

ANDRZEJ
TUROWSKI

RADYWAŁWE
OKO



ŻOŁNIERZE

TOM 2
ŻOŁNIERZE

Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie
słowo/obraz terytoria

ANDRZEJ
TUROWSKI

RADYKALNE
OKO

O WITKACYM,
STRZEMIŃSKIM, KOBRO,
THEMERSONACH, ŻARNOWERÓWNIE
I INNYCH TWÓRCACH SZTUKI
WZBUDZAJĄCEJ NIEPOKÓJ

FRAGMENTY
AWANGARDOWEGO DYSKURSU

Warszawa–Gdańsk 2023

WPROWADZENIE 8

Historia • Kultura • Transgresja/subwersja • Autonomia/
zaangażowanie • Niewyraźalne/wyparte • Habitus modernizmu •
Wojna • Zwrotnica • Rozdziały • Negatywna ontologia • Radykalne
oko • Konteksty • Hommage • Podziękowania

I PUNKTY WIDZENIA 31

1. Awangarda, ten worek bez dna 32

Same pytania • Co o awangardzie napisano • Modernizowanie •
Moderność • Awangardystyka • Problemy z awangardą w Polsce •
Pierwsza teoria awangardy • Skradziona idea awangardy • Dwa para-
dygmaty. Awangarda jako krytyka społeczna • Awangarda jako krytyka
władzy • Krytyka awangardowej oryginalności • Awangardowy powrót
Realnego • Nadejście posthumanistycznego

2. Abstrakcja umarła, niech żyje abstrakcja . 74

Kryzys reprezentacji • Perspektywa jako forma symboliczna • Sztuka
czysta • Pojęcie abstrakcji • Formalizm abstrakcyjnej wizji • Ostatni
obraz • Od fizjologii do antropologii widzenia abstrakcyjnego •
Abstrakcja niewyraźności • Entropia symboliczna • Abstrakcja
podświadomej wizualności • Pułapka na spojrzenie — anamorfoza
• Pułapka na emocje — afekty • Polityczność abstrakcji • Koniec
abstrakcji

3. Anarchistyczna historia sztuki. 106

Słaba teoria • Ulotny przedmiot • Jak do tego doszło? • Splot
dyskursywny • Kryzys • Margines • Rozdarcie • Ideoza •
Kontestacja • Demokracja



GRANICE NOWOCZESNOŚCI . . . 131

1. Fantazmat egzotycznej podróży 132

Narodziny modernizmu • Inny / Obcy • Podróż do tropików •
Historia sztuki w dobie szaleństwa • Wielopostaciowe życie •
Nowoczesność jako heterotopia

2. Tworzenie świata 168

Konstruktywizm wyższej marki • Degrengolada ludzkiego ducha •
Powolne samobójstwo obrazu

3. Bezrobotny Lucyfer: Apokalipsa 179

Dekadencki nihilizm • Upadek cywilizacji • Komunistyczny
katastrofizm • Nadzieja w kłesce • Konstruktywistyczna dystopia •
Kryzys humanizmu • Absolutyzacja apokalipsy

4. Papierek lakmusowy 199

Co to jest dadaizm? • Siły rządzące naszą epoką • Piurblagizm •
Futuro-dadaizm • Stylistyka nieoznaczoności • Wielość rzeczywistości
• Formizm • Potrzeba ścisłości rozumu • Strefizm • Motywizm

5. Budowa w impasie 256

Bunt • Wieża Tatlina • Tour Eiffel • Ruina • Wieża Babel • Dziura
Babel • Labirynt • Komin fabryczny

I WIELKA WOJNA (1914–1918) . . . 11

Messieurs, zapomnijcie o sztuce • Maski Eduarda •
Nie płaczcie nad okropnościami

1. Witkiewicz na wojnie 27
Bebechy i potworności • Modernistyczna nicość
2. Szok bitewny 39
Trauma kulturowa
3. Wojna Strzemińskiego 46
O traumie i żałobie • Nieobecność i utrata • Wojna trwa •
Rytuały zagłuszające • Głód rzeczywistości • Brikolaż okaleczonego ciała •
Fakturyzacja

II PUSTKA NOWOCZESNOŚCI . . . 75

1. Bilans formizmu 76
Demony • Obraz obłąkania • Tajemnicy nie ma • Tylko pragnienie •
Absolut płaszczyzny
2. Bilans unizmu 90
Uprzedmiotowany język • Widzenie fizjologiczne • Racjonalne
oko • Historia unizmu • Forma jako całość • Czarny prostokąt •
Unifikacja płaszczyzny • Znowu pytania • Mechanizm cerebralny •
Destrukcyjna plastyczność • Forma uzyskana przez destrukcję

III OD MEGAMASZYNY DO MECHANOSFERY 129

1. Kłopoty z konstruktywizmem 130
Budowniczości • Maszyny • Destrukcja • Zabłąkana umysłowość
• Mechanizacja • Wyzwolenie konstrukcji • Konfrontacja maszyn •
Konstrukcja oniryczna • Architektura żelaza • Dialektyczne feerie
Destrukcyjny charakter • Dyspozycja postrzegania
2. Nieświadome „maszynuje” 164
Maszyny pragnące • Córka urodzona bez matki • Intensywność •
Metaliczna synteza • Wędrowiec • Maszyny wojenne • Wojna totalna
• Wicher wojny • Kolonia karna • Pytania

IV OD CIAŁA NATURALNEGO DO CIAŁA PROTETYCZNEGO . . . 187

1. Nieświadomość w ciele ukryta 188
Ego ma charakter cielesny • Ręka jako narzędzie • Cieleśność wojny •
Bezcieleśność rozumu • Ciało organiczne • Ciało posegmentowane •
Ciało rozczłonkowane • Nogi Izoldy • Semiurgia cielesna • Krwawa
geometria
2. Ciało bólem naznaczone 214
Ból fantomowy • Lekcja anatomii
3. Maszyna ciałem obleczona 221
Machina ludzka • Femme fatale • Prawa ogólne • Podwójne
narodziny
4. Ciało w protezę zamienione 231
Gigant • Antropos • Androgyn

V FANTAZMATY PRZESTRZENI I PŁASZCZYZNY 241

1. Przestrzeń i czas 242

Kompozycja przestrzeni • Racjonalizacja • Rytmizacja i harmonia •
Paradoks symetrii: czy rzeźba ma płęć? • Punkt nierównowagi •
Wolne szybowanie: ciało w przestrzeni utracone

2. Płaszczyzna 270

Kompozycje architektoniczne • Ciało z powierzchnią splecioną:
architektonika • Saper na polu minowym • Protetyka/organika

VI ASPEKTY RZECZYWISTOŚCI 285

1. Biomorfizm jako dekonstrukcja 286

Abstrakcja i figuracja • Pejzaże biomorficzne • Surrealizm? • Forma
organiczna • Płaskorzeźba • Powinowactwa • Zmysłowa forma
• Neoforma • Dezintegracja • Biologiczna subwersja • Afekt
Strzemińskiego

2. Potrzeba tworzenia widzeń 308

Sztuka szczególna • Awangarda i wrotki • Sztuka metamorficzna
Montaż/demontaż • Migotliwość widzenia • Rzeczywistość
fotogramu • Przygoda człowieka poczciwego • Wyjazd do Paryża •
Witkiewicz w Paryżu • Stażewski w Paryżu • Uniwersum • Surrealizm
Apollinaire'a • Pierwsze zaskoczenie • Drugie zaskoczenie • Stół
montażowy • Patafizyka/dadaistyka • Na osi czasu • Dadaistyczna
subwersja

VII STRASZNA WOJNA (1939–1945) . 359

1. Powidoki 360

W rozbiciu i rozkładzie • Obrazy zbyt wyraźne • Pamięć ejdetyczna •
Tanie jak błoto • Neuroświadectwa • Ślady • Wojenne powidoki

2. Wojna: *Obrona Warszawy* 375

Osamotnienie • Fotomontaże

3. Zagłada: *Pamięci przyjaciół — Żydów* 385

Fotokolaże • Narracja • Pamięć • Świadectwo

4. Tułaczka: sztuka musi coś mówić 394

Warszawa–Paryż–Lizbona • Montreal–Nowy Jork • Awangarda
amerykańska • Trzecia droga • Koniec modernistycznej utopii

EPILOG 408

INDEKS OSÓB 424

SPIS ILUSTRACJI 438

NIE PŁACZCIE NAD OKROPNOŚCIAMI

W wymiarze historycznym wraz z pierwszą wojną światową rzeczywistość wykroczyła poza dotychczasowe języki opisywania i symbolizowania świata. Nowe znaczenia polegające na „modernizowaniu” powszechnej agresji mylonej z postępem rodziły się wśród konfliktów zbrojnych między antagonistycznymi narodami i zmieniały radykalnie sens znanych pojęć. W tym sensie pierwsza wojna światowa była „wydarzeniem paradygmatycznym dla kolejnych katastrof światowych XX wieku”¹⁵. Historia rozumiana jako pole bitwy, u której podstaw leżał głęboki kryzys związany z przemocą, stworzyła kontekst nowoczesnej tożsamości obciążonej cierpieniem i śmiercią.

Nie chcę przez to powiedzieć, że wiek XIX był lepszy. Hasła rewolucji francuskiej — wolność, równość i braterstwo — również były szargane podczas rozlicznych imperialnych wojen i kolonialnych konfliktów, niemniej XIX-wieczna sfera symboliczna była inna. Wielu historyków podkreśla, że do czasu gwałtownego wybuchu wojny światowej nie dostrzegano grożącej katastrofy. Nic jej nie zapowiadało, ponieważ „w przedwojennej percepcji nic podobnego nie miało racji bytu [...]”. Potencjał sił niszczycielskich drzemał w ukryciu, zakodowany w mechanice broni rozsadzającej wszelkie konwencje europejskich działań zbrojnych. Jej przerażające działanie miało w straszny sposób naznaczyć świadomość mijającego świata, uwarunkowaną i oszołomioną cnotą przewidywalności. Błogosławieństwa techniki i postępu — dotychczas czczone jako niewyczerpane źródło społecznego bogactwa, przynoszące wolność od trudów i nędzy — ujawniły bezlitośnie swe drugie, niszczycielskie oblicze”¹⁶. Z odpowiedniego dystansu katastrofę wojny światowej można rozumieć jako zderzenie, z jednej strony, sił industrializacji i technicznego postępu, z drugiej zaś — świadomości ukształtowanej przez przednowoczesne wyobrażenia o świecie oraz odpowiadające im wartości, których nosicielami była zazwyczaj szlachta i aspirujący do jej stylu życia mieszczaństwo.

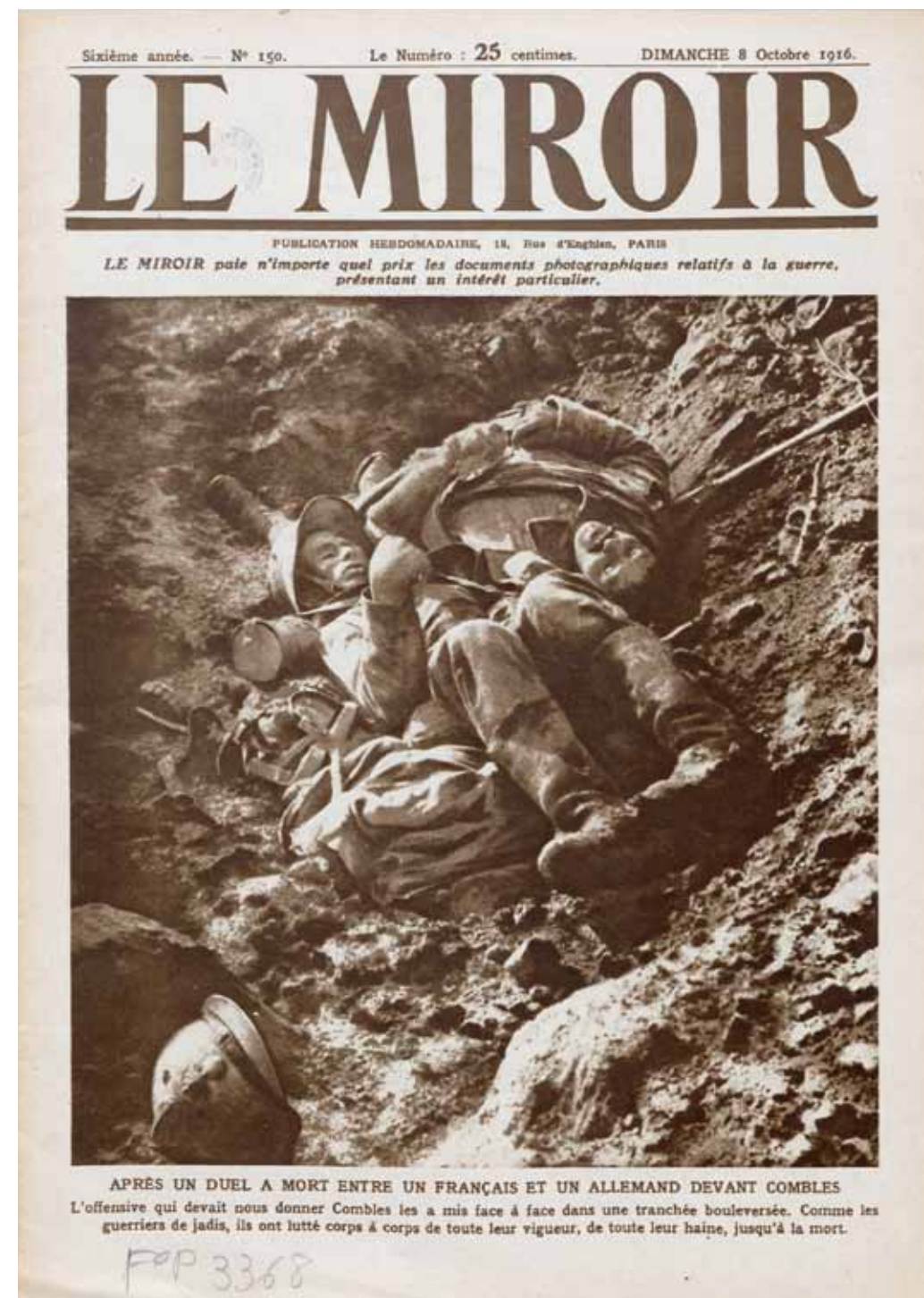
Kiedy w lipcu 1914 roku na wieść o wybuchu wojny przebywający na antypodach Witkiewicz „wstrzymywał się z dalszym opisem Australii”¹⁷ i szykował się do powrotu do Europy, aby wziąć udział w wojnie, nie wiedział, co go czeka. Wojen XX wieku nie można było sobie wyobrazić, nowoczesność nie odłoniła jeszcze swojego oblicza. Jak pisał Andrzej Leder, wojny XX wieku wcześniej „nie mogły być reprezentowane, ich realność dopiero przebijają się przez gęstą tkaninę dziewiętnastowiecznego *imaginarium*. Oczywiście, w pewien sposób już były — w huku niemieckich karabinów maszynowych rozstrzelujących chińskie powstanie bokserów czy w obozach dla Burów, tworzonych w Afryce przez armię brytyjską — ale były peryferyjne; tylko Joseph Conrad wiedział, że te peryferie są jądrem krystalizującego się, nowego *pola symbolicznego*. By dwudziestowieczne wojny były możliwe, *pole symboliczne* musiało więc nieodwracalnie się zmienić. A one same musiały stać się głównym czynnikiem to pole zmieniającym”¹⁸. Ta zmiana,

15 Dorota Sajewska, *Nekroperformans...*, op. cit., s. 95.

16 Dan Diner, *Zrozumieć stulecie*, przeł. Xymena Bukowska, Wydawnictwo Naukowe Scholar, Warszawa 2009, s. 34.

17 Anna Micińska, *Stanisław Ignacy Witkiewicz — Listy do Bronisława Malinowskiego*, „Konteksty” 2000, nr 1/4 (*Malinowski, Witkacy*), s. 267. Więcej o podróży Witkiewicza zob. *Podróż do tropików* w pierwszym tomie: *Argonauci*.

