodkach Europy Zachodniej jeszcze w latach siedemdziesiątych. Jest ona zarazem otwarta na podwójną lekturę: w idiomie zachodnim oraz niezachodnim (Tót); sytuuje się pomiędzy różnymi systemami znaczeniowymi, umożliwiającymi krytyczne podejście do historii i związanych z nią dyskursów (Dimitrijević).

Ostatnim i często ostatecznym sposobem podróży artystów były emigracje, zarówno te wewnętrzne, jak i te prowadzące na zewnątrz. Znaczenie miał nie tylko cel emigracji, ale i kontekst z którego emigrowali, będący swoistym bagażem artystów środkowo-wschodnio europejskich zabieranym przez nich w każdą podróż. Kluczowe prace dotyczące problemu emigracji powstały w środowisku artystów węgierskich, których cechuje szczególna w skali Europy Środkowo-Wschodniej wrażliwość na kontekst polityczny.

## W ramach Bloku. Rezygnacja z roszczeń własnego języka. Czeski błąd<sup>1</sup>

Niewiele ponad cztery lata po inwazji wojsk Układu Warszawskiego na Czechosłowację, od 26 do 27 sierpnia 1972 roku, środowisko węgierskich artystów zorganizowało w Kaplicy w Balatonboglár spotkanie z twórcami czeskimi i słowackimi. Pomysłodawcą tego spotkania był László Beke, który po latach tak wspominał w wywiadzie to wydarzenie: „nie żebym był artystą (...) zrobiłem to, by zademonstrować, iż krytyk także jest w stanie robić sztukę”<sup>2</sup>. Paraartystyczne działania Bekego były istotnym nośnikiem dyskusji nad wspólnotą intelektualną i kulturalną Europy Środkowo-Wschodniej. Dwa tygodnie wcześniej w Kaplicy odbyła się wystawa jugosłowiańskiej grupy Bosch + Bosch (László Kerekes, Slavko Matkovic, Predrag Sidjanin, László Szalma, Bálint Szombathy), której organizatorem był György Galántai, co przyszło mu z trudem, gdyż jego wniosek do Wydziału Sztuk Pięknych przy Ministerstwie Kultury w sprawie wystawy spotkał się z dezaprobatą władz, które stwierdziły, iż koordynacja wystaw międzynarodowych „należy do zakresu obowiązków organizacji państwowych”<sup>3</sup>. Taka ostrożność władz wynikała z kontrowersyjnej polityki ówczesnej Jugosławii. Choć, jak wynika z opracowania jugosłowiańskiego dziennikarza Slobodana Stankovića, stosunki węgiersko-jugosłowiańskie były w tym czasie nienajgorsze, gdyż w latach 1971-75 oba kraje podpisały aż szesnaście umów o współpracy gospodarczej, a w latach 1972-73 „prawie nie było tygodnia bez bądź węgierskiej delegacji odwiedzającej Jugosławię, bądź jugosłowiańskiej delegacji odwiedzającej Węgry”<sup>4</sup>, ale dyplomatyczne wizyty głów państw zostały wznowione dopiero w 1973 roku. W lipcu tego roku, János Kádár złożył w Jugosławii „nieoficjalną”, choć „przyjacielską” wizytę<sup>5</sup>, pierwszą od czerwca 1966 roku, po której nastąpiła jeszcze nieoficjalna wizyta Josipa Broz-Tito na Węgrzech w 1967 roku. Oficjalne wizyty głowy państwa złożyły odpowiednio: Tito we wrześniu 1964 roku, Kádár w sierpniu roku następnego<sup>6</sup>. Zdaniem Stankovića, ponieważ blisko pięćset tysięcy Węgrów mieszkało na terenie Jugosławii, „istniały wielkie możliwości na szczerą współpracę kulturalną między obydwojma państwami”<sup>7</sup>. W praktyce jednak władze państwowe dbały o to, by międzykulturowe dialogi nie przybierały charakteru rozmów prywatnych i odbywały się wyłącznie w „języku ideologii” narzucanym przez oficjalne instytucje, pod egidą których można było powiedzieć w sztuce jedynie to, co w kategoriach językowych zbliżało się do frazesu, a w artystycznych do kiczu.

Przeprowadzona w balatonboglárskiej Kaplicy dwa tygodnie później akcja Bekego zgromadziła wyłącznie artystów z Węgier i Czechosłowacji, jednakże jej znaczenie było istotnym przyczynkiem do dyskusji nad zdefiniowaniem tożsamości tej części Europy.

Naprzeciwko drzwi wejściowych, Beke umieścił na trzech ścianach zestawę czeskich, słowackich i węgierskich słów w trzech kolumnach. Istotnym, poprzedzającym akcję gestem, było rozpoczęcie przez niego nauki słowackiego. Waga tego przedsięwzięcia była nie do przecenienia, miało ono bowiem znaczenie uznania odrębności kulturalnej Słowacji, której – w przeciwieństwie do jej przestrzeni geograficznej – użytkownik języka węgierskiego nie był w stanie spenetrować. Beke zrezygnował więc z roszczeń własnego języka do stworzenia obrazu świata, co stanowi warunek konieczny równoprawnego traktowania słów słowackich, czeskich i węgierskich.

Działanie Bekego dotyka niewrażliwej dla Europy Środkowo-Wschodniej sfery podobieństw i różnic. Stworzenie płaszczyzny dialogu kulturalnego, która mogłaby stanowić alternatywę dla usiłującej zjednoczyć tę część Europy ideologii komunizmu, było nie lada zadaniem intelektualnym, niezwykle trudnym w praktyce.

Koncepcja Bekego była inną propozycją. Zestawił on na ścianach Kaplicy słowa, których brzmienie we wszystkich językach było podobne. Zabieg ten miał potrójną funkcję. Na płaszczyźnie podstawowej miał uświadomić artystom, że możliwa jest rozmowa i wzajemne zrozumienie, jeżeli rozmówcy skoncentrowani są na dociekaniu podobieństw, nie zaś podkreślaniu różnic. Funkcją takiego zestawienia było ponadto wskazanie na wspólną etymologię słów pochodzących z różnych języków, wskazującą na wspólnotę terytorium i historii. Najistotniejszą wreszcie konsekwencją zabiegu Bekego było stworzenie sugestii, iż brzmiące podobnie wyrazy stanowią wspólne pole semantyczne, ponieważ konotują podobne wartości moralne, społeczne i historyczne, a – co z tym związane – ich użytkownicy mogą za ich pomocą się dogadać, uzgodnić swój światopogląd i hierarchię wartości. Jednak większość spośród tych słów pozwalała jedynie na negatywne zdefiniowanie wspólnoty krajów tej części Europy w relacji do zniewalającej je ideologii. Znaczenie pojęć takich jak: „biurokracja”, „terror”, „konserwatywny”, „represyjny”, „represja”, „tolerancja”, „indywidualizm”, „informacja”, „dokument”, „pasywny”, „prowokacja”, „szpieg” oscyluje pomiędzy tym, jak definiowała je ideologia, a rozumieniem wspólnym uciśnionym narodom. Inne, takie jak „emigracja”, „iluzja”, „kieliszek”, „więzień”, „piekło”, „pasywny”, „pluskwa”, „funkcjonariusz”, jawią się jako słowa, których pełne znaczenie zastrzeżone jest jedynie dla dzielących wspólny „los” „małych narodów”. Niezwykle interesujące jest pojawiające się na ścianie Kaplicy pojęcie „kosmos”, które ogni-

skuje problem ambicji aneksji całej rzeczywistości, oraz języka, przez rządzącą ideologię i nawiązuje do zimnowojennej polityki. Struktura znaczeniowa projektu była dość płaska. Beke wygenerował określone znaczenia, posługując się projektem instrumentalnie, nadając mu jednoznaczne i czytelne przesłanie. Na bazie różnic pomiędzy językami zbudowana została płaszczyzna porozumienia, które ograniczało się do sfery określonej dydaktyzmem samej pracy. Jej przesłanie streszcza następujące zdanie: „Choć mówimy różnymi, niezrozumiałymi dla siebie nawzajem językami, są pojęcia które dzielimy (definiujemy wspólnie): „biurokracja”, „terror”, „represja” etc., wreszcie – „kicz” i „frazes”.

Istotną jakościowo współpracą kulturalną pomiędzy państwami socjalistycznymi była możliwa jedynie o tyle, o ile przełamany został narzucony ogólnie język. Projekt Bekego powstały z okazji spotkania artystów czeskich, słowackich i węgierskich i wprawdzie relatywizował znaczenia, ale jedynie w opozycji do języka oficjalnego. Tworzenie wspólnej płaszczyzny dialogu bazowało tu na założeniu, iż różnice między Związkiem Radzieckim a uciskanymi krajami są tak wielkie, że potrafią unieważnić różnice i historyczne niesnaski między tymi krajami. Wizualizacją takiej postawy były również inne przedsięwzięcia Bekego, zrealizowane podczas tego spotkania artystów.