18 Andrzej Leder, *Rysa na tafli. Teoria w polu psychoanalitycznym*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2016, s. 35–36.



2 Żołnierze francuscy i niemieccy po śmiertelnej walce w okopach pod Combles, okładka pisma „Le Miroir”, 1916

podkreślam, wynikająca z napięcia między odziedziczonymi po podbojach i rewolucjach pojęciami wolności i przemocy, była konstytutywna dla wykluwającej się nowoczesności XX wieku.

Witkiewicz, jak można wnioskować z jego entuzjastycznej reakcji, wyobrażał sobie wojnę na podobieństwo XIX-wiecznych bitew otoczonych aurą triumfu i chwały, a nie destrukcji i śmierci. Mógł też być mu bliski powstaniowy etos wiążący wszelką walkę z ideami niepodległości i narodowej wolności¹⁹. W tych wyobrażeniach na przekór polskiej legendzie tkwiła pewna ambiwalencja, co powstrzymywało pisarza przed akceptacją wojny wzorem futurystów jako „jedynej higieny świata”, choć nieobca była mu myśl o potrzebie społecznej zmiany, do której wojna może prowadzić. „Była to dziwna epoka kryzysów indywidualnych, na tle kryzysu społecznego”, zauważał Atanazy Bazakbal, bohater *Pożegnania jesieni*²⁰, i dodawał: „klasa ludzi, do której należymy, skończyła się”. A trzeba pamiętać, że w kręgu bliskiej Witkacemu myśli dekadencej na początku wieku doszło do zasadniczych przeobrażeń świadomości społecznej związanych z poczuciem zmierzchu dotychczasowej kultury i różnymi formułami odrodzenia. Wojna imperialna budziła nadzieje na polityczną rekonfigurację Europy, a szanse niepodległości państw Europy Środkowej wiązały się z ideami demokratycznymi. Dla Witkiewicza jednak demokracja nie była nadzieją, a narodowy entuzjazm właśnie wojna zniweczyła. „Przeszła niedawno wojna — wspominał Atanazy — z jej mechanicznością i bezideowością, raczej z ideą spotęgowanej mdłej demokracji, która niechcący podświadomie podczas trwania jej się zatliła, nie mogła być niczym dopingującym”²¹. W istocie wszystkie najszczytniejsze myśli i uczucia, „związane z odrodzeniem narodu i tym podobnych rzeczy”, zabiła ostatecznie wojna²².

Antropologia Innego będąca jednym ze źródeł nowoczesności, doświadczana przez Witkiewicza w zamorskiej podróży, w Wielkiej Wojnie znalazła swoje historyczne dopełnienie. W konfrontacji niewyobrażalności konkretnej śmierci z heroicznymi mitologiami narodowymi negocjowana tożsamość przegrywała. Może za dużo było w niej starych i nowych utopii oraz politycznych ideologii, które przeżyły już swój czas.

Wiek XX był wiekiem wojen, a zarazem modernizacji²³. Rozpoczął się, jak podkreślał Mieczysław Porębski, wyznaczając „granice sztuki i myśli współczesnej”, na kolonialnych peryferiach, gdy rajdom pierwszych bojowych samolotów towarzyszyły pełne entuzjazmu słowa futurystów o emancypacyjnej sile techniki i nieskazitelnej czystości śmierci. Pod koniec roku 1911 jedno z poczytnych czasopism francuskich zamieściło w kilku kolejnych numerach reportaży Marinettiego

19 Maria Janion, *Wojna i forma*, w: eadem, *Placz generała. Eseje o wojnie*, Sic!, Warszawa 2007, s. 25–139. Skłonny jestem, jak to już zostało uczynione na gruncie badań literackich, podkreślać konieczną zmianę perspektywy w myśleniu o polskiej twórczości „skupionej wokół reprezentacji pierwszej wojny i zinterpretowanie jej raczej jako diagnozy i odpowiedzi na stricte nowoczesne doświadczenie wojennej traumy niż zbioru patriotyczno-niepodległościowych manifestów”, a Wielką Wojnę w moich rozważaniach należy przede wszystkim „traktować jako istotne doświadczenie biograficzne”. Zob. Aleksandra Szczepan, *Traumatyczna niepamięć: doświadczenie Wielkiej Wojny w polskiej literaturze dwudziestolecia*, „Przegląd Kulturoznawczy” 2014, nr 4, s. 413.

20 Stanisław Ignacy Witkiewicz, *Pożegnanie jesieni*, op. cit., s. 109, 115.

21 Ibidem, s. 148.

22 Ibidem, s. 404.

23 Tak stawiała problem wystawa *Wielka Wojna* w Muzeum Sztuki w Łodzi w 2018 roku. Zob. *Wielka Wojna*, red. Paulina Kurc-Maj, Paweł Polit i Anna Saciuk-Gąsowska, Muzeum Sztuki w Łodzi, Łódź 2018.



3 Gino Severini, *Wojna*, 1914

z wojny w Trypolitanii. Rozpętana w imię kolonialnych aspiracji zjednoczonych Włoch, poprzedziła koniec Imperium Osmańskiego i zapoczątkowała konflikt na skalę światową. Reportaż nosił tytuł *Bitwa nowoczesna*. Toczące się walki twórca futuryzmu oglądał oczyma kapitana Piazza, włoskiego lotnika zwiadowcy, który wpatrując się we „wglębione ścieżki oazy”, przywoływał z euforią obrazy dumy i śmierci: „Ścieżki wydeptane bez wątplenia przez drapieżne, napastliwe bestie! Wglębione ścieżki bitwy, którymi przemykają kule — przyziemne szczury!”²⁴. I dalej: „O jakże zazdroszczę pięćdziesięciu tysiącom Włochów, którzy, dobrze odziani, dobrze odżywieni i dobrze uzbrojeni, mogli mając lat dwadzieścia zanurzyć się sercem i duchem w waszym odorze ostrym i zaciekłym — odorze niebezpieczeństwa, przygody i bohaterstwa! Podniecająca intymność kul wychowawczyń i dobrych doradczyń, które wam szepczą do ucha w przelocie i które wydają się zawracać w prawo, w lewo, gdy przebiegają korytarzem uliczek pomiędzy z gliniastego błota spieczonego przez słońce! O, jak dobrze znajdować się w gwintowanej lufie olbrzymiego karabinu, być zarazem futurystyczną kulą i tarczą strzelniczą!”²⁴.

Wolność przestrzeni spletała się w futurystycznej poetyce z pragnieniem zniszczenia, tworząc fascynujące widowisko nowoczesności. Jednak śmierć wydawała się jeszcze nierealna, a opowieść o niej — fikcyjna. W powieści Ericha Marii Remarque’a *Na zachodzie bez zmian* wojna powietrzna była spektaklem dla żołnierzy oczekujących śmierci w okopach. „Codzienne liczne walki powietrzne nie mogą się uskarżać na brak widzów”²⁵, wspominał narrator. Żołnierze zakładają się, jaki będzie wynik walki rozgrywającej się nad nimi, a gdy zestrzelono samolot niemiecki, który „jak kometa opadał w dół w smudze dymu”, jeden z żołnierzy „przegrał flaszkę piwa i niechętnie wypłacał pieniądze”²⁶. Wiek XX zaczynał się na dobre, pisał Porębski i wskazywał pola bitew jako miejsca, na których, jakby z zaskoczenia, rodziła się nowa ikonosfera wojennego obłędu. Tam dochodził do głosu, dodam, zasadniczy konflikt nowoczesności polegający na zasupłaniu pojęć wolności i zniszczenia, konstrukcji i destrukcji.

Wybuch pierwszej wojny światowej w lipcu 1914 roku był przyjmowany po obu wrogich stronach z entuzjazmem. Polityka imperialna, realia gwałtownego uprzemysłowienia, bieda i aż nadto widoczne różnice społeczne były na przełomie stuleci i w początkach XX wieku dotkliwe. Istniejące napięcia prowokowały do radykalnego rozwiązania, a wojna budziła złudne nadzieje nadejścia „królestwa radości”. „Nie płaczcie nad okropnościami wojny”, pisał Guillaume Apollinaire w jednym z wierszy wychwalających jej piękno, „później poznamy wszelkie radości”²⁷. Jednak pierwsze walki nad Marną, bitwy pod Ypres, gdzie po raz pierwszy zostały użyte gazy bojowe, a twarze przysłoniły ochronne tampony i maski, i wreszcie krwawe Verdun — przekreśliły dotychczasowe wyobrażenia o wojnie czystej i szybkiej, zwycięskiej i radosnej. W grudniu 1915 roku, gdy wojna pozycyjna toczyła się już na wielu frontach, jej obraz wyłaniający się z „pamiętnika z okopów” Henriego Barbusse’a, jednego z pierwszych dzieł opisujących wojnę, był zupełnie

24 Cyt. za: Mieczysław Porębski, *Granica współczesności. Ze studiów nad kształtowaniem się poglądów artystycznych XX wieku*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1965, s. 52.

25 Erich Maria Remarque, *Na zachodzie bez zmian*, przeł. Stefan Napierski, Wydawnictwo Dolnośląskie, Wrocław 1999, s. 99.

26 Ibidem, s. 36, 38.

27 Guillaume Apollinaire, *Wojna*, przeł. Julia Hartwig, w: idem, *Wybór pism*, wyb., wstęp i oprac. Adam Ważyk, PIW, Warszawa 1980, s. 236.



4 Poranek po pierwszej bitwie pod Passchendaele, 1917

5 Félix Vallotton, *Okopy*, z cyklu *To jest wojna!*, 1915–1916

24

6 Georges Scott, *Wybuch pocisku w nocy, kwiecień 1915*

inny niż ten będący przedmiotem zachwytów Apollinaire'a czy fascynacji włoskich futurystów. Barbusse rysował apokaliptyczną wizję nowego świata: „Ci ciężko ranni, których toczy rana wewnętrzna, obejmują oczyma przewrót żywiołów: patrzą na uderzające na górach pioruny, które podnoszą chmury nieboskłonu jak bałwany morskie i z których każdy równocześnie wyrzuca w mrok słup ognia i słup dymu; poruszają się wybladłe twarze o zapadniętych policzkach ścigając wzrokiem orły, krążące na niebie i spoglądające z góry przez mgliste zwoje na ziemię... — Widać tam w dole rzeczy pełzające. — Tak... są to jakby żywe rzeczy. — Rodzaj roślin... — Rodzaj ludzi. Oto w ponurych blaskach burzy, pod czarnymi nastrzępionymi chmurami, rozciągniętymi i zawieszonymi jak złe duchy nad ziemią zdaje im się, że widzą rozciągającą się wielką zsiniałą równinę. W widzeniu ich, z równiny tej, składającej się z błota i wody, wynurzają się kształty i uczepiają się powierzchni ziemi, oślepiłe i obryzgane błotem, jak ohydne rozbitki. I zdaje im się, że są to żołnierze. Ociekająca równina, poprzecinana długimi, równoległymi kanałami, pokłuta kałuża, nie ma granic, a liczba tych rozbitków, którzy próbują wyjść z niej na ląd, jest nieskończona”²⁸.

Wojenna ikonografia znana z dzieł artystów walczących na różnych frontach i po obu stronach konfliktu była podobna²⁹. Wyłaniał się z niej naturalistyczno-ekspresjonistyczny, ale pozostający na granicy groteski obraz wielkiego wybuchu, gwałtownego rozpadu, nieogarniętego chaosu, po którym następowała wielka cisza wymarłej przestrzeni, odczucie braku życia pośród ludzkich szczątków, w pustce wiejącej grozą śmierci. Tylko u Witkiewicza było inaczej, obraz wojny uległ odwróceniu. Pole po bitwie w trzecim akcie *Metafizyki dwugłowego cielenia* wypełniali degeneraci, którzy na pustynnej scenie przeżywali swój koszmarny koniec. Przypominało to groteskowe sceny z obrazów Otto Dix'a i George'a Grosza.

Modernizm XX wieku rodził się w nieludzkiej atmosferze Wielkiej Wojny. Pierwszej wojny totalnej, która w nowoczesnym świecie przekroczyła wszelkie wyobrażenia o bestialstwie, barbarzyństwie, okrucieństwie, nienawiści, upodleniu, brutalności zabijania i absurdalności śmierci. Po raz pierwszy wykorzystano tu cały śmiertcionośny potencjał nowej techniki i technologii — gazy trujące, samoloty, broń maszynową, ciężką artylerię i czołgi. Początkowy entuzjazm wojenny był wywołany przeświadczeniem, że ginie stary świat, koniec był naznaczony śmiercią dziewięciu i pół miliona żołnierzy oraz głębokim okaleczeniem fizycznym i psychicznym tych, którzy przeżyli. W 1918 roku Apollinaire inaczej już spoglądał na wojenną przeszłość: „Ja co widziałem wojnę w Artylerii i Piechocie / Raniony w głowę z czaszką trepanowaną pod chloroformem / Który straciłem najlepszych przyjaciół w straszliwej bitwie / Wiem o starym i nowym ile poszczególne człowiek może o tym wiedzieć / I nie dbając dzisiaj o tę wojnę / Między nami i dla nas przyjaciele moi / Rozstrzygam ten długi spór tradycji i wynalazczości / Porządku i Przygody”³⁰.

W wojennej konfrontacji nowoczesność XX wieku nie wyglądała tak, jak miała wyglądać, niewiele też miała na swoje wytłumaczenie. Postęp nie był zbawieniem, rozumność przestała się liczyć, realność i fikcja były trudne do rozróżnienia.

28 Henri Barbusse, *Ogień. Pamiętnik oddziału w okopach*, H. Altenberg, G. Seyfarth, E. Wende i S-ka, Lwów 1919, s. 7–8.

29 Oczywiście dokonuję tutaj pewnego uogólnienia. Problem wojennej ikonografii i udziału artystów w wojnie był bez porównania bardziej złożony. Zob. Claire Maingon, *L'art face à la Guerre*, Presses Universitaires de Vincennes Saint-Denis, Paris 2015. Książka zawiera bogatą bibliografię tematu.

30 Guillaume Apollinaire, *Prześlizgnięta rudowłosa*, przeł. Adam Ważyk, w: idem, *Wybór pism*, op. cit., s. 281.

25

Nowoczesność, która miała być królestwem duchowej wolności, przeobraziła się we wzniosłą ideę śmierci na polu walki. Świat powojenny wbrew przewidywaniom nie stał się bardziej sprawiedliwy i mniej podzielony, tylko ludzie zostali pokonani, a środowisko zniszczone. Nacjonalizmy, które leżały u podłoża wojny, okazały się równie silne w nowych realiach upadłych imperiów i niepodległych państw. „Wszystko w rozpadzie, w odśrodkowym wirze; / czysta anarchia szaleje nad światem”³¹, pisał w 1919 roku William Butler Yeats. Nic więc dziwnego, że wyłaniający się z wojny modernizm — a zarazem jego kryzys odczuwany jako klęska wszelkich wartości, i tych aprobowanych, i tych odrzucanych — chciał jak najszybciej zapomnieć koszmar swych narodzin i zepchnąć w niepamięć traumatyczne doświadczenie, które legło u podstaw nowoczesnego świata, aby zachować choćby niewielką nadzieję. „Jeśli wojna obecna — kończył Barbusse swą oskarżycielską powieść — posunęła postęp chociażby o jeden krok, jej nieszczęścia i mordowania nie zaważą wiele na szali. A podczas gdy my gotujemy się do połączenia się z innymi, żeby znowu prowadzić wojnę, czarne niebo brzemienne burzą roztwiera się łagodnie nad naszymi głowami. Z pośród dwóch ciemnych, chmurnych zwałów dobywa się spokojna błyskawica, a ta świetlana wstęga, jakkolwiek tak wąska, tak otoczona żałobą, tak nędzna, że zdaje się myśleć, dowodzi, że słońce przecież istnieje”³². Wbrew temu, co się tak często powtarza, modernizmu nie ratowała utopia, choć właśnie ona rozgościła się wśród modernistycznych haseł „szczęśliwych lat dwudziestych”, które wymazały wojnę z pamięci ludzi, usypiając ich czujność.

Okazało się jednak, że Wielka Wojna stworzyła modernistyczny supeł, którego nie można było już rozwiązać. Nie można było o niej zapomnieć. Rozpoczął się czas rozpadu. Głębokiego kryzysu nie udało się przekreślić, a niezaleczona przeszłość okazała się źródłem przerażającej przyszłości — drugiej wojny światowej i odradzającego się aż do dzisiaj zbrodniczego faszystwu i nacjonalizmu. Jeżeli pierwsza wojna była początkiem nowoczesności, to była również jej końcem³³ — w każdym razie końcem świata znanego z oświeceniowej utopii. Była przegraną postępu wśród samoniszczących się maszyn i okaleczonych ciał obcych sobie ludzi. Ujawniała straszliwe oblicze nowoczesnego świata powstającego na ruinach historii.

1. WITKIEWICZ NA WOJNIE

Wybuch wojny zastał Malinowskiego i Witkiewicza w Australii³⁴ i postawił ich w różnej sytuacji formalno-prawnej. Malinowski podróżował z paszportem Austro-Węgier i formalnie był poddanym austriackim, dlatego podejrzewano go o sympatie proniemieckie. W Australii, na terytorium sprzymierzonego z Francją i Rosją imperium brytyjskiego, jako obywatel wrogiego mocarstwa mógł podlegać przepisom o internowaniu, a jego powrót do Anglii nastęczał wiele kłopotów. Witkiewicz, choć od piątego roku życia mieszkał w Zakopanem na terenie zaboru austriackiego, jako urodzony w Warszawie dysponował paszportem rosyjskim³⁵, mógł zatem bez przeszkód przez Anglię lub Francję powrócić do Europy.

Kiedy 5 września 1914 roku opuszczał Australię, aby wziąć udział w wojnie, miał na myśli walkę o niepodległość Polski. Nie był jednak pewien, po której stronie konfliktu stanie, decyzyję o zaciągnięciu się do armii rosyjskiej podjął dopiero w czasie podróży powrotnej — wbrew rodzinie, która wołała go widzieć w polskich oddziałach formowanych przy armii austriackiej. „Byłem sam w moich myślach o Rosji i konieczności walczenia z nią przeciw Niemcom i przeszedłem straszne chwile na ten temat”³⁶. Przez Odessę udał się do Petersburga nazwanego teraz Piotrogradem. Zaraz po przyjeździe napisał do Malinowskiego: „Podałem prośbę do ministra wojny o przyjęcie mnie do Izmailowskiego Pułku Gwardii”³⁷. Służbę wojskową rozpoczął 29 listopada 1914 roku.

Droga Witkiewicza do Polski prowadziła przez szlak bitewny zakończony wątpliwym azylem koszarowego życia w odległej od frontu rosyjskiej stolicy, gdzie był naocznym świadkiem upadku imperium i wzbierania rewolucyjnego wrzenia. Wojna była straszna. Uczestnik walk, w których brał udział Witkiewicz, wspominał: „Ani razu przez wszystkie lata wojny nie przyszło mi słyszeć takich strasznych jęków, jak na tym przeklętym błocie. Ranni leżący pokotem i w rzędach w wodzie, przykryci gęstą trawą jękami i krzykami dawali znać sanitariuszom, gdzie się znajdują. Ten koszmar trwał do samego rana”³⁸. Witkiewicz był

31 William Butler Yeats, *Powtórne przyjście*, przeł. Leszek Engelking.

32 Henri Barbusse, *Ogień...*, op. cit., s. 320.

33 „To był równocześnie początek i koniec. Do dziś historycy spierają się, czy rok 1914 był końcem tak zwanego długiego wieku, czyli wieku XIX. Czy też już w 1914 roku rozpoczął się krótki wiek, który trwał do roku 1989? A może, jak coraz częściej mówią historycy, krótki wiek zaczął się w 1918 roku? I wojna światowa wykończyła stary świat. Wszyscy przyglądali się i bili brawo Europejczykom, którzy strzelali do siebie nawzajem. [...] Był to sygnał, by kończyć dzieje imperiów”; *Początek „krótkiego wieku”. Z Andrzejem Chwałką rozmawiają Przemysław Stanisławski i Marcin Żyła*, „Znak” 2008, nr 642.

34 Więcej zob. *Podróż do tropików* w pierwszym tomie: *Argonauta*.

35 Krzysztof Dubiński, *Wojna Witkacego, czyli kumbeł w galifetach*, Wydawnictwo Iskry, Warszawa 2015, s. 34–35.

36 Stanisław Ignacy Witkiewicz, *Listy i notatki z podróży do tropików, 1914, 1916*, list do Bronisława Malinowskiego, 26 (25), w: idem: *Listy I*, oprac. Tomasz Pawlak, *Dzieła zebrane* [t. 17], PIW, Warszawa 2013, s. 391.

37 Ibidem, s. 394. W tym okresie formowało się już w Rosji wojsko polskie. „Po odezwie wydanej w dniu 14 sierpnia 1914 roku przez głównodowodzącego wojsk rosyjskich wielkiego księcia Mikołaja Mikołajewicza, zapowiadającej przyznanie ograniczonego samorządu Polakom, rozpoczęło się formowanie dwóch oddziałów (Legion Puławski i Legion Lubelski), pomyślanych jako drużyny (bataliony) rosyjskiego pospolitego ruszenia, a także dwóch szwadronów kawalerii, odpowiadających sotniom rosyjskiego pospolitego ruszenia”; Mieczysław Wrzosek, *Polskie formacje wojskowe w Rosji w latach 1917–1920*, „Niepodległość i Pamięć” 1998, nr 11, s. 127.

38 Krzysztof Dubiński, *Wojna Witkacego...*, op. cit., s. 146–147.

1. NIEŚWIADOMOŚĆ W CIELE UKRYTA

EGO MA CHARAKTER CIELESNY

W teorii Sigmunda Freuda na powstanie *ego* i jego separację od *id* oddziaływało „ciało, a przede wszystkim jego powierzchnia”. Ciało jest tym miejscem, z którego jednocześnie mogą wychodzić postrzeżenia zewnętrzne i wewnętrzne. Jak podkreślał twórca psychoanalizy, „*ego* ma przede wszystkim charakter cielesny, jest ono nie tylko istotą powierzchniową, lecz wręcz projekcją powierzchni ciała”¹. Jedynie poprzez ciało i jego terytorium może być nam udostępniona wewnętrzna nieświadomość (jako przestrzeń kulminacji libido). Ciało determinuje ostatecznie strukturę i horyzont języka/tekstu nieświadomości jako miejsce zapisywania i skrywania znaczeń. Ciało-język generuje i cenzuruje ciało-tekst, ujawnia i ukrywa.

Proces maskowania i ujawniania — inaczej mówiąc, rozwój libido i ekonomia libidalna — zdaniem Freuda rządzą procesem kształtowania się osobowości, czyli tożsamości cielesno-psychicznej człowieka. Jest on podobny do procesu powstawania wszelkich znaczeń w grze językowej różnicującej semiozy między „materialną formą i ulotną treścią”. W psychoanalizie podstawową zasadą, która w chaotyczny świat *id* wprowadzała cielesne *ego*, była edypalna organizacja różnicy seksualnej. Koncepcja strukturalistyczno-semiotyczna języka awangardy wyprowadzona od Ferdinanda de Saussure’a bazowała na pojęciu znaczenia jako napięcia między językowymi planami wyrażania. W sztuce odpowiadało temu doświadczenie abstrakcji i konkretyzacji, niezaspokojona potrzeba formy „obecności” wśród umykających znaczeń. Wprowadzona przez Freuda psychoanalityczna koncepcja ciała opierała się różnicy nieświadomego i świadomego, odnosiła się do fundamentalnej zasady kastracyjnego braku związanego z obrazem cielesności. Psychoanalityczna idea szyfrowania znaczeń w sztuce awangardy przekładała się na różne sposoby metaforyzacji tego, co ukryte przed wzrokiem i reprezentacją jako narzędziem świadomości.

Wyróżnienie dwóch względnie niezależnych porządków symbolicznych — językowego i psychicznego — było trudne do utrzymania wobec krytycznych dyskursów humanistyki i sztuki XX wieku. Przypominało zbyt wyraźnie koncepcje dualistyczne i dialektyczne zakładające substancjonalną różnicę ducha i ciała, w zasadzie neutralnego (bezcielesnego) rozumu oraz ciała płciowego naznaczonego popędami (biologicznego, naturalnego). Długo jeszcze modernistyczny racjonalizm utrzymywał, że duch jest jedynie przejściowo ubrany w ciało, które go więzi². Emancypacja ducha (Hegel) była miarą jedności określającą granice różnicy

1 Sigmund Freud, *Poza zasadą przyjemności*, przeł. Jerzy Prokopiuk, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2005, s. 69.

2 Zob. wystawa i katalog *L'âme au corps. Arts et sciences, 1793–1993*, Galeries nationales du Grand Palais, Paryż, 1993–1994, komisarz wystawy: Jean Clair.

oraz wartości i wolności. W hierarchii duchów byty niematerialne (bezcielesne i wolne) stały najwyżej, kontemplując swoją czystość, podczas gdy materialnym kreaturom pozostawało przyglądać się swej zbrukanej szacie cielesnej. Dopiero Nietzscheańska śmierć boga nadała ciału wzniosłość duszy i samoistność sensu. Przeciwno duchowi mógł zbuntować się Zaratustra. Jak pisał Nietzsche, „ciałem jestem i niczym nadto; «dusza» to jedynie słowo, które nazywa coś należącego do ciała. Ciało jest wielką rozumnością, jest wielością, która ma jeden sens, jest wojną i pokojem, jest stadem i pasterzem. [...] Mówisz o sobie: «ja», i jesteś dumny z tego słowa. Ale większe jest coś, w co nie chcesz wierzyć, twoje ciało i jego wielka rozumność, która nie mówi: «ja», lecz wciela «ja» w czyn”³.