Sposobem rozprawienia się z najświeższą, bolesną historią obu krajów, była zorganizowana przez Bekego akcja przeciągania liny. W jednym z anglojęzycznych czasopism znalazł on, jak wspomina po latach<sup>8</sup>, fotografię przedstawiającą dwie grupy żołnierzy na tle czołgów, ćwiczących przeciąganie liny bez liny, w taki sposób, iż jeden drugiego trzymał w pasie, a stojący na czele obu drużyn trzymali się za ręce. Fotografia była podpisana tak: „Węgierskie oddziały okupacyjne ćwiczące przed opuszczeniem Czechosłowacji”. Akcja zorganizowana w Balatonboglár polegała na wiernym odegraniu/powtórzeniu sytuacji ze zdjęcia przez gospodarzy i gości. Zachowano zarówno liczbę osób zaangażowanych w przeciąganie, jak i kibicującą im na drugim planie grupę. Istotną różnicą był jednak fakt, iż konkurujące w Balatonboglár drużyny nie zostały, tak jak na pierwowzorze, połączone za pomocą trzymania się za ręce przez stojących na czele, lecz trzymali oni w rękach odtwarzane zdjęcie. Istotą akcji nie było zatem przeciągnięcie przeciwnika na swoją stronę, lecz współpraca w celu zmiany niechlubnej wspólnej historii obu narodów. Sam Beke opisywał znaczenie tej akcji nie tylko w kategoriach historyczno-politycznych, ale także artystycznych, jako sytuacji „obrazu w obrazie” oraz „unicestwienia quasi-magicznego obrazu”<sup>9</sup>. Akcja miała przede wszystkim funkcję terapeutyczną i symboliczną, miała pokazać, iż zjednoczenie sił przeciwko wspólnemu wrogowi, może mieć szanse powodzenia także wtedy, kiedy strzałki wektorów tychże sił zwrócone są w przeciwnych kierunkach.

Trzeci projekt Bekego został zrealizowany w postaci serii zdjęć przedstawiających uściski dłoni pomiędzy artystami pochodzącymi z obu krajów. Spośród artystów węgierskich byli to: Imre Bak, Péter Legédy, László Méhes, Gyula Pauer, Tamás Szentjóby, Péter Halász, Béla Hap, Ágnes Háy, Péter Türk, György Jovánovics, Gyula Gulyás, Miklós Erdély i historyk sztuki – László Beke; spośród czechosłowackich: Vladimír Popović, Petr Štembera, Rudolf Sikora z żoną, Jiří Valoch, Gindl, Jiří H. Kocman, Peter Bartoš, Stano Filko z żoną i żona Tamáša Pospiszyla. Fotografie wykadrowane zostały w taki sposób, iż tworzą pola w kształcie kwadratów, a całość składa się na duży kwadrat, którego bok tworzy jedenaście mniejszych. Każdy z kwadratów ma tę samą wartość semantyczną – całego bagażu znaczeniowego, który niesie ze sobą ten gest w kulturze europejskiej – powitania, zapoznania, wreszcie – gestu umowy i zgody. W ten właśnie sposób akcja została odebrana przez jej uczestników. Już w 1998 roku artysta Gyula Pauer stwierdził, iż miała ona moc unieważnienia oficjalnych, nienajlepszych stosunków pomiędzy obydwoma państwami. „Myśmy się pogodzili i to było istotą” – dowodził<sup>10</sup>. Niezbitym dowodem zaawansowania refleksji nad istotą kontaktów między państwami Europy Środkowo-Wschodniej jest ich międzyludzki, indywidualny wymiar. Wartością projektu jest to, iż umiejętnie został tu wykorzystany gest z propagandy wizualnej i obrócony przewrotnie przeciwko niej samej – siła i rytmika powtarzalnego uścisku dłoni. Dodatkowe znaczenie nadawał mu fakt, iż są to dłonie artystów. Nastąpiło tu utożsamienie gestu politycznego z artystycznym.

Uczestniczący w przedsięwzięciu artyści, reprezentowali określoną grupę wiekową: większość spośród nich studiowała w okresie przypadającym między wydarzeniami politycznymi z 1956 i z 1968 roku. Niektórzy zaangażowani byli w jakiś sposób w działalność rewolucyjną. Przykładem może być chociażby György Galántai, który jako piętnastolatek przygotowywał plakaty dla demonstrantów, za co odmówiono mu przyjęcia do Szkoły Sztuk Plastycznych i skierowano do Technikum Budowy Dróg<sup>11</sup>. Znaczna część uczestniczących w projekcie artystów węgierskich i czechosłowackich pochodziła z roczników 1939-44: Bak, Jovánovics, Popović (1939), Pauer, Galántai (1941), Türk (1943), Beke, Méhes, Szentjóby (1944). Nieco starszy był Stano Filko (1937), najmłodszy - Petr Štembera (1945), Péter Halász, Jiří Valoch, Rudolf Sikora (1946), Péter Legédy (1948) i Ágnes Háy (1952).

Istotnym elementem akcji było samo przybycie artystów czeskich i słowackich na Węgry na zaproszenie artystów węgierskich. Podróż ta miała status odwrócenia porządku tej, którą swego czasu odbywały wojska węgierskie – bez zaproszenia.

## Lenin w Budapeszcie

Członek jugosłowiańskiej grupy Bosch+Bosch, zaproszonej na wystawę w Kaplicy dwa tygodnie wcześniej, Bálint Szombathy, zorganizował w 1972 roku, tuż po obchodach Święta Pracy w Budapeszcie, performance zatytułowany *Lenin w Budapeszcie*. Miał on postać spaceru podjętego przez Szombathyego po mieście z fotograficznym portretem Lenina na długim trzonku jak transparenty. Pochodzący z Serbii artysta wykorzystał oficjalny język propagandy w obszarze jej obowiązywania – krótko po obchodach 1-szego maja – po to, by zakpić z tegoż języka. Przemieszczając się w topografii miasta z wizerunkiem Lenina, artysta wskazał na fakt, iż ten jako ikona pozbawiony jest ciała i pasożytuje na cudzym ciele – często na ciele proletariatu. „Angażując” Lenina w szereg banalnych czynności, takich jak picie piwa, czy oczekiwanie na środki komunikacji, Szombathy nie tylko drwił z rzekomej bliskości władzy i ludu, ale także – co najistotniejsze – udostępniał samego siebie i swoje ciało jako wehikuł rewolucyjnych treści. Przechadzki jakie artysta odbywał z Leninem, miały postać krytyki języka propagandy wizualnej i wiązały się nie tyle z przeszczepieniem go na inny grunt, ile z próbą odzyskania Budapesztu jako miasta rewolucyjnych wydarzeń. Jak dowodzi Miško Šuvaković, intencją serbskiego artysty było „odsonić społeczeństwo socjalistyczne jako utracony sen”<sup>12</sup>. Gest ten miał szczególny status na Węgrzech, gdzie dopiero od 1968 roku trwała odwilż kulturalna, po okresie represji będących efektem wydarzeń z 1956 roku.

## Wycieczki poza semantyczny układ odniesienia

Wycieczki poza miasto były częstą praktyką realizowaną nie tylko przez instytucje propagandy politycznej w krajach komunistycznych, ale i przez samych artystów. Grupą artystyczną, która zasłynęła z praktykowania krótkich wycieczek jako sposobu odcięcia się od totalitarnego systemu znaczeń była grupa artystów rosyjskich Kolektywne Akcje, założona przez Andreia Monastyrskiego. Praktyka ta pojawiła się także w środowisku artystów węgierskich, którzy odbywali krótkie podróże poza Budapeszt, by przełamać skoncentrowany w stolicy oficjalny dyskurs władzy.