Percepcyjna koncepcja ciała została obalona. Ciało nie było już konstytuowane przez ducha, lecz konstruowało się w trakcie technologicznej obróbki cielesnej materii, na drodze konsolidacji lub dysocjacji⁴. Nie była to trwała struktura. Uprzedmiotowane ciało pozbawione oparcia w „rozumnym duchu” wydawało się chaotyczne — aż do chwili ujrzenia siebie w złudności „lustrzanego odbicia”, w sobowtórze skonstruowanego „ja”. W odbiciu, w którym podmiot, jak pisał Baudrillard, „ulega samoalienacji, by się na powrót odnaleźć, lub też dostrzega obraz uwodzicielski i śmiertcionośny, w którym podmiot się przygląda, by od niego i w nim zginąć”⁵. Ciało mającego odtąd wrażenie całości nie opuścił już pierwotny lęk przed pokawałkowaniem i poczucie zagrożenia dekonstrukcją, rozpadem, śmiercią. Naturalna, biologiczna i psychiczna tożsamość zobaczonego w lustrze ciała materialno-przedmiotowego z trudem dawała się utrzymać w życiu. Wyobrażenia cielesnej całości zaczęły się rozplýwać wśród kulturowych dyskursów, ideologii politycznych i narzędzi technologicznych. Odwołując się do ciała naturalnego, Nietzsche wprowadził je w najgłębszy kryzys. Psychoanaliza (jako archeologia tego kryzysu) była też jedną z prób zrekonstruowania niemożliwego procesu cielesnej spoistości w trakcie libidalnego życia człowieka. Freud, według którego człowiek cielesne braki rekompensował „organami pomocniczymi”, stworzył pojęcie ciała protetycznego, lecz zdawał sobie sprawę, że człowiek „nie czuje się w nim bardziej szczęśliwy”⁶.

W praktykach krytycznych i artystycznych twórców awangardy spotykamy liczne próby uporania się z powstającymi na gruncie cielesności fantazmatami, ideologiami oraz utopiami. Można powiedzieć, że wśród dyskursów o „różnicy i tym samym” załamywała się zarówno modernistyczna koncepcja języka indywidualnego/universalnego, jak i pojęcie ciała naturalnego i tożsamego. Bowiem ciało, jak podkreślał w jednym z wywiadów Roland Barthes⁷, nie jest „wiecznym” obiektem wpisanym raz na zawsze w naturę, lecz jest formowane i opanowywane przez historię i społeczeństwa, systemy polityczne i cywilizacje. Myśl tę kontynuował Michel Foucault.

3 Friedrich Nietzsche, *Tak mówił Zaratustra. Książka dla wszystkich i dla nikogo*, przeł. Grzegorz Sowiński, Zielona Sowa, Kraków 2005, s. 34.

4 Jacques Gleyse, *L'instrumentalisation du corps. Une archéologie de la rationalisation instrumentale du corps, de l'âge classique à l'époque hypermoderne*, L'Harmattan, Paris 1997.

5 Jean Baudrillard, *Symulakry i symulacje*, przeł. Sławomir Królak, Sic!, Warszawa 2005, s. 123.

6 Sigmund Freud, *Kultura jako źródło cierpienia*, w: idem, *Pisma społeczne*, przeł. Aleksander Ochocki, Marcin Poręba, Robert Reszke, oprac. Robert Reszke, *Dzieła*, t. 4, KR, Warszawa 1998, s. 187.

7 Roland Barthes, *Encore le corps*, w: idem, *Oeuvres complètes*, t. 5: 1977–1980, Seuil, Paris 2002, s. 561.

RĘKA JAKO NARZĘDZIE

Bernard Stiegler, francuski badacz zajmujący się filozofią „tego, co ludzkie i nie-ludzkie”, podkreślał kluczową rolę techniki u samych źródeł powstania ludzkiej osobowości⁸. Kwestionował ideę cielesnej pełni i naturalności człowieka i wiązał jego konstytucję z ujawnieniem „technicznej świadomości” (*tekhné*), której początkiem było użycie przez hominidów (ziniantropów) ręki jako narzędzia, czyli funkcjonalnego i organicznego przedłużenia ciała. Wychodził z założenia, że człowiek w biologicznej cielesności i materialnej czasowości jest substancjonalnie niepełny, obarczony od początku konstrukcyjnym i strukturalnym brakiem. Błędem Epimeteusza było „zapomnienie” dokończenia zleconego mu aktu stworzenia, zatem proces stawania się człowiekiem polegał na ustawicznym dopełnianiu, uzupełnianiu braku, tworzeniu nieistniejącej pełni. Kształtowanie życia (tożsamości) w ujęciu Stieglera to praca nad mechanicznymi substytutami, przedmiotowymi technologiami, protezami ułomnego ciała, bowiem człowiek nie jest naturalny, lecz z racji swej wybrakowanej natury protetyczny.

Tak pojmował organizm Bruno Jasieński, twórca polskiego futuryzmu: „Maszyna nie jest produktem człowieka — jest jego nadbudową, jego nowym organem, niezbędnym mu na obecnym szczeblu rozwoju. Stosunek człowieka do maszyny jest stosunkiem organizmu do swego nowego organu. Jest ona niewolnikiem człowieka o tyle tylko, o ile niewolnikiem jego jest jego własna ręka, podlegająca rozkazom jednej i tej samej centrali mózgowej. Pozbawienie tak jednej, jak i drugiej przyprawiłoby człowieka współczesnego o kalectwo”⁹.

Technika w filozofii Stieglera to swoisty potencjał tkwiący w materii (Heideggerowskie „bycie w skrytości”), a nie wytwór człowieka. Człowiek tylko ujawnia jej możliwości i wydobywa ją ze środowiska, czego przejawem są powstające sztuczne przedłużenia ciała, narzędzia-protezy, mechaniczne instrumenty, technologiczne hybrydy. Nieożywiona technika (protetyka) nadaje ciału naturalny witalizm. Człowiek-ciało i technika-narzędzie są wzajemnie motywowane. Ujawniają się w procesie dostrzegania nieświadomionej, ale już istniejącej w przyrodzie i czekającej rozpoznania prawdy o wybrakowanym świecie i protetycznej technice. Majeutyczna (sokratejska) instrumentalizacja człowieka protetycznego, rozpoznającego technikę w braku, w świetle rozważań Stieglera jest pierwszym etapem — jeszcze przed fazą lustra — rodzenia się jego tożsamości (cielesnej koherencji). Tutaj rozpoczyna się proces wydobywania techniki z natury (eksternalizacja) i przemieszczenia (detytorializacja) człowieka w przyrodniczym otoczeniu. Wraz z rozwojem społecznym związki między tymi dwoma współistniejącymi zjawiskami stają się coraz bardziej złożone. Granica między tym, co biologiczne i techniczne, „naturalne” i protetyczne, jest płynna, a biotechnologiczna „cielesność” kwestionuje modernistyczne i antropocentryczne modele autonomicznego człowieka i technocentryzm abstrakcyjnej techniki. Podział na organiczne i nieorganiczne, ludzi i rzeczy, traci na wyrazistości, a „istota techniki wcale nie jest niczym technicznym” (Heidegger), ponieważ dotyczy w równym stopniu bycia człowieka co innych bytów¹⁰.

8 Bernard Stiegler, *La Technique et le temps. La Faute d'Épiméthée*, t. 1, Galilée, Paris 1994, passim.

9 Bruno Jasieński, *Futurizm polski (bilans)*, „Zwrotnica” 1923, nr 6, s. 182.

10 Martin Heidegger, *Technika i zwrot*, przeł. Janusz Mizera, Baran i Suszczyński, Kraków 2002, s. 7. Zob. Magdalena Holy-Luczaj, *Heideggerowski zwrot: jedność bycia i nieantropocentryczna filozofia człowieka*, „Acta Universitatis Lodziensis Folia Philosophica” 2013, nr 26, s. 95. Heideggerowi chodziło o uznanie istnienia innych bytów, a nie absolutyzację techniki.

W stawaniu się ciała protetycznego dochodziło do ewolucyjnej reorganizacji materialnego środowiska, przemieszania gatunków i pojednania bytów. Rosi Braidotti badaczy wyrażających takie i podobne opinie zaliczyła do „postantropocentrycznych humanistów”¹¹. Protetyczna hybryda obejmująca wszystkie gatunki urzeczywistniała się w trakcie maszynistycznej ewolucji ciała wyposażonego w narzędzia i powiązane z nim protezy. Mechaniczna transformacja człowieka w maszynę przebiegała zgodnie ze wzorem ewolucji organizmów Jeana-Baptiste’a Lamarcka. Stawanie się protetycznych ludzi i zwierząt, narzędzi i ciał, przedmiotów i organizmów wynikało z kreatywnych negocjacji człowieka-maszyny, a nie agresywnych podbojów i wojen („ontologiczny pacyfizm”¹²). Idea ciała jako protezy miała zatem charakter twórczy, etyczny i empatyczny. Człowiek protetyczny, który detytorializował cielesność, a więc odnajdywał swoje przedłużenia w otoczeniu i nawiązywał z nim nowe połączenia, kształtował środowisko ludzi i zwierząt, za które czuł się emocjonalnie i politycznie odpowiedzialny. Jednocześnie ten sam człowiek uzewnętrzniał technikę w protetycznej organice swego ciała, pozwalał na technologiczne doskonalenie organizmu, klonując posthumanistyczne cyborgi jako protetyczne hybrydy.

Jednak to właśnie człowiek wyposażony w rekompensujące jego braki narzędzia, przekraczający granicę świata ożywionej i nieożywionej przyrody, kreujący doskonałe mutanty, okazał się „najbardziej niebezpiecznym wśród zwierząt”. David Livingstone Smith, który opublikował książkę pod takim właśnie tytułem, wzbierał się przed przypisaniem wszelkiego zła abstrakcyjnej naturze ludzkiej i wskazywał na uzależniające powiązania neuronalne w mózgu człowieka oraz na nieopanowany popęd zmierzający do destrukcji. Posłużył się tu jednym ze znanych cytatów Marka Twaina, uczestnika wojny secesyjnej, który twierdził, że „człowiek jest jedynym zwierzęciem angażującym się w wojnę, tę najpotworniejszą z potworności. Jest jedynym, który gromadzi swych braci wokół siebie i z zimną krwią i z chłodnym okiem przystępuje do eksterminacji członków własnego gatunku. Jest jedynym zwierzęciem, które dla brudnego zysku gotowe jest wyruszyć w świat [...] tylko po to, by pomagać w mordowaniu obcych mu zupełnie przedstawicieli własnego rodzaju, którzy nic złego mu nie uczynili i z którymi nie jest nawet skłócony. A w przerwach między takimi wyprawami zmywa krew z rąk i z hasłem «powszechnego braterstwa» na ustach zabiera się za inne sprawy”¹³.

CIELESNOŚĆ WOJNY

Pierwsza wojna światowa, jak można wnioskować z opisywanych przeżyć żołnierzy, stanowiła przede wszystkim doświadczenie ciała, które w swojej biologicznej strukturze było naturalne. Na wojnie to ciała dopuszczały się przemocy, to ciała jej doświadczały. Wojnę trudno było zrationalizować, prościej ucieleśnić. Dualizm ducha i ciała wydawał się miarą wojennego doświadczenia i przegranej. Wszystko okazało się popękane i podzielone, a nowe związki nie budziły zaufania. Cieleśność

11 Rosi Braidotti, *Po człowieku*, przeł. Joanna Bednarek i Agnieszka Kowalczyk, przedm. Joanna Bednarek, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2014, s. 164, 190.

12 Ibidem, s. 180.

13 David Livingstone Smith, *Najbardziej niebezpieczne ze zwierząt. Natura ludzka i przyczyny wojen*, przeł. Anna E. Eichler, CiS, Warszawa 2011, s. 26.

76 Otto Dix, *Inwalidzi*, na wystawie „sztuki zdegenerowanej” w Berlinie, 1938

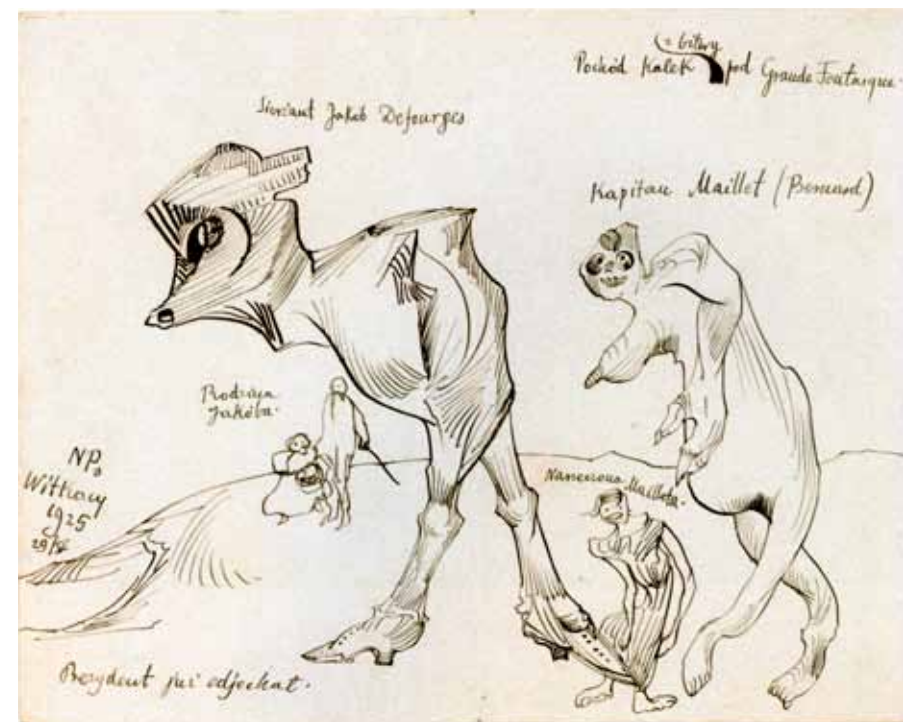
194

wojny tak ściśle łączyła się z wydarzeniami wojennymi, że nie jest łatwo, patrząc z dzisiejszej perspektywy, oddzielić historię wojny zapisaną w tekstach naukowych i literackich od „wojennej antropologii historycznej”, czyli doświadczeń cielesnych spowodowanych przez działania wojenne¹⁴. Wraz z wojną ciało człowieka, ciało ranne, stało się przedmiotem historii wojennych technologii i antropologii bólu, cierpienia oraz krwawego rozdarcia zarówno w sensie fizycznym, jak i symbolicznym. Znaczenia maszyn wojennych uobecniały się w ranie podobnie jak w opowiadaniu *Kolonia karna* Franza Kafki, w którym oficer opowiadający o pracy maszyny torturującej ciało mówił: „człowiek zaczyna odcyfrowywać pismo, otwiera usta, jak gdyby nasłuchiwał. Widział pan, że nie jest łatwo odczytać to pismo oczyma; ale nasz człowiek odcyfrowuje je swoimi ranami”¹⁵. Rany i ból ciała pisały wojnę.

Na wojnie myśl o śmierci przysłał instynkt życia. Wszystkim żołnierzom frontowym towarzyszył strach przed okaleczeniem, ranami i powolnym konaniem. W oczach mieli obrazy ludzkiego mięsa, rozrzuconych członków i podziurawionych pociskami jakby worków cielesnych. „Z nasypów sterczały ręce, nogi i głowy; przed naszymi dziurami leżały pourywane członki i trupy, które aby uniknąć widoku zniekształconych twarzy, częściowo osłaniałiśmy, narzucając na nie płaszcze

14 *Historia ciała*, t. 3: *Różne spojrzenia. Wiek XX*, red. Jean-Jacques Courtine, przeł. Krystyna Belaid i Tomasz Stróżyński, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2014; zob. zwłaszcza Stéphane Audoin-Rouzeau, *Masakry. Ciało i wojna*, s. 263–297.

15 Franz Kafka, *Kolonia karna*, w: idem, *Wyrok*, przeł. Juliusz Kydryński, IW, Warszawa 1957, s. 156.

77 Stanisław Ignacy Witkiewicz, *Pochód kalek z bitwy pod Grande Fontasque*, 1925

195

lub płachty namiotowe. Mimo upału nikt nie myślał, aby ciała pokryć ziemią”¹⁶. Powszechne było odczucie materializacji poległego ciała. Rozrzucone szczątki odbierano jako mięsne odpady przemieszane z ziemią, zwojami drutu, strzępami mundurów, hełmami, karabinami. Wielka Wojna była pierwszą w dziejach wojną materiałową, w której o losach starć decydowały nie tyle indywidualne wyczyny heroicznym jednostek, co ilość materiałów wybuchowych wystrzelanych na każdy metr kwadratowy powierzchni frontu.

Rannych było znacznie więcej niż zabitych na polach bitwy i zmarłych od ran. Kiedy kończyła się wojna, ich liczba przekroczyła 20 milionów¹⁷. Najczęściej rany były wynikiem ostrzału artyleryjskiego, karabinów maszynowych, a także ognia piechoty, szrapneli i granatów, a później gazów bojowych, istniały również rany psychiczne. Stosunkowo niski był odsetek tych, którzy zostali ranni w trakcie pokonywania zasieków, pól minowych i przeszkód terenowych, w wyniku chorób i odmrożeń, a wreszcie w czasie prowadzonej walki na bagnety i noże. Bezpośrednie spotkania oko w oko z przeciwnikiem budziły większą groźbę niż ugodzenie wystrzeloną z daleka anonimową kulą bądź rozrywającym ciało pociskiem. Na liście rannych byli żołnierze bez nóg i ramion, z urazami kręgosłupa, miednicy, zniekształceniami twarzy, spaloną skórą, niewidomi. „Myślę, że zemdlelibyście

16 Ernst Jünger, *W stalowych burzach*, przeł. Wojciech Kunicki, Czytelnik, Warszawa 1999, s. 54.

17 Zob. Andrzej Chwalba, *Samobójstwo Europy. Wielka Wojna 1914–1918*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2014.

ze strachu, gdybyście zobaczyli, jakie zabiegi muszą wykonać biedne pielęgniarki: zakładają drenaże, przemywają rany tak wielkie i okropne, że człowiek aż truchleje”¹⁸. Każda część ciała mogła wymagać leczenia i gojenia, często amputacji. Zniekształcone twarze zakrywano maskami, brakujące kończyny zastępowano protezami. Wojna i okres powojenny to czas ścisłej współpracy chirurgów z technikami, w którym ciała wchodziły w bezpośrednie związki z przedmiotami.

W dziedzinie medycyny pojawił się psychologiczny i ekonomiczny problem uprzedmiotowienia ciała. Miejsce żywego organizmu zajmowała przedmiotowa rekonstrukcja pozwalająca na złudzenie, że człowiek uzupełniony protezami został wyleczony, a anatomiczna i symboliczna całość oraz tożsamość — przywrócone. Jednak poczucia obcości trudno było się już pozbyć. Nie chodziło tylko o sam fakt wyzbycia się cielesnej alienacji, ale o sprawę trudniejszą — odbudowę psychiczną. Dla rannego żołnierza był to przede wszystkim złożony i rozciągnięty w czasie proces płynnej destabilizacji, czyli „ciągłego stawania-się-przedmiotem przez podmiot, ciągłego stawania-się-podmiotem przez przedmiot”¹⁹. Trudno było odpowiedzieć w sposób mniej lub bardziej jednoznaczny na pytanie: kim jestem w protetycznym przebraniu? Poczuciu opuszczenia ciała towarzyszyło przekonanie o jego obcości — raz ze wstrętem odrzucanej, raz estetyzowanej w niezwykłych formach. Jeszcze kilka lat po wojnie dwuznaczność własnej cielesności odczuwali futuryści. „Futuryzm polski — pisał Bruno Jasieński — nauczył człowieka współczesnego widzieć w przedmiotowych formach cywilizacji piękno swego własnego wzbogaconego ciała. Uleczył go z fetyszyzmu, jakim opanowana jest cała futuryzująca myśl współczesna”²⁰.

Miejsce poczucia psychicznego wyobcowania i przedmiotowego istnienia w okopach i na polach bitwy zajmowało odczucie nieoznaczoności granic podmiotowej organiczności, zwłaszcza gdy z ciała pozostawały przedmiotowe kikuty. Materializacji towarzyszyła dematerializacja. Ciało nieokreślone kształtem odpowiadało okopowej wyobraźni. Wojenna rzeczywistość wydawała się ułudą ducha otoczonego wrogimi siłami. Historia ciała sprowadzała się do ciągłego wytyczania granic jego wytrzymałości i tworzenia płynnej sieci oznakowań prowizorycznej całości na rozczłonkowanym, pokawałkowanym, poćwiartowanym organizmie.

BEZCIELESNOŚĆ ROZUMU

Zderzenie biologicznego ciała z maszyną podczas pierwszej wojny światowej było dla wielu pierwszym doświadczeniem nowoczesności, doświadczeniem z gruntu tragicznym. W powojennej retoryce maszynistycznego postępu kalekie ciała leczono technicznym zmechanizowaniem i duchowym zracjonalizowaniem. Racjonalizm lat 20. stanowił jedną z odpowiedzi na potrzebę radykalnej zmiany życia, wyrażającą się próbą ujęcia umysłem tego, co zawierało doświadczenie zranionego ciała żołnierza wojennej dekady. Wynikał z potrzeby przezwyciężenia tego, co się rozpadło na polach walki, a także wyparcia z pamięci wojennych przeżyć. Rodząca się na gruzach przeszłości nowa utopia życia przywracała

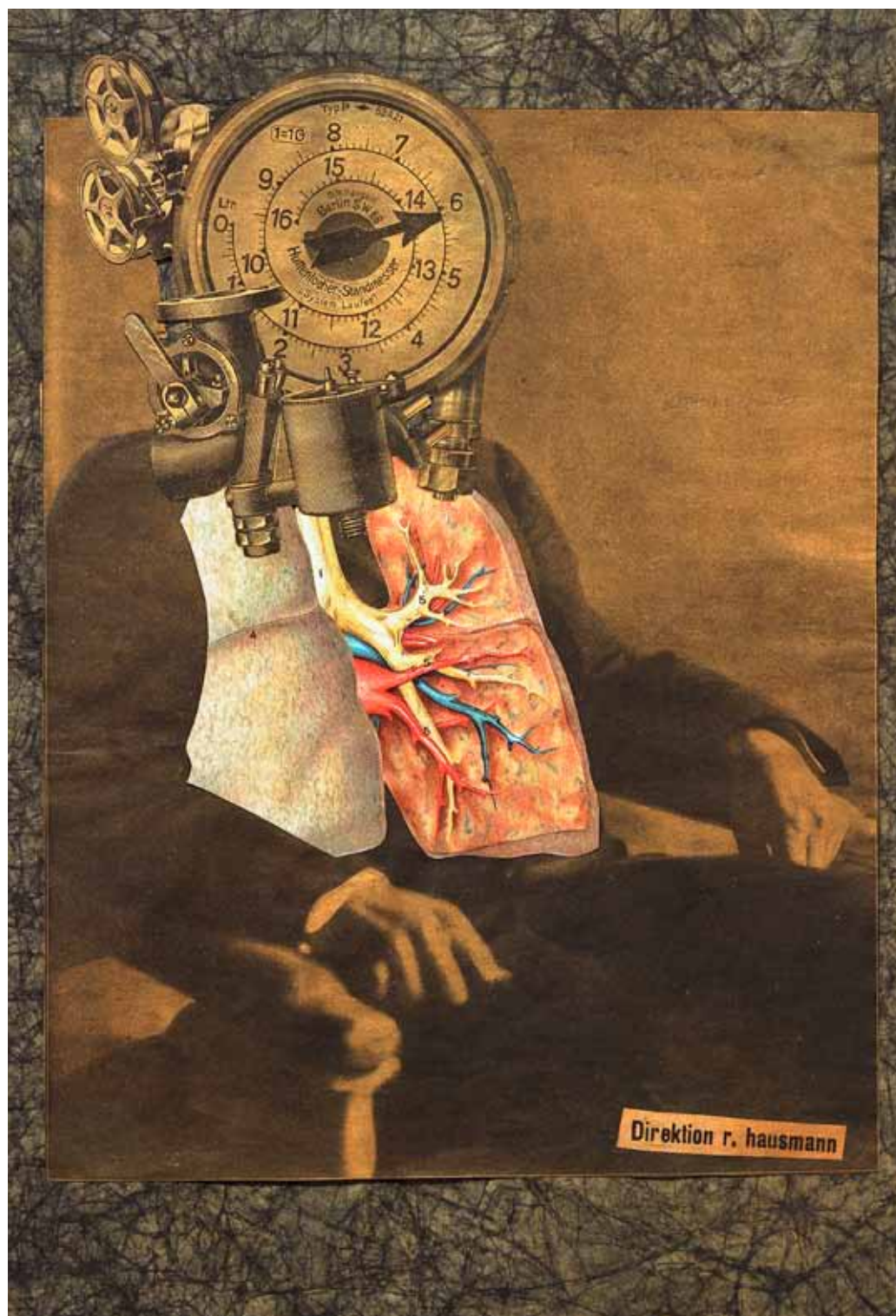
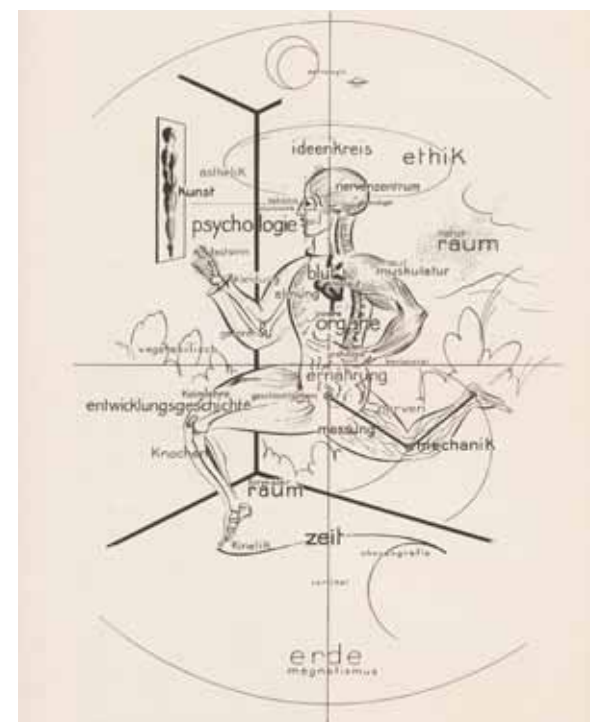
18 Ibidem.

19 Jean Baudrillard, *Pakt jasności. O inteligencji zła*, przeł. Sławomir Królak, Sic!, Warszawa 2005, s. 31; idem, *Wymiana symboliczna i śmierć*, przeł. Sławomir Królak, Sic!, Warszawa 2007, s. 128.

20 Bruno Jasieński, *Futuryzm polski (bilans)*, op. cit., s. 182.



78 George Grosz, *Daum małżonką pedantycznego automatona George'a*, 1920

79 Raoul Hausmann, *Autoportret*, 192080 Oskar Schlemmer, *Człowiek w kręgu idei*, 1928

rozumowi jego centralne miejsce znane z oświeceniowej historii. Tadeusz Peiper pisał: „Dopiero wojna poniosła człowieka na drogi, na których miał się spotkać z duszą wieku i iść za nią. Widziana z wysokich wież przyszłości wojna, którą mamy poza sobą, była doniosłym wypadkiem także w dziedzinie uprawy ducha. Niszczyła? Niszczyła. Ale każde jej niszczenie poprzedzone było gigantycznym aktem twórczym. Każda strata, przez nią wyrządzona, pochodziła z czynu, który był nabytkiem. Jej straszne maszyny śmierci były obietnicą przyszłych potężnych maszyn życia. Niszczyła twory cywilizacji środkami wyższej cywilizacji. [...] Walcząc z wrogiem, walczone równocześnie z dziedzictwem”²¹.