Praca najdobitniej obrazująca status tych wycieczek jest zatytułowana znamienne *Raz wyjechaliśmy*. To seria realizacji artystycznych powstałych jako spontaniczne akcje grupy artystów węgierskich: Dóry Maurer, Tibora Gáyora, Miklósa Erdélya, György Jovánovicsa oraz Tamása Szentjóbyego. Tytuł akcji był dosłownym odzwierciedleniem pomysłu artystów, którzy w maju 1972 roku pożyczili od György Galántaia klucz do Kaplicy w Balatonboglár. Powstała wtedy realizacja artystyczna była efektem poszukiwania dystansu wobec rzeczywistości politycznej. Najdoskonalszą wizualnie pracą spośród całości materiału powstałego podczas tej akcji jest fotografia Dóry Maurer *Zamieszanie kierunków*. Elementem ją inspirującym było – jak wspominają w udzielonych niemalże trzydzieści lat później wywiadach Jovánovics i Maurer – ustawione poziomo w świetle otworu drzwiowego ozdobne ogrodzenie żelazne, używane jako krata antywłamaniowa<sup>13</sup>. Artyści wykorzystali warunki, jakie stwarzało otoczenie do kreacji pracy, która sprawia wrażenie fotomontażu. Uczestnicy akcji dołożyli wszelkich starań, by tak zaaranżować rzeczywistość, aby ta – sfotografowana – przypominała fotomontaż, zdejmując odpowiedzialność za nierealistyczny efekt ze środków obrazowania. Kompozycja wspólna pozujących do jej wykonania artystów tworzy całość niekonsekwentną i niespójną logicznie, lecz niezwykle sugestywną, jeżeli chodzi o ukazanie rzeczywistości o takich właśnie cechach, którą nie rządzi nadrzędna wobec innych siła. Nowa aranżacja rzeczywistości, pomyślana tak, by za pomocą środków artystycznych zamaskować decydujące o jej kształcie siły, może zyskać dwojaką interpretację: chęci przewyciężenia siły organizującej rzeczywistość polityczną, której przypisuje się rangę siły grawitacyjnej oraz pragnienie konfrontacji z nią za pomocą środków artystycznych i pokonania jej poprzez stworzenie dzieła, którego kompozycja zdolna jest od tej siły abstrahować, lub przeciwnie, pragnienia odtworzenia rzeczywistości politycznej jako pozbawionej zarówno logicznych zasad, jak i organizujących ją podstawowych sił, w relacji do których można by zbudować stabilną całość.

Praca wykonana jest mistrzowsko. Kompozycja zmusza widza do ciągłego obracania zdjęcia w wyobraźni, czego efektem są jedynie kolejne absurdy wizualne unieważniające ustawienie obrane przez widza jako poprawne. Oko odbiorcy niepewnego poprawności własnej pozycji spoczywa na płaszczyźnie fotografii jako instancji niespójności kompozycji w daremnym poszukiwaniu jakiegoś pęknięcia i spajających fotomontaż szwów. Praca *Zamieszanie kierunków* jest demonstracją sposobu działania sztuki artystów neoawangardy węgierskiej: wytrącając widza z automatyzmu, nakazuje mu wątpić w wystarczalność obranego przezeń punktu widzenia. Funkcjonuje zatem jako rodzaj emigracji z – rozumianego na wszelkie możliwe sposoby – ukierunkowania rzeczywistości.

Akcje grupy Monastyrskiego miały podobne znaczenie. Zatytułowane *Pojezdki za gorod – Wyjazdy z miasta*, przeprowadzane przez ponad 30 lat miały, były jak twierdzi Monastyrski, przekornym odwołaniem do lansowanego przez propagandę hasła „zjednoczenia miast i wsi”<sup>14</sup>. Punkt docelowy wypraw, Monastyrski określa symptomatycznie jako „miejsce akcji”, definiując tym samym punkt z którego wyruszano jako miejsce pozbawione akcji<sup>15</sup> i niemalże pozbawione sztuki<sup>16</sup>. Akcje grupy nie miały szczególnie złożonego przebiegu; opierały się na elementach wytrącających widzów z automatyzmu postrzegania. Jak podkreśla Monastyrski, nie wiadomo było, czy akcja trwa, czy dobiegła końca<sup>17</sup>. Artysta określa je mianem „wolnej strefy przypadkowych percepcji” zaczerpniętych z życia codziennego, w których kluczowy był czynnik niepewności i oczekiwania<sup>18</sup>. Niektóre akcje miały charakter otwarcie polityczny – choćby ta zatytułowana *Trzeci wariant* z 1978, w trakcie której na polu, w otoczeniu dwudziestu zaproszonych obserwatorów pojawił się mężczyzna z czerwonym balonem zamiast głowy, który go następnie przekuł szpilką, czego skutkiem był tuman białego pyłu. Wydaje się, że znaczenie wielu prac Kolektywnych Akcji, można związać z pojęciem komunistycznej utopii. Tak należałoby rozumieć zarówno pracę *Trzeci wariant*, jak i wcześniejszą, pochodzącą z 1977 roku, zatytułowaną *Slogan*. Na czerwonym płóciennym banerze artyści umieścili wypisane cyrylicą hasło, którego autorem był Monastyrski „Na nic nie narzekam i podoba mi się tu, choć nigdy wcześniej tu nie byłem i nie wiem nic o tym miejscu”. „Tu”, określone w pracy jako niewiadome lecz satysfakcjonujące, może być rozumiane jako miejsce zlokalizowania utopii. Pomimo jednak, iż – jak określa to w eseju „Zones of Indistinguishability: The Collective Actions Group and Participatory Art”, Claire Bishop – miejsca wybierane przez artystów miała charakteryzować „duża odległość od sieci obserwacyjnych”, a grupy obserwatorów dobierane były na zasadzie zaufania.<sup>19</sup> Na podstawie analizy akcji można wnioskować, iż wysiłek podróży do położonych za miastem lokalizacji podejmowany był nie w celu konstruowania – tam – utopijnych sytuacji w oddaleniu od ustroju komunistycznego i jego utopii, lecz przeciwnie – zbliżenia się do jądra utopii komunistycznej, po to, by się jej krytycznie przyjrzeć. Z tej perspektywy ważna była jedna z pierwszych prac tej grupy, przeprowadzona w marcu 1976 roku, w której uczestniczyła wyjątkowo liczna, bo aż trzydziestoosobowa publiczność. Zatytułowana *Pojawienie się* praca dotyczyła kluczowego dla propagandy komunistycznej pojęcia partycypacji. Zaproszeni uczestnicy czekali na rozwój akcji, tytułowe „pojawienie się” czegoś lub kogoś po to jedynie, by przekonać się, że jej treścią było ich własne pojawienie się na akcji. Dwóch artystów z grupy pojawiło się na polu, na którym oczekiwali uczestnicy tylko po to, by rozdać im dokumenty poświadczające ich obecność podczas akcji artystycznej. Pracę tę można rozumieć zatem jako krytyczną analizę pojęcia kolektywnej partycypacji wymierzoną w jej utopijność, oraz jako zachętę, by podjąć się partycypacji – wydarzenie miało za zadanie uświadomić jego uczestnikom, iż oczekiwanie na partycypację jest już jej bierną, nieświadomą formą.

Wyjazdy „z miasta” grupy artystów rosyjskich, podobnie jak te realizacje przez artystów węgierskich, były podróżami poza semantyczne siły ciężenia pojęć. O ile jednak prace stworzone przez artystów węgierskich mają wyraźną funkcję podwójną – zarazem próby przewyciężania tych sił i próby skonfrontowania się z nimi za pomocą środków artystycznych, to te kreowane przez Kolektywne Akcje interpretować można jako podróże z rzeczywistości komunistycznej ku kreowanej przez nią utopii.

## Podróże na Zachód. Niewystarczający idiom

Tworzone przez artystów z Europy Środkowo-Wschodniej akcje bywały wykonywane podczas ich wyjazdów na Zachód. Niezwykle istotnym elementem znaczenia tych akcji był język, w którym one powstały i związany z tym proces tłumaczenia, który albo stawał się częścią procesu twórczego, albo – znaczenie rzadziej – scedowany był na odbiorcę, którego skazywało się na wstępne nierozumienie, by następnie uczynić je częścią znaczenia. Szczególnie interesujące są casusy dwóch artystów: Węgra Endre Tóta, artysty niezwykle świadomego stosowanego języka i tłumaczenia jako każdorazowo konstytuującego ten język, oraz pochodzącego z Sarajewa Braco Dimitrijevića, który tworzył na Zachodzie akcje mające kwestionować zachodniocentryczny dyskurs i jego konstrukcje.