Miejsce okaleczonego ciała okresu wojny zajęła modernistyczna bezcielesność rozumu — najpierw jako „fantom bólu” po amputowanych członkach, potem jako „duch nowoczesności” znajdujący swój wyraz w czystości intelektualnej purystycznych i bezcielesnych form myślenia. Powojenne narodziny nowoczesnego świata miały być odyskaniem racjonalnie uporządkowanych znaczeń wśród zdruzgotanych rzeczy. Nie było to proste. Nowoczesna utopia będąca niezgodą na świat wojennego okrucieństwa kryła pęknięcie spowodowane wniesionym w *l'esprit moderne* psychicznym i fizycznym cierpieniem. U podstaw modernizującego się po wojnie świata leżała traumatyczna genealogia, a wynikający z niej wątek regresywny nakazywał na marginesach racjonalnego formalizmu dostrzegać enigmatyczne procesy „ciała pamiętającego” (nieświadomości). Trauma nie mogła

21 Tadeusz Peiper, *Punkt wyjścia*, „Zwrotnica” 1922, nr 1, s. 3.

81 Kadr z filmu Charliego Chaplina *Dzisiejsze czasy*, 1936

200

zastąpić utopii, lecz trudno było zrozumieć utopie XX wieku bez tkwiącej w nich traumy. W sztucznej budowie umysłu istniała cielesna ruina i zmechanizowana forma, w utopii — dystopia. W 1920 roku w dramacie science fiction Karel Čapka zatytułowanym *R.U.R. (Roboty Uniwersalne Rossuma)* pojawiło się słowo „robot”, używane od tamtej pory jako synonim mechanicznego człowieka sterowanego bezcielesnym rozumem. Roboty przypominały ludzi, ale zostały wyprodukowane fabrycznie z organicznej materii i były zdolne do mechanicznego, bezdusznego wykonywania rozumnych czynności. Nie cielesna powłoka, lecz rozum był w nich protetyczną maszyną, która fascynowała swoją mocą i autonomią, a zarazem wywoływała poczucie zagrożenia brakiem psychicznej głębi i ludzkiej empatii.

Bezielesność rozumu robota w sztuce awangardy lat 20. XX wieku była odpowiedzią na wojenne maszyny śmierci. Rozum pozbawiony ciała tworzył umysłowe kreatury odporne na zniszczenie. Cieleśna abstrakcja umysłu i racjonalna konkretyzacja ciała maszynistycznego szły w parze. Odradzający się z popiołów budowniczy świata za pomocą mechanicznych protez rozumu konstruował świat technologicznych hybryd. Świat nowoczesności nie rodził się z ciała naturalnego, lecz kalekiego. „Po doświadczeniu masowych śmierci z okresu pierwszej wojny światowej, prawdziwie przemysłowej wojny, wiodąca pozycja oporu w imię ciała naturalnego stała się trudna do utrzymania”²², zauważył Hal Foster. Wskazywał przy tym na karykaturalny naturalizm powojennego ekspresjonizmu i erotyczny

maszynizm dadaizmu, a przede wszystkim organiczny funkcjonalizm Bauhausu. W najwcześniejszej fazie rozwoju weimarskiej uczelni zostały podjęte próby przywrócenia ciału jego charakteru naturalnego za pomocą prostego brikolażu „naturalnych” materiałów. W fazie Dessau rzemieślnicza praktyka została zastąpiona montażem prowadzącym do witalistycznej „naturalizacji” ciała w jeden organizm składający się z biologicznych i technicznych elementów.

Stabilizacja polityczna i ekonomiczna oraz mechanizacja życia codziennego w połowie lat 20. zbiegła się z drugą fazą Bauhausu. O maszynie zaczęto mówić na nowych podstawach, a ciało zyskało inne znaczenie. Z dadaistycznej i protetycznej historii wojennej awangardy wyłoniło się pojęcie strukturalizmu artystycznego (montaż), a z biologicznego witalizmu — pojęcie organizmu. Wyrosły one na podłożu społecznego funkcjonalizmu ciała i wśród nowych poglądów na życie organiczne. Miejsce bezcielesnego i bezdusznego rozumu robotów zaczęło zajmować organiczne ciało skonstruowanego człowieka. Projekt technologiczny (mechaniczny) ustąpił miejsca organicznemu (biologicznemu), a ten szukał dla siebie miejsca wśród racjonalizmów epoki (formalizm). Trzeba powiedzieć, pisał Oskar Schlemmer, twórca sceny Bauhausu, „że ciało ludzkie stanowi wzorzec mechaniki organicznej. Jego budowa pod względem konstrukcyjnym, mechanika precyzyjna jego przegubów i narządów ruchu jest arcydziełem precyzji z krwi i kości”²³.

CIAŁO ORGANICZNE

W powojennej stylistyce ciało ludzkie jako miejsce emancypacji abstrakcyjnej myśli coraz częściej wracało do swej materialnej formy. Wzorcem była mechanika organiczna ciała naturalnego pozwalająca na biomorficzną rekonstrukcję żywych organizmów z przedmiotowych fragmentów. Organiczność była protetyczna. Nowoczesność, która początkowo pozostawała pod wpływem doskonałości konstrukcji technicznych (i racjonalnych), teraz zwróciła się ku perfekcji struktur i procesów biologicznych. Zasadniczą rolę w modelowaniu świata naturalnego obok rozumu odgrywały nauki przyrodnicze. Pojęcia dynamiki procesów rozwojowych i budowy struktur materialnych na wzór organizmów żywych, a wreszcie „życie” jako źródło poznania — odgrywały już od dawna ważną rolę. W XX wieku organiczna rekonstrukcja cielesności, mająca do dyspozycji dużo większe środki, nabrała szczególnego znaczenia. W celu przywrócenia ciała naturalnej, psychiczno-materialnej całości można było utracony organ zastąpić organiczną protezą. Wojenna dezintegracja ciała fizycznego rozpadającego się na części oraz zakwestionowanie psycho-fizycznej tożsamości człowieka wśród sprzecznych popędów życia i śmierci niewiele miały wspólnego z czystym rozumem. Przydatna okazała się biologia. Artysta, pisał Wassily Kandinsky, „działa podobnie jak natura”²⁴.

Kandinsky, który wykładał w Bauhausie, podkreślał znaczenie kompozycyjnych praw natury w konstrukcji abstrakcyjnego obrazu oraz wśród wartości duchowych sztuki. Uważał, że w sztuce nowoczesnej naśladownictwo form naturalnych zastąpiły

23 Oskar Schlemmer, *Eksperymentalna scena Bauhausu. Wybór pism*, przeł., wstęp i oprac. Małgorzata Leyko, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2010, s. 62. Zob. także teksty i szkice w: Oskar Schlemmer, *Der Mensch. Unterricht am Bauhaus. Nachgelassene Aufzeichnungen*, red. Heimo Kuchling, Florian Kupferberg Verlag, Mainz 1969.

24 Wassily Kandinsky, *Język form i kolorów*, w: *Artyści o sztuce. Od van Gogha do Picassa*, wyb. i oprac. Elżbieta Grabska i Hanna Morawska, PWN, Warszawa 1962, s. 275.

201



82 Mechanizacja i automatyzacja pracy wedle zasady fordystu

202

wewnętrzne procesy odwzorujące organiczną jedność świata. „W całym rozwoju rośliny z nasienia — (w dół) w postaci korzenia i w formie kiełkującego pędu (w górę) — widać drogę od punktu do linii, co w dalszej ewolucji prowadzi do bardziej skomplikowanych zespołów linii, do całych konstrukcji linearnych, jak w unerwieniu liści lub odśrodkowej budowie drzew iglastych”²⁵, pisał artysta w swej rozprawie na temat kompozycji malarskiej, zatytułowanej *Punkt i linia a płaszczyzna* (1926).

Podstawowy kurs Bauhausu, na którym wykładał Kandinsky, obowiązkowy dla wszystkich studentów, obejmował analityczne eksperymentowanie z jakościami barw i materiałów. Prowadzono doświadczenia z „naturalnymi materiałami” i ich fakturami oraz teksturami, odkrywając specyficzne właściwości powierzchni skóry, ziemi, włosów, a także wyrazistego kształtu roślin. Profesorowie László Moholy-Nagy i Paul Klee poszukiwali związków sztuki z „mikroskopią” i fotografią, „paleontologią” i biologią, aby przy zachowaniu „naukowej wierności naturze” łączyć ze sobą formy w różne kombinacje w imię biologicznego „prawa nakazującego sztuce być tak zmienną jak cała wielka natura”²⁶.

Istotną rolę w tej biologicznej rekonfiguracji ciała człowieka i struktury artystycznej w organizm scalający heteronomiczne formy i techniki, przedmioty i materię w żywą całość odegrał Moholy-Nagy. Był on odpowiedzialny za reformę

25 Wasył Kandyński, *Punkt i linia a płaszczyzna. Przyczynek do analizy elementów malarskich*, przeł. Stanisław Fijałkowski, PIW, Warszawa 1986, s. 115.

26 Paul Klee, *O sztuce nowoczesnej*, w: *Artyści o sztuce...*, op. cit., s. 311.

dydaktyki Bauhausu po przeniesieniu szkoły do Dessau. Wprowadził fotografię jako przedmiot studiów, a w swojej praktyce artystycznej posługiwał się teleskopem, mikroskopem oraz radiografią. Od początku lat 20. jego działalność teoretyczno-artystyczna skupiała się wokół pojęcia biocentryzmu. Zacerpnął je od Raoula Heinricha Francé'a, austro-węgierskiego botanika i mikrobiologa zajmującego się „naukami o ziemi” i używającego nowoczesnych instrumentów, zainteresowanego naturalnym środowiskiem, biotechnikami (bionika) i ekosystemami (ekologia), popularyzatora wiedzy i autora niemal 60 poczytnych książek.

Moholy-Nagy z entuzjazmem angażował się w doświadczenia naukowo-techniczne. Uważał, że należy nie tyle mechanizować sztukę, ile używać mechanicznych narzędzi, aby naturalizować technikę. W ten sposób sztuka organiczna, której był zwolennikiem, będzie w stanie uchwycić całość naturalnego środowiska człowieka. Tak jak fotografia lotnicza obejmie naturalną formę przestrzeni i scali wielość widoków w jeden organizm, tak fotografia mikroskopowa faktur, bakterii, rozbłysków światła, materialnych tekstur pozwoli dojrzeć wspólnotę martwych i żywych organizmów. Artysta był przekonany, że ludzkość powinna żyć w harmonii z naturalnym środowiskiem i własnym ciałem, a nie z technologią. Działania, emocje i ekspresja człowieka to suma składników i ich złożonych powiązań w biologicznym organizmie ludzkim. Funkcjonalizm ma podłoże biologiczne, a nie techniczne (konstrukcja) czy ekonomiczne (zysk). W tym sensie Moholy-Nagy wspierał produktywistyczną racjonalizację ciała i psychiki mającą zakorzenienie biologiczne. W jego sztuce chodziło o poszerzenie zdolności sensorycznych pozwalających w sposób naturalny, zgodny ze strukturą biologiczną, organizować świat i ciało człowieka funkcjonalnie i harmonijnie²⁷.

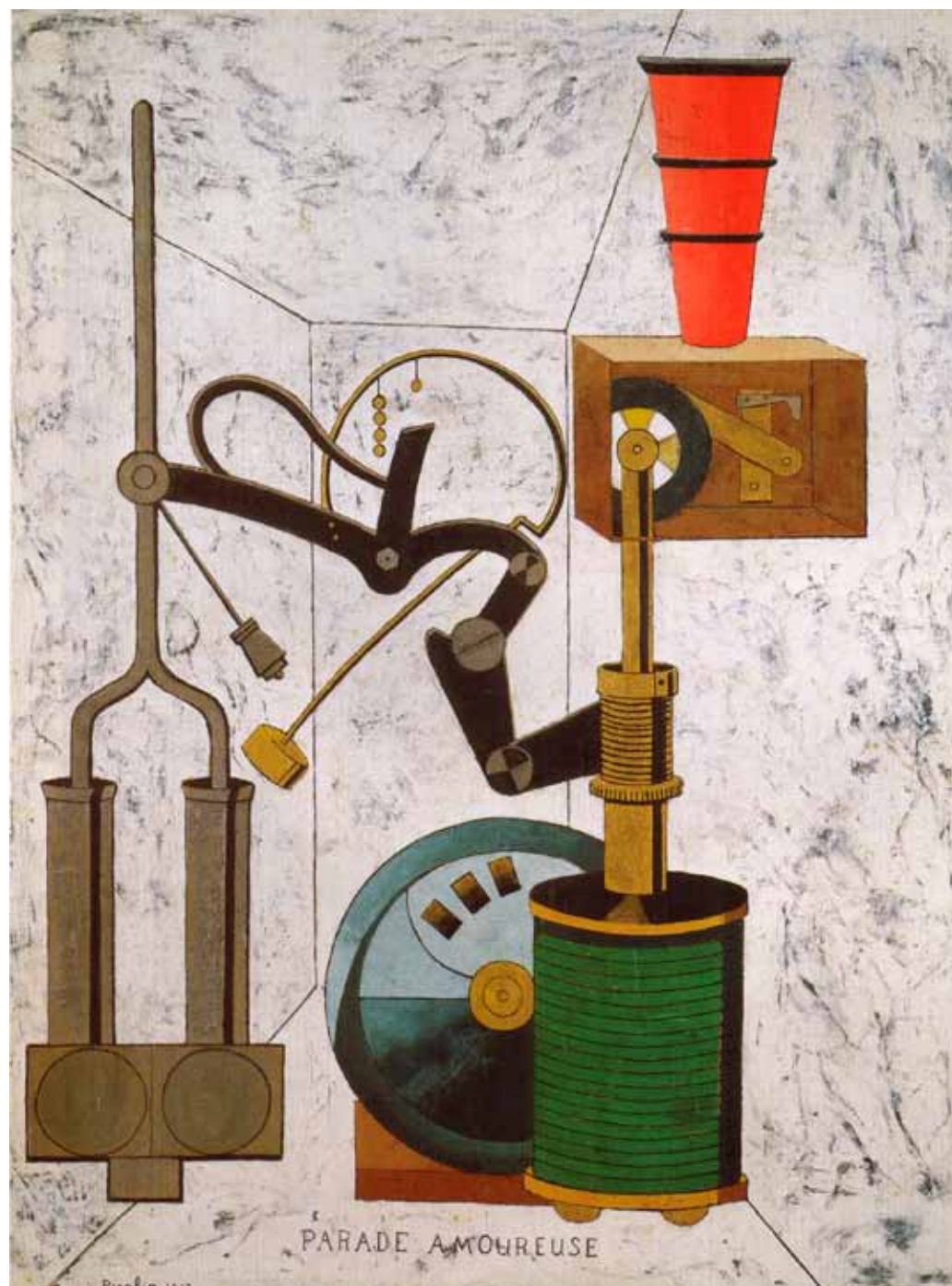
Tutaj powracała technika, która uzyskała moc ideologicznego narzędzia władzy nad pełnią biologicznego organizmu. Śmiercionośna maszyna wojenna — teraz funkcjonalne narzędzie racjonalnego człowieka — została poddana ekonomicznej i estetycznej obróbce. Ciało scalone za pomocą technicznych protez było podporządkowane rytmom seryjnej produkcji przemysłowej, zaś ruchy maszyn i ludzi przy taśmie produkcyjnej synchronizowały narzędzia przyjmujące postać produkcyjnych harmonogramów. Ciało naturalne stało się ciałem zdyscyplinowanym.

CIAŁO POSEGMENTOWANE

Antropomorfizacji maszyn towarzyszyła ich seksualizacja — zmysłowość ruchu tłoków maszyn i cielesność produkcyjnej wymiany energii i płynów stała się motywem erotycznych metafor literackich i plastycznych obrazów mających swe źródła wśród „maszyn kawalerskich” i „ciał bez organów”, transformowanych w oniryczne wizje pokawałkowanych ciał maszynistycznego dadaizmu i wojennego futurystycznego „niesamowitości” surrealizmu. W erotycznym zespoleniu ciała mechanicznego, protetycznego i organicznego powróciło seksualne pożądanie, a zarazem fetyszystyczne rozczłonkowanie. Maszyna kastracyjna zagrażała ludzkiej integralności, śmierć przeniosła się z pola walki do podświadomości.

27 Oliver A.I. Botar, *László Moholy-Nagy and Biocentrism*, w: *Moholy-Nagy in Motion*, National Museum of Modern Art, Kyoto 2011, s. 259–264; László Moholy-Nagy, *Malerei Fotografie Film*, Bauhaus Bücher nr 8, Albert Langen Verlag, München 1929.

203

83 Francis Picabia, *Parada miłosna*, 1917

Protezy, ze swej natury posegmentowane, rozczłonkowane, sfragmentaryzowane, teraz odnosiły się do treści wypartych ze świadomości i robiły wrażenie elementów łączących utraconą organiczną jedność materii i pragnień. „Potrzeba tworzenia protez — pisał Alphonso Lingis w *Fizjologii sztuki* — odsyła nas do najpierwotniejszego poziomu kształtowania się organizmu, na którym odnajdujemy popęd do cielesnej integralności, symetrii, harmonii i równowagi. Czy orgazmiczna potrzeba odcinania części ciała podobnie odnosi nas do najgłębszych poziomów kształtowania się organizmu? Pierwotną jego formą był robak zbudowany z segmentów. Prymitywne jednokomórkowe formy życia mają postać, w której jeden segment spełnia wszystkie funkcje: każdy fragment odłączony od organizmu może samodzielnie się poruszać, odżywiać, rosnać”²⁸.

Hans Bellmer w dedykacji dla Leonor Fini napisał: „Kiedy wszystko, czym człowiek nie jest, dołącza do niego, wtedy wydaje się, że jest wreszcie sobą”²⁹. W tych słowach kryło się najpełniejsze określenie człowieka protetycznego. Lalki Bellmera jako perfekcyjna proteza były posegmentowane i połączone. Odgrywały w nieskończoność spektakl konstruowania i rozczłonkowania, czy też konstruowania jako rozczłonkowania.

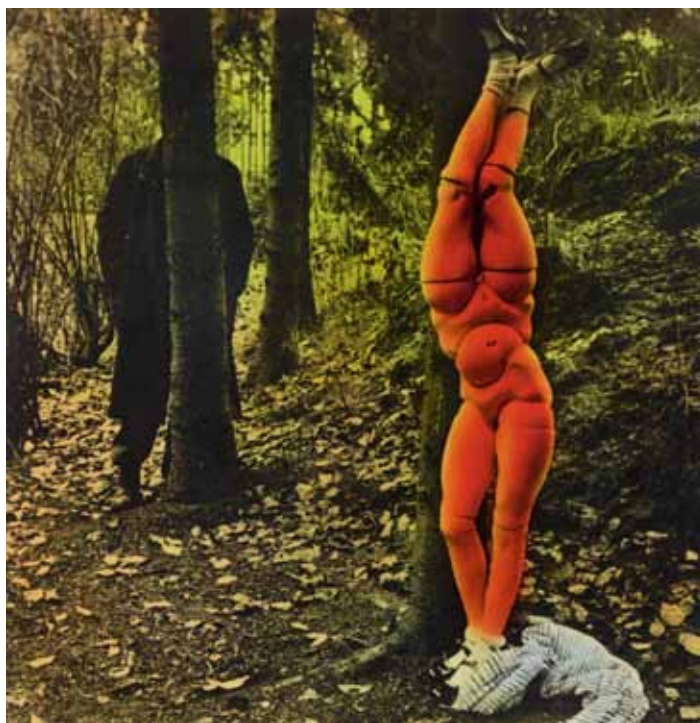
Twórczość Bellmera, z entuzjazmem przyjęta przez surrealistów, stanowiła kontynuację figuratywnego dadaizmu berlińskiego, w którym obok elementów satyryczno-politycznych i ekspresjonistycznych (Otto Dix, George Grosz) istotną rolę odgrywały maszynistyczne konstrukcje Raoula Hausmanna, fotomontaże Hannah Höch, Johna Heartfielda i Johannes Baadera. W części mieściła się ona w tradycji dadaizmu zuryskiego i popularnych tam kostiumów oraz masek, a przede wszystkim lalek Sophie Taeuber-Arp. W przeciwieństwie jednak do nich wszystkich Bellmer swoje lalki i ich fotograficzne transformacje otoczył atmosferą onirycznego erotyzmu i sensualnego zamglenia, bliższą „maszynom kawalerskim” dadaizmu francusko-amerykańskiego: Marcela Duchampa, Francis Picabia, a przede wszystkim Man Raya³⁰.

Bellmer skonstruował dwie lalki. Nad pierwszą pracował w latach 1933–1934 i wykonał z nią około trzydziestu fotografii przedstawiających intymną grę z nimfettką. Dezartykułowane ciało lalki podlegało wielokrotnym rekonfiguracjom, na jakie pozwalał mechanizm połączeń i przegubów. Fotografie były zbliżeniami z góry, czasem *en face* na rozłożone w wymiętej pościeli, rozrysowane światłem i zmysłowo wyeksponowane części ciała: torsy, piersi, seks, włosy, nogi, ręce, pośladki, a także oddzielone od korpusu i obok porzucone głowy. Na niektórych fotografiach lalka siedziała lub stała na tle muru, odwrócona w trzech czwartych, jakby niema, ale zalotnie spoglądająca. Zastygłe jak w żywych obrazach postaci w kontraście ujawniały swą protetyczną sztuczność. „Kiedy tak tylko sobie stały — pisał Bellmer — po ich nogach, załamanych do wewnątrz, zwłaszcza w okolicy kolan, można się było spodziewać niewiele więcej niż sztywnego stąpania młodych kóz. Widziane z przodu lub z boku — krzywizny nie były już jednak tak śmieszne, bo krucha łydka,

28 Alphonso Lingis, *Fizjologia sztuki*, przeł. Iwona Ostrowska, „Czas Kultury” 2018, nr 4, s. 93.

29 Dedykacje Hansa Bellmera, w: Konstanty A. Jeleński, *Bellmer albo Anatomia Nieświadomości Fizycznej i Miłości*, przeł. Jerzy Lisowski i Jacek S. Buras, oprac. Piotr Kłoczowski, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2013, s. 54.

30 Zob. Hal Foster, *Compulsive Beauty*, MIT Press, Cambridge, Mass.–London 1993, rozdział *Exquisite Corpses*, s. 125–153; „Obliques” 1975, nr specjalny [2]: *Hans Bellmer*, teksty: Hans Bellmer, Jean Brun, Michel Butor, Yves Bonnefoy, Michel Camus, Fred Deux, Paul Eluard, Georges Hugnet, Nora Mitrani, Bernard Noël, Jérôme Peignot, Gisèle Prassinos, René de Solier i in.

84 Hans Bellmer, *Gry lalki*, 1938-1949

206

kiedy już ożywiła się w poduszkach kolana, odważała się bądź co bądź na ciekawe wysklepienie. Ale zaskoczenie było zupełne, kiedy te nogi napinały się nieoczekiwanie i igrając arogancko, wypróbowywały swoją sprężystość na umykającej obręczy, a na koniec zwisały nagie z dzierganych haftów i wiotkich fałd, żeby flegmatycznie delektować się wspólnie wspomnieniem swoich igraszek”³¹.

Czternaście fotografii pierwszej lalki zostało zamieszczonych w wydanej w Berlinie w 1934 roku książce z krótkim tekstem autorskim *Die Puppe*, dwa lata później opublikowanej w języku francuskim. Datujący się od tego czasu kontakt Bellmera z André Bretonem i Paulem Eluardem zaowocował opublikowaniem wszystkich fotografii na łamach pisma surrealistów „Minotaur” jako „wariacji na temat montowania rozczłonkowanej małodlatki” (*variations sur le montage d'une mineure articulée*). W rzeczywistości chodziło jednak nie tyle o montowanie, ile o segmentowanie cielesnej konstrukcji. „Dopasować do siebie stawy — pisał Bellmer — wypróbować maksymalny promień obrotu kul dla potrzeb dziecięcej pozy, zsuwać się powoli w zagłębienia, rozkoszować się wypukłościami, błędzić w muszli ucha, robić rzeczy piękne i nieco mściwie rozdzielać także sól deformacji. Ponadto nie zatrzymywać się bynajmniej przed wnętrzem, obnażać tłumione myśli dziewczynek, tak by ukazały się, najlepiej przez pępek, ich podłoża, oświetlone

31 Hans Bellmer, *Lalka*, przeł. Jacek S. Buras, w: Konstanty A. Jeleński, *Bellmer albo Anatomia Nieświadomości...*, op. cit., s. 47-48.

85 Hans Bellmer, *Autoportret z lalką*, 1933-1935

207

kolorowym elektrycznym światłem, głęboko w brzuchu jako panorama”³². Przemieszczać się pomiędzy wnętrzem i zewnętrzem, wiązaniem a rozbijaniem — opozycja, jak podkreślał Bellmer, „jest warunkiem koniecznym istnienia rzeczy i powstania trzeciej rzeczywistości”³³.

W latach 1935–1936 Bellmer konstruował swoją drugą, bardziej skomplikowaną lalkę, której kluczowym elementem był „centralny przegub kulowy”. Fotografował ją w ogrodzie lub lesie, umieszczał na stercie siana, na klatce schodowej, w piwnicy i na strychu — dziwne („niesamowite”) otoczenie odgrywało większą rolę. W onirycznej przestrzeni artysta umieszczał lalkę fantazmatyczną. Dominowała atmosfera melancholii i niepokoju³⁴. Mniej było zbliżeń, raczej fotografował całą figurę lalki, ale z częściami ciała amputowanymi lub multiplikowanymi. Fotografie ukazują lalkę pozbawioną głowy, o tułowiu, z którego sterczą cztery nogi; z uciętymi ramionami, w nienaturalnym ułożeniu, w którym zazębiające się łożyska tworzyły wybrzuszenia i pofałdowania części ciała; rozebraną lub skąpo odzianą w opadające pończochy, rozpięte spodnie, podciągniętą halkę. Artysta odsłaniał „mechanikę pożądania”, łączył fetystyczne uprzedmiotowienie z erotycznymi fantazjami i obsesjami. „Spośród wielu odwróceń, jakich z rozkoszą dokonuje wyobrażenia ciała, ekstrawersja zaskakuje niewątpliwie najbardziej. W mroku wewnętrznej anatomii nie pojawi się nigdy gest tak trudny do wyobrażenia; nie ma wymiotów, nie ma gwałtowniejszego buntu, który ciało mogłoby wyrazić we własnym języku — przeciwko swej naturze, której się nie poddaje. Odruch w tej postaci jest odruchem wyjątkowym. Poza sprowokowaniem naśladowania waginy, obnaża on całą gamę psychologicznie niezrozumiałych wizji sennych: od wizji narodzin aż po wizję śmierci. Nie ma również wątpliwości, że ekstrawersja jest krańcowym przypadkiem posuniętego do ostateczności, na trwałe zakorzenionego ekshibicjonizmu, który mieści w sobie wszystko, co łączy się z ludzkim pragnieniem widzenia, skandalicznym pragnieniem zajrzenia do środka, tego środka, który na zawsze pozostanie ukryty, do odgadnięcia, poza kolejnymi warstwami anatomii człowieka i ostatnimi z niewiadomych”³⁵.

Bellmer fotografował nową lalkę ponad sto razy. Część z tych zdjęć stanowiła ilustracje czterestu wierszy Eluarda i notatek na temat przegubu kulowego w książce *Gry lalki* powstałej przed wojną, ale opublikowanej w 1949 roku³⁶. Głowa, dłonie i nogi pierwszej lalki zostały wykorzystane do budowy drugiej, ale Bellmer stworzył teraz dodatkowe nogi, ramiona, tułowie, miednice i piersi. Nie były to, jak podkreślał, zunifikowane ciała, lecz ich elementy zostały pomnożone. Nowa lalka przypominała to, co Freud opisał „jako polimorficznie perwersyjne dziecko czy fragmentaryczne, niewyartykułowane kanały przyjemności, które nie są ani pojedyncze, ani mnogie”. Dlatego można powiedzieć — pisał Jeremy Bell, powołując się na twórcę psychoanalizy — że nowa lalka uosabiała całą gamę cielesnych

32 Ibidem, s. 52.

33 Hans Bellmer, *Mała anatomia nieświadomości fizycznej albo anatomia obrazu*, przeł. Jan Maria Kłoczowski, M-Druk, Lublin 1994, s. 25.

34 Zob. Rosalind Krauss, *Le Photographique. Pour une Théorie des Écarts*, przeł. Marc Bloch i Jean Kempf, Macula, Paris 1990, s. 189–190.

35 Hans Bellmer, *Mała anatomia nieświadomości...*, op. cit., s. 36–37.

36 Polska publikacja odwołująca się do francuskiej: Hans Bellmer, *Gry lalki. Katowice 1902 – Paryż 1975*, wyb. i oprac. Andrzej Przywara i Adam Szymczyk, słowo/obraz terytoria, Fundacja Galerii Foksal, Gdańsk–Warszawa 1998.

rzeczywistości, a tym samym dotyczyła ciała, które „można nakłonić do wszelkich rodzajów transgresji”³⁷.