## Akcje robienia niczego

Akcje Endre Tóta stanowią istotny składnik węgierskiego konceptualizmu. Tworzone poza granicami Węgier, powstawały w językach miejsca ich wykonania i nie miały zwykle węgierskich odpowiedników. Sam artysta pisze o tym w następujący sposób: „Kiedy żyłem w dyktaturze wczesnych lat siedemdziesiątych, powstały w moim umyśle akcje uliczne. Gdyby ktoś zapytał mnie, dlaczego nie zrealizowałem

tych pomysłów, odpowiedziałbym, że się bałem. Strach ocalił mnie od bycia bohaterem. Później nie było powodu się bać, więc zrealizowałem te akcje na ulicach, by powiedzieć coś ludziom, ale odeszli bez słowa. Ich beznamietność ocaliła mnie od bycia bohaterem”<sup>20</sup>. Akcje dotyczą także komunikatu jako przesyłki i odnoszą się do samej możliwości jego nadania. Przykładem może być jedna z *Gladness Stories*: „Objąłem się bezcelowo po ulicach Kopenhagi, kiedy nagle przysłała mi ochota, by telegrafować. Poszedłem prosto na pocztę. CIESZĘ SIĘ, GDY MOGĘ TELEGRAFOWAĆ.” Taki komunikat artystyczny jest niewątpliwie częścią mail artu Europy Środkowo-Wschodniej. Mówiąc słowami Piotra Piotrowskiego: „Ogólnie rzecz biorąc, można rzec, że mail art był bardzo popularnym przejawem kultury artystycznej w tej części kontynentu, gdyż wszędzie w mniejszym czy większym stopniu władze kontrolowały życie artystyczne. Sztuka poczty zaś wszędzie dawała mniej czy bardziej złudne przekonanie, że można twórczość artystyczną przed polityczną i policyjną kontrolą uchronić”<sup>21</sup>. Z drugiej strony: „Wysłanie znaczka, listu, koperty kartki itp., coś, co na Zachodzie nie wzbudzałoby ani ryzyka ani emocji, na Wschodzie wiązało się z działalnością o charakterze obrony praw człowieka do wolnej ekspresji, z działalnością wręcz obywatelską”<sup>22</sup>. Można zatem rzec, iż Andre Tót reprezentował świadomą formę mail artu, włączając w obszar dzieła nie tylko materialną przesyłkę, ale także „akcję” jej wysłania. Tak postrzegany mail art stwarzał możliwość powstania dzieła odnoszącego się zarówno do „światowej” sztuki, jak i cenzury. O ile jednak akcje, w tym mailartowe umykają cenzurze poprzez manipulację kontekstem, to w wydaniu Andre Tóta zdają się one także, poprzez twórczą aktywność artysty w obszarze kodu, umykać językowi.

Akcje zrealizowane przez artystę poza granicami kraju nadają szczególne znaczenie miejscu realizacji. Staje się ono bowiem nie tyle terenem wolnym od cenzury, co – w sensie znaczeniowym – terenem wybranym ze względu na cenzurę. Skutkiem wyboru języka, podyktowanego koniecznością czytelności komunikatu, staje się tyleż jego czytelność, co nieczytelność. Dla odbiorcy węgierskiego, znajdującego się w miejscu innym od miejsca nadania komunikatu, jest on nie tylko nieczytelny, ale także niedostępny. Właściwym odbiorcą, z punktu widzenia którego – dosłownie i w przenośni – formułowany jest komunikat, to odbiorca zachodni, dla którego z kolei ten komunikat jest czytelny jedynie pozornie. Komunikat składający się z najrozmaitszych wariantów słowa „nic”, pojawiających się jako odpowiednik zera, zawiera słowo nie tylko czytelne, ale także zdaje się już wchodzić w określony porządek gry artystycznej. Podobnie jak zero, również i „nic” ma tu złożone znaczenie: relatywizm znaczeniowy związany ze słowem „nic” jest niedostępny dla zachodniego odbiorcy. Zorganizowana w Amsterdamie w 1980 roku akcja *I am doing nothing* odnosząca się do słów z innego dzieła artysty „Zawsze cieszę się z tych dni, gdy nic mi się nie przydarza, oprócz tego, że wstaję rano i idę do łóżka wieczorem”, dobitnie wskazuje na ów relatywizm. „Nic” ma ponadto istotne znaczenie w odniesieniu do cenzury – w obszarze jej działania jest zmanifestowaniem braku znaczenia tych czynności. Wymykając się cenzurze, jednocześnie czerpie z niej znaczenie. Robienie „niczego”, pozornie jednoznaczne z nudą, sugeruje zachodniemu odbiorcy znaczenie pejoratywne – negacji. Dopiero w odniesieniu do cenzury przyjmuje znaczenie pozytywne. To „nic” jednak zostaje a priori ocenzone – w polu działania cenzury jest nieobecne. W innym dziele artysta stwierdza: „W Berlinie jednego pięknego, słonecznego dnia, spokojnie szedłem po ulicy. Nie myślałem o niczym. Nagle wszystko przyszło mi na myśl. Bardzo posmutniałem. Ale trochę później wszystko zapomniałem. Cieszę się, że wszystko zapominam”.

Amsterdamska akcja *I am looking for nobody* jest wykładnią niezwykle istotnej innowacji Tóta dotyczącą struktury komunikatu i opozycji „my” i „oni” o charakterze politycznym. „Nikt”, nie przynależąc do jakiegokolwiek z członów opozycji „my-wy”, „my-oni”, ukazuje jednocześnie brak ich wystarczalności, rozbijając binarność struktury komunikatu.

Twórczość Tóta znajduje odbicie w jej językowym charakterze. Stworzone w języku angielskim prace, istnieją w tak silnej relacji do nieistniejących węgierskich, iż jawią się jako tłumaczenia nieistniejących oryginałów. Teksty akcji mające status tłumaczeń pozbawionych oryginału stają się istotnym punktem wyjścia interpretacji węgierskiego konceptualizmu, albowiem ów nieistniejący oryginał ma wyraźnie określony język. Brak tu „idei” latającej pęknięcie pomiędzy nieistniejącym oryginałem a istniejącym tłumaczeniem.

Wykonywane poza granicami Bloku Wschodniego akcje artysty są jednak czytelne dla operującego zachodnim idiomem widza jedynie z pozoru. Hasłem spajającym wszystkie akcje, będącym znakiem i stemplem Tóta jest *TÓTaLJOYS*. Tym, co się tu narzuca to angielskie brzmienie tego hasła. Tót „demonstrował” je na transparentach podczas akcji ulicznych w Genewie. Nim jeszcze odbiorca dostrzeże na czym polega gra słów zaproponowana przez artystę, już wie, w jakim języku sformułowany jest komunikat. Dopiero w procesie czytania hasła, odbiorca uświadamia sobie różnicę między identyfikacją języka a jego rozumieniem, które to według de Saussure’a zaczyna się z chwilą, gdy ze strumienia mowy można wyodrębnić i zrozumieć poszczególne słowa<sup>23</sup>. Już samo wyodrębnienie okazuje się niebanalnym zadaniem. Pierwsza część jest niewątpliwie nazwiskiem artysty. Łączy się ona wizualnie z trzecią częścią hasła, gdyż obie napisane są wielkimi literami. Trzecia część hasła również nie nastęrcza trudności, gdyż z całą pewnością jest to angielskie słowo „JOYS”, oznaczające „radości”. Już samo zestawienie tych dwóch słów star-

czyłoby, aby komunikat był jasny. Odbiorca bez trudu odgadnie, iż chodzi tu o radości artysty. Jednakże słowa, które starczyłyby za komunikat, nie wystarczyły właśnie artyście i oto mamy łączącą je drobną czcionką słowo. Skłonny odczytać zdanie w języku angielskim odbiorca, uznałby zapewne automatycznie drugie słowo za angielskie „all”, co wzbogacałoby komunikat o wszystkie radości. Uważnie przyglądając się jednak drobnym literkom, dostrzegłby, że słowu „all” brakuje jednego „l”. Gdy okaleczone „al” odbiorca w desperackiej próbie nadania sensu temu wyrazowi w języku angielskim dołącza do poprzedzającego je słowa „TÓT”, to, ignorując kreskę nad „o”, otrzymuje zadowolający chyba najbardziej wybrednego odbiorcę komunikat – hasło „total joys”. Nie zmienia to właściwie treści komunikatu, gdyż „wszystkie” i „całkowite” to niemalże homonimy. „Całkowite radości” wzbogacone ukrytym nazwiskiem ich podmiotu zdają się w pełni wyczerpywać znaczeniowo komunikat. Tym samym znak firmowy artysty skonstruowany w języku angielskim zdaje się wspierać utopię językową, gdyż korzysta z języka będącego jej nośnikiem, a w istocie jest wyrafinowanym jej obaleniem. Wyrafinowanym, gdyż przedstawia utopię jako utopię właśnie, ale czyni to w ten sposób, iż może ona znaleźć wiernych odbiorców, nie budząc niczym ich podejrzeń. Odkrycie zabiegu artysty wymaga od odbiorcy nastawienia krytycznego. Istnieje trzecia kombinacja logiczna uporania się z problematycznym członem hasła „al”. Nie mieści się ona jednak w logice porządku językowego, którego użył odbiorca jako uniwersalnego wytrychu odkodowującego każdy komunikat. Polega ona na dołączeniu środkowego „al” do trzeciego wyrazu. Potraktowane jako przedrostek oznacza w języku węgierskim relację podrzędności – „ál”. Totalne radości jawią się więc jako „sub-”, „pod”-radości. Ponieważ słowo, z którym łączy się „al” jest angielskie, można uznać za możliwe także i inne zastosowanie tego przedrostka, dotyczące tylko nielicznych słów, tworzących „pseudoradości”. W tym świetle zmienia się znaczenie całej serii prac artysty *Cieszę się, że*. Gdy mamy do czynienia jedynie z podrzędnymi radościami, znaczoną wszystkich prac staje się radość nadrzędna. Nie trzeba tu zapewne dopowiedzenia w postaci portretu Lenina zatytułowanego *You are the one who made me glad*, zestawionego z roześmianą twarzą artysty, by wydzwięk polityczny tych prac był jednoznaczny. „Subradości”, takie jak ogłaszanie na plakatach, zrobienie jednego kroku, trzymanie transparentu, nigdy nie osiągają sumy, którą dałaby znaczone „prawdziwa” radość. Po upadku komunizmu „radosna” twórczość Endre Tóta raptownie ustała. Nie był to jeden z artystycznych awangardowych gestów, lecz niemoc twórcza, która dotknęła artystę, gdy stracił on punkt odniesienia dla swej twórczości.

## Podróże do posthistorii

Artystą, który podjął się przewartościowania idiomu zachodniego był pochodzący z Sarajewa Braco Dimitrijević. Na szczególną uwagę zasługuje w tym względzie rzadko dyskutowana w literaturze przedmiotu seria *Szukając...*, której bazą były podróże artysty rezydującego wówczas w londyńskiej St. Martin's School of Art. W 1975 roku Dimitrijević zorganizował akcję *Szukając Tycjana Veccelli, Szukając Siro de Polo*. Treścią jej była wyprawa samochodem z Londynu do Piave di Cadore we włoskich Alpach, gdzie znajduje się dom Tycjana. Przybyły na miejsce artysta zapukał nie tylko do drzwi domu włoskiego malarza, ale także do jego współczesnego, nikomu nieznanego sąsiada – Siro de Polo. Jak twierdzi Nena Dimitrijević, „te w oczywisty sposób absurdalne pielgrzymki w poszukiwaniu Darwina, Turnera, Racine'a, Hegla i ich współczesnych sąsiadów (...) od początku skazane były na porażkę. Artysta symbolicznie zapobiegał roli króla w swoich historiach. Szukał Leonarda [da Vinci – M.R.], ale także jego sąsiada jako symbolicznej, rytualnej kompensacji jednostronnej historii”<sup>24</sup>. Autorka wspomina również, iż akcję interpretować należy w kontekście jego koncepcji czasu, opierającej się na posthistorycznym modelu synchronicznym, unieważniającym pozycje diachroniczne<sup>25</sup>. Akcja ta wpisuje się spójnie w *oeuvre* artysty, korespondując z jego wcześniejszymi pracami. W 1971 roku przybyły do St. Martin's Dimitrijević wykuł w powierzchni marmurowej tabliczki anglojęzyczne słowa „This could be a place of historical interest”, tworząc w ten sposób pomnik alternatywnych historii. Symptomatyczne jest sformułowanie sloganu w języku angielskim. Wskazuje ono na dyskursywną identyfikację tych modeli historycznych, dowartościowując niezachodnie formacje dyskursywne, nie tyle wydarzenia, czy historie przeoczone lub zignorowane, co te niedowartościowane – nie wypowiedziane lub niewypowiadalne w ramach słowników dominujących języków. Na tę konstytutywną dla znaczenia i rangi funkcję formy, wskazują działania Dimitrijevića polegające na umieszczaniu tabliczek pamiątkowych na domach londyńskich sąsiadów artysty, oraz wznoszeniu przypadkowo spotkanym przechodniom pomników korzystających z wzorców oficjalnych. W latach 1975-79 artysta wynegocjował z dyrektorem Verwaltung der Staatlichen Schlösser und Gärten Berlin możliwość postawienia pomnika w Ogrodach Charlottenburga. Przyjął on formę obelisku z datą 11 marca i został zatytułowany przez Dimitrijevića *11 marca: To mogła być data o historycznym znaczeniu*. Artysta – jak wskazuje Nena Dimitrijević – zastosował tu tekst w czterech językach – angielskim, niemieckim, fran-



cuskim i serbsko-chorwackim, co spowodowane było nie tyle gestem rezygnacji z oficjalnego języka, lecz przeciwnie, miało status mimikry języka pomników rangi międzynarodowej. Wyryta na obelisku data: 11 marca, była datą urodzin przypadkowego przechodnia, Petera Malwitza. Pracę można interpretować jako wyraz nieufności wobec wielkich narracji, wskazanie na ich naskórkową, formalną strukturę, oraz grę z odbiorcą podjętą nie tylko po to, by dowartościować owe małe, prywatne historie, lecz przede wszystkim po to, by poczuł się nabrany – by wzbudzić jego nieufność wobec obowiązujących formacji dyskursywnych i historycznych.

Właściwe znaczenie gestu artysty wskazuje fakt, iż Dimitrijević pochodził z Bloku Wschodniego i nie traktował Zachodu jako celu podróży – destynacji dla swojej twórczości, lecz jako uniwersalizujący dyskurs, narzędzie władzy, do którego odnosił się z podobną nieufnością, co do dyskursu władzy, który kształtował kontekst jego pochodzenia. To zjawisko na szerszą skalę było udziałem środowiska neoawangardzistów węgierskich. Natomiast wśród artystów z Europy Środkowo-Wschodniej, świadomość taka była dość rzadka.

## Emigracje. Cicha jakość

Szczególny status podróży miały emigracje artystów z Europy Środkowo-Wschodniej na Zachód, rozumiane jako wydotanie się poza obszar cenzury i ograniczeń wolności artystycznej. Miały one często postać drogi podjętej bezpowrotnie.

Pracą, która doskonale ilustruje proces, jakim była emigracja, a także umożliwiła sprobemyzowanie pojęcia bagażu, jakim był kontekst z którego emigrację podejmowano, jest powstała w 1979 roku praca węgierskiego artysty Andrása Halásza, zatytułowana *Wiara*.

Pierwsza część akcji Halásza, *Przygotowanie*, zrealizowana została w prywatnym domu artysty, dla niewielkiego grona odbiorców, przyjaciół i gości przez niego zaproszonych. Halász klęcząc odgrywał z magnetofonu swe własne słowa głoszące: „Bracia szykujcie się na wiarę. Szykujcie się na chrześcijaństwo, szykujcie się na wiarę żydowską, szykujcie się na buddyzm. Szykujcie się na islam, szykujcie się na hinduizm...”<sup>26</sup>.

Słowom artysty nie należy przypisywać znaczenia głoszenia ekumenizmu. Halászowi, wychowanemu w żydowskiej, niepraktykującej religii rodzinie i żyjącemu w wieloreligijnym społeczeństwie, chodziło raczej o „zamieszkiwanie” rozmaitych tradycji religijnych w jednostce, a więc rodzaj ekumenizmu wewnętrznego. Artysta, korzystający z biblijnego języka, tworzący pastisz mowy Jana Chrzciciela<sup>27</sup>, jest głosem prywatnej religii. Jan Chrzciciel nawołuje do przygotowania drogi Panu<sup>28</sup>, Halász - sobie. Halász wyzyskał tu semantykę przestrzeni, jaką było prywatne miejsce zamieszkania, przestrzeni, która podobnie jak balatonboglárska Kaplica, była przez większość artystów wykorzystywana wyłącznie jako azyl wolności. Słynne miejsca – takie jak mieszkanie Endre Bálinta, Júlii Vajda oraz Józefa Jakovitsa, przy ulicy Rottenbiller, Pála Petrigalli, przy ulicy Vécsey oraz Miklósa Erdélya i Zsuzsy Szenes przy ulicy Virágárok – wykorzystywane były przeważnie jako miejsca spotkań i rozmaitych wydarzeń artystycznych, jako ersatz przestrzeni publicznej, niedostępnej dla artystów.

Realizując pierwszą część *Wiary*, Halász użył rzutnika, za pomocą którego wyświetlił na podłodze przezrocze przedstawiające podłogę. Ten, operujący tautologią gest artysty, służył wzmocnieniu statusu podłogi jako takiej, wskazując na rudymencjonalność otoczenia człowieka i kontekstu, który go kształtuje. Artysta traktował przedmioty nie jako obdarzone duszą, lecz jako cechujące się stałą gotowością na określone działanie człowieka i w tym sensie obdarzone wiedzą o tym, iż ono nastąpi. Krzesło, kredens, podłogę cechował stan permanentnego oczekiwania – zakrzepłego w ich formie – na wydarzenia, które miały się wobec nich rozegrać. Przykrycie ich prześcieradłami, którego następnie dokonał artysta, miało status unieważnienia tego potencjału, swoistego pogrzebu swego własnego losu, który mógłby się w tym domu toczyć dalej. Wyeksponowanymi przez artystę przedmiotami, poprzez umieszczenie ich na przykrytych meblach, były stare radia, magnetofon, gramofon i rzutnik – obecne we wnętrzu nośniki zewnątrz, oraz pochodzący z pokoju dziecięcego gobelin, tu oznaczający upływ czasu. Gdy nagrany na taśmie tekst zakończył się, autor zaczął stukać palcami w podłogę, który to gest – powracający w całej akcji artysty – Zsuzsanna Simon interpretuje jako znak oczekiwania i wiąże z mającą nastąpić wkrótce emigracją artysty, o którego zamiarach wszyscy wiedzieli<sup>29</sup>. Fakt, iż pierwszym przedmiotem, w który stukał artysta była podłoga jego domu, nadał akcji szczególny wydźwięk. Halász żegnał się nie z ziemią kraju z którego emigrował, lecz z płaszczyzną wytyczoną jego własnymi krokami, membraną swych stanów emocjonalnych. Stukanie było gestem odpędzenia, zaburzeniem kompatybilnego do tej pory czasu swego i swego domu.

Kolejna część akcji odbyła się w domu kultury w podbudapeszteńskim Budaörs, gdzie Halász zorganizował wystawę. W czasie trwającego wydarzenia, artysta podszedł do ustawionego pod ścianą olejnego

obrazu przedstawiającego dwudrzwiową, realistycznie oddaną szafę, wziął go na plecy i opuścił budynek. Ponieważ nie udzielał zgromadzonym na wystawie żadnych wskazówek, toteż, jak pisze Simon, dopiero po pewnym czasie zorientowali się oni, że powinni podążyć za nim do Budapesztu<sup>30</sup>, do Klubu Młodych Artystów znajdującego się nieopodal Placu Bohaterów. Droga w ciemnościach wzdłuż szosy trwała dwie godziny bez przerwy. Simon przyrównuje ją do Drogi Krzyżowej, stwierdzając, iż obraz przedstawiający realistycznie oddaną szafę był cięższy niż ona sama, albowiem Halász niósł go nie tylko w swoim imieniu, ale całego pokolenia artystów myślących podobnie jak on<sup>31</sup>.

Dzieło Halásza staje się w pełni czytelne, gdy zestawimy je z twórczością literacką artysty. Wartym szczególnej uwagi jest fragment napisanego w latach 1984-86 opowiadania „Nowy Jork to mój Wietnam”, zawierającego zarówno elementy fikcyjne, jak i autobiograficzne. Narracja opowiadania Halásza prowadzona jest naprzemiennie w pierwszej i trzeciej osobie liczby pojedynczej. Pierwszoosobowy narrator, którego na podstawie inicjałów czytelnik może utożsamiać z autorem, podejmuje współpracę z wywiadem i przyjmuje pseudonim Juhász, co zapoczątkowuje pęknięcie – swoistą schizofrenię narracji. Odtąd narracja dotycząca „towarzysza H.” przebiega w pierwszej osobie, a odnosząca się do Juhásza w trzeciej, jak gdyby narrator wypierał swą tożsamość szpiega. Poniższy fragment czytany w dialogu z *Wiarą* przybiera postać „historii w historii”, które prowadzą do kluczowego dla tekstu, użytecznego także w interpretacji dzieła artysty, momentu przeniknięcia się obu sposobów narracji.

Było to w połowie drugiego lata, kiedy szeregowy Juhász zakończył swą karierę w służbie wywiadu. Nie trwała ona długo. Nie sporządził żadnej notatki. Dlaczego miałby sporządzić? Wszystko było w porządku. Kilka prób dezercji wydarzyło się gdzie indziej, w drugiej jednostce. Ktoś zasnął podczas nocnej straży. Były dwie nieudane próby samobójcze. Obie miały związek z romansami. Ale facet, który zdezerterował nie miał logicznego motywu. Nie próbował uciec na wieś; pobiegł w przeciwnym kierunku, do Budapesztu, gdzie policja znalazła go w psiej budzie. Ukrywał się przez cztery dni. Nikt nie był w stanie powiedzieć, jaki był jego cel. Pokazowy żołnierski sąd odbył się w kantine. Sędzia wrzeszczał na niego - Dlaczego? Jego pełnomocnik bez przerwy wstawał - Szeregowy Z. uczynił to w chwilowym zaćmieniu. - Z. nie udzielił żadnej informacji, prócz detali, w jaki sposób dostał się do budy. - Co zrobiłeś z psem? - zapytał oskarżyciel? - Nic. Pies spał na zewnątrz... Juhász miał dość dobrą koncepcję tego, co się stało. Znał przemożną potrzebę by się ukryć. By wyparować. Jednego dnia w obozie wszyscy poszli ćwiczyć. Juhász skrył się pod łóżkiem. Wiedział, że nie ma szans na to, by nie zostać odkrytym, ale nie mógł przewidzieć logicznych konsekwencji. To była dziecięca zabawa w chowanego. Nie widział i nie był widziany. Jedyne miejsce gdzie można było zdezerterować z powrotem do dzieciństwa, z powrotem do psiej budy. Niechby pies został wewnątrz lub na zewnątrz. Kapral Molnár sięgnął pod łóżko i wyciągnął Juhásza za buty. Sierżant i kaprale otoczyli go. Leżał na cementowej podłodze. „Więc nie chcesz pracować, świnię! Myślisz, że to jest sposób. Inni się pocą ty kupo gówna, a ty leżysz tutaj!” Kapral G. osunął się na kolana, by zbliżyć się do ucha Juhásza. Zakrzyknął tak głośno, jak tylko mógł: „ODPOWIEDZ”<sup>32</sup>.

Halász w tym opowiadaniu wyraził swą niezgodę na zimnowojenny świat, który produkuje schizofreniczną tożsamość, a której logikę on kwestionuje dopisując w opowiadaniu: „odpowiedź 22 lata później: Pocałuj mnie w dupę!”<sup>33</sup>. Była to w pewnym sensie odpowiedź udzielona także i tym odbiorcom dzieła artysty, którzy domagali się znaczenia i celowości w jego pracach i akcjach. Droga, w którą wyruszył artysta – rozumiana zarówno w sensie dosłownym, jak i prywatnej religii – nie była zdeterminowana celem, lecz samą koniecznością jej podjęcia. Artysta raczej uciekał od pewnych znaczeń niż skłaniał się ku nowym, gdyż miał świadomość, iż nie jest już w stanie ich wygenerować. Zarówno Simon, jak i Halász, stosują w odniesieniu do tej akcji określenie „szczętki osobowości”<sup>34</sup>, które doskonale oddaje materię sztuki artysty. Szafa, której wizerunek niósł na plecach, nie była miejscem na bagaż, lecz sama była bagażem, rodzajem psiej budy, miejsca, w którym można znaleźć azyl, choć nie ono jest celem ucieczki, gdyż to ucieczka jest celem samym w sobie. Gest uczynienia z obrazu szafy zarazem bagażu jak i krzyża – miejsca, które można zdefiniować jako „miejsce do przeczekania” – był szczególnie wymowny w kontekście żydowskiego pochodzenia artysty. W powiązaniu z gestem przykrycia mebli, pozwala on zdefiniować miejsce emigracji artysty: Zachód – nie jako cel, lecz sposób przeczekania. Simon w komentarzu do akcji artysty przyrównuje emigrację do śmierci, w stosunku do której nie można było przesądzać o kształcie zmarłych<sup>35</sup>. W tym kontekście szafa, buda oraz przestrzeń pod łóżkiem jawią się jako rodzaj trumny. Sformułowania użyte przez artystę w tekście: „ukryć się”, „wyparować”, wskazują na to, iż to nie schowek, a miejsce dezercji i to ono pozostaje istotnym punktem odniesienia. Pragnienie emigracji było dla artysty pragnieniem śmierci, stąd swoiste zerwanie z typową dla neoawangardy formą, wyrażone w postaci realistycznego obrazu.

Ostatnia część akcji rozegrała się w Klubie Młodych Artystów, dokąd dotarł Halász. Wchodząc, ominął główną salę i udał się do podziemi, które Simon przyrównuje do krypty<sup>36</sup>. Tam, ustawivszy obraz przy ścianie, usiadł na krześle przy drewnianej ławie i zaczął w milczeniu bębnić w nią palcami. Wykonywał tę czynność tak długo, aż znudzona publiczność opuściła budynek. Simon wspomina, iż odgłos ten z jednej strony dawał nadzieję, że jest czego oczekiwać, wskazując na kryptę jako miejsce zarazem śmierci i zmartwychwstania<sup>37</sup>, z drugiej był nieznośny dla innych artystów, którzy mieli świadomość, że Halász pukał także dla nich, zmuszając ich do podjęcia decyzji o emigracji<sup>38</sup>.

Niezwykle interesującą, nieuwzględnioną w literaturze przedmiotu własnością sztuki artysty był fakt, iż pozostawiał on odbiorcę samemu sobie, bez wskazówki. Zabieg opisany przez Simon wydaje się jeszcze bardziej złożony. Artysta odwrócił zależność konstytutywną dla pojęcia emigracji, relatywizując ją względem siebie. Dzieło dotyczyło emigracji z subiektywnego – właściwego emigrującemu – punktu widzenia. To nie Halász opuścił swych towarzyszy drogi, lecz został przez nich opuszczony. Powstałe w ten sposób dzieło sztuki problematyzowało swe własne granice. Jeżeli przyjąć, iż akcja zakończyła się wraz z opuszczeniem sali przez artystę, to integralną częścią znaczenia stał się fakt, iż artysta opuścił ją samotnie. Założenie, iż akcja zakończyła się w momencie, w którym przestała być percypowana, nakazuje nadać stukaniu - tożsamemu z oczekiwaniem - charakter permanentny, a zatem znaczenie oczekiwania bez zakończenia.

Wystawa w Domu Kultury w Budaörs trwała od 16 listopada do 8 grudnia 1979 roku. Jeszcze w tym samym roku artysta opuścił Węgry udając się do Paryża i stamtąd – do Nowego Jorku. Simon w podrzdziale „Awangarda w muzeum” pisze, iż choć Halász otrzymał za granicą wszystkie możliwe środki, by zrealizować swe dzieła w wymarzonej przez niego kształcie, to nie były one już tak przekonujące, jak te wykonane w Budapeszcie<sup>39</sup>, co artysta w rozmowie ze mną potwierdził.

Historia emigracji Andrása Halásza była jedną z wielu historii emigracyjnych. W historii sztuki węgierskiej, pisanej z perspektywy 2007 roku, praca będąca pożegnaniem Halásza przed emigracją tworzy wstrząsający dyptyk z wydarzeniem artystycznym, które 6 lutego 2006 roku odbyło się w Múcsarnoku. Rodzina i przyjaciele brata Andrása Halásza, Pétera, twórcy teatru Squat, cierpiącego na zabijającego go raka wątroby, zorganizowali artyście w sali wystawienniczej przy Placu Bohaterów, pogrzeb za życia. Péter Halász przyleciał na to pożegnanie do Budapesztu z Nowego Jorku. Zaproszenie na wydarzenie w Múcsarnoku zaprojektowane zostało na wzór klepsydry z imieniem i nazwiskiem artysty oraz wypisanymi pod rysunkiem przedstawiającym znicz datami granicznymi jego życia. Wypisanie danych, których prawdziwość gwarantował zapewne stopień zaawansowania choroby, było zapowiedzią całej serii drastycznych działań, których radykalizm był środkiem wyrazu adekwatnym wobec ostateczności śmierci. Artysta leżał w jednej z sal Múcsarnoku na rodzaju katafalku, w otwartej, czarnej trumnie, ubrany w czarny garnitur, czerwony krawat i szalik. Nad trumną wisiał spuszczonej z sufitu mikrofon, umożliwiający mu aktywne uczestnictwo w „pogrzebie”. Naprzeciw katafalku stało podium, na którym przybyli – wśród nich Tamás Szentjóby – wygłaszali mowy pogrzebowe. Surrealistyczna sceneria oraz tematyka przemówień dotycząca śmierci, erotyki i polityki, wszystko to stanowiło swoiste domknięcie spraw, które artysta pozostawił w Budapeszcie, gdy 21 stycznia 1976 roku opuszczał go bez prawa powrotu wraz z innymi aktorami teatru Squat. Konstrukcja wydarzenia w Múcsarnoku, mowa aktora i reżysera Andrása Vágvölgiego podkreślająca geograficzną bliskość sali wystawowej i miejsca, gdzie artysta spędził dzieciństwo<sup>40</sup>, oraz piosenka Stevie Wondera *Pastime Paradise* o znaczącym tekście<sup>41</sup>, która zabrzmiała na zakończenie akcji, były drastycznymi zabiegami domknięcia otwartych nawiasów, między którymi upłynęło życie artysty, który powrócił do Budapesztu jedynie po to, by po raz ostatni go opuścić. Nie sposób pominąć także odniesienia, zawartego w tytule piosenki, do słynnego filmu Jima Jarmuscha *Inaczej niż w raj* (*Stranger than Paradise*), będącego serią zbliżeń na życie węgierskich emigrantów w Ameryce, które z bliskiego planu kamery nie różniło się niczym od ich życia na Węgrzech. Ameryka w filmie Jarmuscha okazuje się nie miejscem, lecz drogą, która dla wielu emigrantów ma postać drogi powrotnej, etapu przejściowego trwającego nierzadko całe życie. Nie bez znaczenia był fakt, iż przyjaciele przygotowujący Halászowi pożegnanie, sformułowali ostateczne przesłanie w języku angielskim – języku, który dla tak wielu z nich znaczył emigrację. Wymowną sceną w filmie Jarmuscha jest ta, gdy mieszkająca od lat w Ameryce ciotka głównej bohaterki, której rolę zagrała Eszter Bálint, córka aktorów Squatu – Stephana Bálinta i Marienne Kollár, którzy wyemigrowali z Węgier miesiąc po Halászu – podaje gościom zupę z uporem powtarzając każdy anglojęzyczny zwrot po węgiersku, jak gdyby kolejne proste czynności wykonywane przez kobietę wymagały określenia w obu językach i nie istniały bez węgierskich słów. Film pokazuje zatem życie emigrantów, którego nową jakością jest jego charakter językowy. Przedmioty i czynności, które nie różnią się niczym od tych sprzed emigracji, funkcjonują dodatkowo jak słownik - wymagają określenia na nowo, by stały się użyteczne. Jednak gdy zostają określone, to istnieją, podobnie jak ich właściciele, w podwójnym wymiarze językowym. „Nowy, wspaniały świat” ograniczał się dla emigrantów do rzeczywistości językowej, zbioru przetłumaczonych terminów, ramując niektórym z nich

rzeczywistość równą płaszczyźnie fizycznych przemieszczeń, a z kolei innym równą płaszczyźnie ruchów intelektualnych, jak Orshi Drozdik, która uczyła się od podstaw angielskiego, wpisując węgierskie terminy w anglojęzyczne teksty Michela Foucaulta.

W niewiele ponad tydzień po wieczorze w Múcsarnoku przyjaciele Halásza po raz ostatni odprowadzili go na Lotnisko Ferihegyego. Tym razem także był to wyjazd bez możliwości powrotu. Artysta zmarł w swym nowojorskim mieszkaniu niecały miesiąc później. Potem Tamás Szentjóby złożył zarządowi portu lotniczego propozycję, by nazwę Lotniska Ferihegyego zmieniono na Lotnisko Pétera Halásza, który to gest miał stać artystycznego zawłaszczenia przestrzeni, będącej dla wielu spośród artystów integralną częścią intelektualnego życia na Węgrzech w latach władzy komunistycznej, miejscem w którym czas wstawiony w nawias nie raczył się zatrzymać. Któż był do tego gestu predestynowany lepiej niż właśnie Szentjóby, który w 1975 opuścił Węgry na szesnaście lat?

\*

Geografia podróży artystów z Europy Środkowo-Wschodniej to nie tylko mapa ośrodków artystycznych i politycznych, ale także ośrodków znaczeń. Same przemieszczenia tożsame były nieradko z tłumaczeniem pojęć, w trakcie którego część znaczeń umykała, by – nieradko – ustąpić miejsca innym znaczeniom oraz innym ich zawłaszczeniom. Jednak dystans, jaki pokonywali artyści, nie dla wszystkich był jednakowy. Jego miarą jest właśnie możliwość migracji znaczeń, zakotwiczona w wizualności poszczególnych prac. Istotnym wydaje się fakt, iż dystans ten pokonywany był w obie strony. Każda podróż podjęta do określonego miejsca, była równocześnie podróżą spowrotem – od zawłaszczenia znaczeń do ich analizy i ponownej krystalizacji.

## PRZYPISY

- <sup>1</sup> Obszerne fragmenty tekstu dotyczące artystów węgierskich pochodzą z mojej książki *Polityka kierunków neoawangardy węgierskiej* (Kraków: Universitas, 2013).
- <sup>2</sup> Słowa László Beke przytoczone w: *Törvénytelen avantgárd. Galántai György balatonoglári Kápolnaműterme 1970–1973*, red. Julia Klaniczay (Budapest: Artpool-Balassi, 2003), 141.
- <sup>3</sup> „Chapel Exhibitions at Balatonboglár – 1972,” <http://www.artpool.hu/boglar/1972/chrono72.html> (dostęp: 20.10.2014).
- <sup>4</sup> Slobodan Stanković, „Tito-Kadar Meeting: Party Relations to Improve,” [http://www.osa.ceu.hu/files/holdings/300/8/3/text\\_da/35-4-271.shtml](http://www.osa.ceu.hu/files/holdings/300/8/3/text_da/35-4-271.shtml) (dostęp: 20.10.2014).
- <sup>5</sup> Ibidem.
- <sup>6</sup> Ibidem.
- <sup>7</sup> Ibidem.
- <sup>8</sup> Słowa László Beke przytoczone w: *Törvénytelen avantgárd. Galántai György balatonoglári Kápolnaműterme 1970–1973*, 141.
- <sup>9</sup> Ibidem.
- <sup>10</sup> Słowa Gyuly Pauera przytoczone w: *Törvénytelen avantgárd. Galántai György balatonoglári Kápolnaműterme 1970–1973*, 142.
- <sup>11</sup> „Zachowanie w czasie kontrrewolucji czyni go niegodnym bycia studentem naszej szkoły” – głosił według informacji na oficjalnej stronie artyści – list odmowny przysłany Galántaiowi ze szkoły, za: „Galántai’s biography,” <http://www.galantai.hu/appendix/biography.html> (dostęp: 08.04.2007).
- <sup>12</sup> Miško Šuvaković, „Art as a Political Machine: Fragments on the Late Socialist and Postsocialist Art of Mitteleuropa and the Balkans,” w: *Postmodernism and the Postsocialist Condition – Politicized Art Under Late Socialism*, red. Aleš Erjavec (Berkeley–Los Angeles–London: University of California Press, 2003), 119.
- <sup>13</sup> Dóra Maurer i György Jovánovics. Wywiad. W: *Törvénytelen avantgárd. Galántai György balatonoglári Kápolnaműterme 1970–1973*, 116–117.
- <sup>14</sup> Andrei Monastyrski, „Collective Actions and Trips out of Town. The Aesthetics of Collective Actions,” w: *Empty Zones. Andrei Monastyrski and Collective Actions*, red. Borys Groys (London: Black Dog Publishing, 2011), 70.
- <sup>15</sup> Ibidem, 72.
- <sup>16</sup> Ibidem.
- <sup>17</sup> Ibidem.
- <sup>18</sup> Ibidem.
- <sup>19</sup> Claire Bishop, „Zones of Indistinguishability: The Collective Actions Group and Participatory Art,” w: *Empty Zones. Andrei Monastyrski and Collective Actions*, red. Borys Groys (London: Black Dog Publishing, 2011), 10.
- <sup>20</sup> Alfred M. Fischer, Absent and Still Present, za: *Who’s Afraid of Nothing?*, red. Alfred M. Fischer (Köln: Museum Ludwik, 1999), 18.
- <sup>21</sup> Piotr Piotrowski, *Awangarda w cieniu Jałty* (Poznań: Rebis, 2005), 290.
- <sup>22</sup> Ibidem, 295–296.
- <sup>23</sup> Ferdinand de Saussure, *Kurs językoznawstwa ogólnego*, tłum. Krystyna Kasprzyk (Warszawa: PWN, 1961), 25–26.
- <sup>24</sup> Nena Dimitrijević, *Dimension Dimitrijević*, w: *Braco Dimitrijević. Against Historic Sense of Gravity*, red. Klaus-D. Pohl i Nena Dimitrijević (Darmstadt: Roethendruck Darmstadt, 1995), 93.
- <sup>25</sup> Ibidem.
- <sup>26</sup> András Halász, *Kézirat hangfelvételtől lejegyezve* (Budapest: Artpool, 1979). Cyt. za: Zsuzsanna Simon, *Kelemen Károly, Képek/Pictures 1978–1993* (Budapest: Dóvin, 1993), 81–82.
- <sup>27</sup> *Nowy Testament*, u wszystkich czterech ewangelistów, korzystam z dwóch: Jan 1, 21–24; Łk 3, 4–5.
- <sup>28</sup> *Nowy Testament*, Łk 3, 4.
- <sup>29</sup> Simon, *Kelemen Károly, Képek/Pictures 1978–1993*, 92.
- <sup>30</sup> Ibidem.
- <sup>31</sup> Ibidem.
- <sup>32</sup> Ibidem, 181.
- <sup>33</sup> Ibidem, 182.
- <sup>34</sup> Zob. András Halász, *Kézirat hangfelvételtől lejegyezve*, za: Simon, *Kelemen Károly, Képek/Pictures 1978–1993*, 90.
- <sup>35</sup> Simon, *Kelemen Károly, Képek/Pictures 1978–1993*, 92.
- <sup>36</sup> Ibidem.
- <sup>37</sup> Ibidem.
- <sup>38</sup> Ibidem, 93.
- <sup>39</sup> Ibidem, 94.
- <sup>40</sup> András Vágvolgyi, „Peter Halasz Virtual Memorial/Halász Péter Virtuális Emlékmű,” <http://www.freewebs.com/wordcitizen11/index.htm> (dostęp: 03.05.2007).
- <sup>41</sup> „They’ve been spending most their lives / Living in a pastime paradise / They’ve been wasting most their time / Glorifying days long gone behind / They’ve been wasting most their days / In remembrance of ignorance oldest praise / Tell me who of them will come to be / How many of them are you and me / Dissipation / Race Relations / Consolation / Segregation / Dispensation / Isolation / Exploitation / Mutilation / Mutations / Miscreation / Confirmation... to the evils of the world  
They’ve been spending most their lives / Living in a future paradise / They’ve been looking in their minds / For the days that sorrow’s gone from time / They keep telling of the day / When the Savior of love will come to stay / Tell me who of them will come to be / How many of them are you and me / Proclamation of Race Relations / Consolations / Integration / Verification of Revelations / Acclamation / World Salvation / Vibrations / Stimulation / Confirmation.....to the peace of the world  
They’ve been spending most their lives / Living in a pastime paradise / They’ve been spending most their lives / Living in a future paradise / We’ve been spending too much of our lives / Living in a pastime paradise / Let’s start living our lives / Living for the future paradise / Praise to our lives / Living for the future paradise / Shame to anyone lives / Living in a pastime paradise,” <http://www.freewebs.com/wordcitizen11/index.htm> (dostęp: 20.12.2005).

## BIBLIOGRAFIA

- Fischer, Alfred, red. *Who’s Afraid of Nothing?* Köln: Museum Ludwik, 1999.
- Groys, Boris, red. *Empty Zones. Andrei Monastyrski and Collective Actions*. London: Black Dog Publishing, 2011.
- Piotrowski, Piotr. *Awangarda w cieniu Jałty. Sztuka w Europie Środkowo-Wschodniej w latach 1945–1989*. Poznań: Dom Wydawniczy Rebis, 2005.
- Pohl, Klaus-D i Dimitrijević, Nena, red. *Braco Dimitrijević: Against Historic Sense of Gravity*. Darmstadt: Roethendruck Darmstadt, 1995.
- Sasvári, Edit i Klaniczay, Julia, red. *Törvénytelen avantgárd. Galántai György balatonoglári Kápolnaműterme 1970–1973*. Budapest: Artpool-Balassi, 2003.
- Saussure de, Ferdinand. *Kurs językoznawstwa ogólnego*. Tłum. Krystyna Kasprzyk. Warszawa: PWN, 1961.
- Simon, Zsuzsanna. *Kelemen Károly, Képek/Pictures 1978 – 1993*. Budapest: Dóvin, 1993.
- Stanković, Slobodan. „Tito-Kadar Meeting: Party Relations to Improve,” [http://www.osa.ceu.hu/files/holdings/300/8/3/text\\_da/35-4-271.shtml](http://www.osa.ceu.hu/files/holdings/300/8/3/text_da/35-4-271.shtml)
- Šuvaković, Miško. „Art as a Political Machine: Fragments on the Late Socialist and Postsocialist Art of Mitteleuropa and the Balkans.” W: *Postmodernism and the Postsocialist Condition – Politicized Art Under Late Socialism*, red. Aleš Erjavec, 90–134. Berkeley–Los Angeles–London: University of California Press, 2003.
- Vágvolgyi, András. „Peter Halasz Virtual Memorial/Halász Péter Virtuális Emlékmű,” <http://www.freewebs.com/wordcitizen11/index.htm>.