Rosalind E. Krauss i Hal Foster kwestionowali mizoginizm surrealizmu, dostrzegali w nim raczej ambiwalencję, która charakteryzuje każde przekroczenie. W książce *Bachelors* Krauss pisała o lalkach Bellmera w kontekście twórczości kobiet-surrealistek, w szczególności odwoływała się do fotografii Dory Maar z 1936 roku z przedstawieniem dwóch nóg kobiecych. Charakterystyczny dla tej pracy „efekt kompletnego zamazania obrazu”, jak pisała, wytwarza wrażenie niejednoznaczności płci, „ukazując ciało-w-trakcie przeróbki, projektowane przez falliczną kobietę”³⁸. Zdaniem Krauss fetyszizm u Bellmera tak jak w surrealistycznej fotografii opierał się na zaprzeczeniu, że istnieje „naturalne” ciało wynikające z różnicy płciowej: „Jeżeli fetyszizm polega na podstawieniu tego, co nienaturalne [fetysz, proteza — A.T.] w miejscu naturalnego, to zasada się on na odmowie akceptacji różnicy płci”. Według badaczki lalki Bellmera są falliczne³⁹. Foster widział w nich formy kastracyjne. Męski podmiot mierzy się w nich ze swym „największym lękiem przed rozczłonkowaniem, przed utratą integralności i rozpadem”⁴⁰. W efekcie najbardziej perwersyjne u Bellmera było właśnie to, co stawiało go po stronie kobiecości, płynności, a w efekcie w opozycji do porządku fallicznego. W podobny sposób Krauss tłumaczyła kastracyjne i fetyszystyczne elementy fotografii Dory Maar — cechy, które dostrzegła również u Bellmera. Odrzucając zawężające (mizoginizm) odczytania surrealizmu, badaczka sugerowała, że zdjęcia lalki Bellmera podobnie jak zdjęcia nóg Maar są „dalekie od reifikowania patriarchalnych norm i wyrażają raczej głęboką ambiwalencję, która dekonstruuje stabilność męskiego ego”⁴¹. „Teraz już możemy zrozumieć — pisał Bellmer — dlaczego zasadę odwracalności otacza nimb niezbyt zrozumiałego «zakazu». Nawet w domenie słowa mówienie na odwrót oznacza gwałcenie słowa dopóty, dopóki nie pojawi się to doskonale niczym hermafrodyta rzadkie zdanie, które — czytane od lewej lub od prawej strony, odczytywane jako kobieta lub mężczyzna — zachowuje niezmiennie to samo znaczenie”⁴².

CIAŁO ROZCZŁONKOWANE

Futuro-dadaistyczna (protosurrealistyczna) minipowieść Brunona Jasińskiego *Nogi Izoldy Morgan* została poprzedzona autorskim komentarzem, w którym poeta, przypominając historię futurystycznych skandali, odcinał się krytycznie od swej „futurystycznej świadomości”. Jednocześnie zauważał, że „przyspieszony rytm życia współczesnego, zdążającego z nieubłagalną logiką, jak po równi pochyłej, do pewnego wytyczonego punktu z szybkością rozpedzonych transmisji, stworzył zupełnie nowy rodzaj realności — realność rozpalonej do białego stali,

37 Jeremy Bell, *Erotyki niesamowite. O Pamiątkach po lalce Hansa Bellmera*, przeł. Dominik Ferens i Tomasz Basiuk, „Interalia” 2016, nr 11b, s. 37.

38 Rosalind E. Krauss, *Bachelors*, MIT Press, Cambridge, Mass.–London 1999, s. 19.

39 Rosalind Krauss, *Le Photographique...*, op. cit., s. 190.

40 Hal Foster, *Amour Fou*, „October” 1991, t. 56, s. 94.

41 Zob. Jeremy Bell, *Erotyki niesamowite...*, op. cit., s. 41.

42 Hans Bellmer, *Mała anatomia nieświadomości...*, op. cit., s. 36.

chwiejącą się już na granicy halucynacji”⁴³. Chodziło tu zarówno o destrukcyjną siłę rozpędzonej przez futurizm maszyny, jak i realność nieświadomości. Pierwszy trop wiązał utwór Jasińskiego z kryzysem maszynistycznego futuryzmu⁴⁴, drugi, związany z przeformułowaniem dadaistycznej cielesności, kierował uwagę ku wczesnemu surrealizmowi, który wiele zawdzięczał psychoanalizie⁴⁵.

W tym podwójnym ujęciu pojęcie maszynistycznego zagrożenia funkcjonowało razem z nieobcym futuryzmowi fetyszystycznym pragnieniem, a problematyka powieści obracała się wokół ironicznego maszynizmu dadaistycznego i surrealistycznej fetyszizacji powiązanej z cielesnym rozczłonkowaniem. Tutaj powiedziałbym, lekko modyfikując słuszną uwagę Mateusza Kareńskiego-Tschurla, że wielką figurą przede wszystkim dadaizmu europejskiego (nie tylko futurystycznej erotyki) była metonimiczna i fragmentaryzująca synekdocha, a w plastyce — rozpadający się asamblaż, które pozwalały „na swobodną wymianę i liczne kombinacje części w drodze ku konstrukcji nowej całości, która opierając się na ciągłej fluktuacji elementów, całością być przestawała”⁴⁶. Odpowiadał temu dadaizm, który drwił z technologii osadzonej w kapitalistycznym systemie relacji jako ograniczenia ciała — mam tu na myśli zwłaszcza twórczość Maxa Ernsta w wersji z Kolonii oraz Hansa Bellmera z okresu berlińskiego. Ten nurt dadaizmu przedstawiał nowy technologiczny podmiot w kategoriach fizycznego załamania i psychicznej regresji oraz — jak pisał Hal Foster — oferował parodię kapitalistycznego człowieka-maszyny: osoby z autyzmem na wczesnych kółkach Ernsta⁴⁷ lub też, dodam, znieawidzonego ojca-inżyniera w parodystycznej konstrukcji lalki Bellmera.

Wszystko to świadczy o ścisłym związku późnego dadaizmu — a o takim można mówić w wypadku Jasińskiego, Ernsta i Bellmera — z surrealizmem, który nie tyle we fragmentaryzacji ciała dziwnych manekinów, ile w scalaniu tego, co śnione, z tym, co rzeczywiste i protetyczne, łączył problematykę obrazu z przypadkiem i nieświadomością. „Chcielibyśmy wyobrazić sobie — pisał Bellmer — wielki ekran, rozpięty pomiędzy Ja a jego światem zewnętrznym, na który nieświadomość rzuca obraz dominującej podniety. Świadomość dostrzeże go i obiektywnie odczyta dopiero wówczas, gdy również i «druga strona», tj. świat zewnętrzny, rzuci na ekran w tym samym momencie ten sam obraz i dwa odpowiadające sobie obrazy nałożą się na siebie. Udział w takim spotkaniu intuicji z jednej, przypadku, który przychodzi z zewnątrz — z drugiej strony, wygląda bardzo różnie. Zawsze pozostaje jednak jakiś znak zapytania [...]. To właśnie wtedy przerażającą interwencją Wszechświata można odczuć tak, jakby Wszechświat był myślącym, doskonalszym sobowtorem nad-ja. Na mgnienie oka jednostkowe i niejednostkowe mogą się ze sobą zamienić, zaś groza śmiertelnego ograniczenia Ja w czasie i przestrzeni jakby zanika. Nicość

43 Bruno Jasiński, *Exposé*, w idem, *Nogi Izoldy Morgan*, Spółka Nakładowa „Odrodzenie”, Lwów 1923, s. 15–16.

44 Edward Balcerzan, „*Nogi Izoldy Morgan*” Brunona Jasińskiego, w: *Nowela, opowiadanie, gawęda*, red. Kazimierz Bartoszyński, Maria Jasińska-Wojtkowska i Stefan Sawicki, PWN, Warszawa 1974; Iwona Boruszkowska, *Katastrofizm okaleczający, katastrofizm inspirujący? Awangarda a zagłada świata w „Nogach Izoldy Morgan” Brunona Jasińskiego*, „Pamiętnik Literacki” 2018, z. 3, s. 25.

45 Adrianna Alksnin, *Nogi Izoldy Morgan, czyli kobiety i tramwaje*, „Ruch Literacki” 2013, z. 3, s. 323. Autorka na marginesie swoich rozważań wskazała na możliwość powiązania utworu Jasińskiego z Lacanowską koncepcją pragnienia i formowania się podmiotowości, jednak nie wyjaśniła bliżej, jak ten związek miałby wyglądać.

46 Mateusz Kareński-Tschurl, *Czy dlatego, że my się par exemple nie kochamy? O erotyce futurystycznej na przykładzie poezji Brunona Jasińskiego i Anatola Sterna*, „Teksty Drugie” 2000, nr 6, s. 50.

47 Hal Foster, *Protetyczni bogowie*, op. cit., s. 100.

przestała istnieć. Kiedy wszystko to, czym człowiek nie jest, staje się jego częścią, dopiero wówczas wydaje się on być rzeczywiście sobą. Istnieje we Wszechświecie ze wszystkim, co tylko jego, niezależnie od siebie samego”⁴⁸.

NOGI IZOLDY

Powieść Jasińskiego rozpoczynała się wypadkiem tramwajowym, w którym została ranna jej bohaterka, Izolda. W szpitalu amputowano jej nogi, ale kochanek kobiety, inżynier Berg, podstępem wykupił je od lekarza i jak talizman stały się one fetyszystycznym przedmiotem kultu i miłości: „Berg przesiadywał nad nimi całymi godzinami. Znał każdy muskuł i nazywał go po imieniu. [...] Cała jego bolesna miłość do Izoldy skoncentrowała się teraz na jej nogach. Godzinami leżał na kozetce, przytulony wargami do miękkiej, pachnącej skóry zaróżowionych ud, jak dawniej, kiedy pieścił je, gdy były jeszcze własnością tamtej. O samej Izoldzie myślał bardzo rzadko”⁴⁹.

Inżynier fiksował odtąd swe pożądanie na uprzedmiotowionych i pomnożonych nogach, powiązanych z kochanką w jego wyobraźni fantazmatem „jedności nierozzerwalnej osobowości”. W istocie jednak cielesna całość została zastąpiona zmysłowością fragmentu. Pisał o tym Bellmer: „Gdy przeciwstawimy podział mnożeniu i będziemy pamiętać o problemie «szczegółu», zauważymy rzecz jasna, iż dzieli nas zaledwie krok od sytuacji, w której noga, oddzielnie postrzegana i przyswajana przez pamięć, zaczyna triumfalnie żyć własnym życiem, wolna dzięki podwojeniu [...]. Wolna tym, że może być tylko głową, że może siadać, jak głowonóg, na obnażonych piersiach, wyprężając plecy swych ud — łukowatego rozgałęzienia podwójnego mostu, który łączy usta z piętami”⁵⁰.

Inżynier Berg pracował w elektrowni i wsłuchany w metaliczno-mechaniczne rytmy maszyn, z których „wydobywało się głuche zmęczone sapanie”, dostrzegał w ruchu unoszących się i opadających tłoków spółkowanie technicznych konstrukcji. Któregoś dnia w seksualnym uniesieniu zbliżył się do takiej maszyny — przed niechybnym wypadkiem uratowała go ręka robotnika, który odciągnął go od spazmatycznie miażdżących i powolnie obracających się kół oraz wyprężonych jakby w erekcji stalowych dźwigni. Od tej chwili staczał się w szaleństwo. Psychoza się pogłębiła, gdy jeden z pracowników wpadł w tryby maszyny, z których wyciągnięto bezkształtną masę. Teraz inżynier widział już, że „maszyna czyha na niego wszędzie. Każdy krok jego uzależniony jest od maszyny. [...] Wszystkie maszyny, oglądane kiedykolwiek, wypętlają z zakrętów świadomości i otaczają go żelaznym pierścieniem pożądania. Jak słaba nitka światła z tego labiryntu, majaczeje w nim krzyk, imię: Izolda!”⁵¹.

Berg już od pewnego czasu czuł wewnętrzny przymus wyzwolenia robotników od kastrującej siły maszyn i zniszczenia źródła ciężającej na wszystkich kapitalistycznej opresji. W zaślepieniu rozbił tablicę rozdzielczą elektrowni, a złapany na gorącym uczynku jako sabotażysta stanął przed sądem. Jego pełna emocji mowa obrończa, w której winę za swój czyn zrzucił na maszynistyczny świat, uwolniła go

48 Hans Bellmer, *Mała anatomia nieświadomości...*, op. cit., s. 69–71.

49 Bruno Jasiński, *Nogi Izoldy Morgan*, op. cit., s. 29.

50 Hans Bellmer, *Mała anatomia nieświadomości...*, op. cit., s. 42.

51 Bruno Jasiński, *Nogi Izoldy Morgan*, op. cit., s. 37–38.

2. CIAŁO BÓLEM NAZNACZONE

W powieści Brunona Jasińskiego amputowane nogi Izoldy powróciły do właścicielki w momencie jej śmierci, przywracając jej cielesną całość (naturalność), a ból fantomowy „uleciał wraz z duszą”. W jednej z wielokrotnie przytaczanych opowieści z XVIII wieku o bólach fantomowych mówiono o człowieku, który po amputacji nogi zaczął odczuwać nieznośny ból pustego miejsca z chwilą, gdy obciętą kończynę oddano do spalenia. Wówczas myślący racjonalnie lekarz polecił wodą resztki kości i ból jakoby ustąpił. Cytowany już David Livingstone Smith jako motto swojej książki na temat natury ludzkiej i przyczyny wojen wybrał słowa weterana wojennego: „Straciłem moją duszę. Wróciłem jako człowiek po amputacji, ale nie zobaczysz, co mi amputowano. To jest tu, w głowie. Nikt mi tego nie odda. Od tego czasu żyję tylko z dnia na dzień i wciąż zastanawiam się, czy umrę, kiedy to cierpienie się skończy”⁶³. Admirał Nelson, który w bitwie morskiej o Teneryfę w 1797 roku stracił rękę, odczuwany odtąd ból fantomowy nieistniejącej kończyny uważał za ból swojej duszy.

216

BÓL FANTOMOWY

Przekonanie o widmowości bólu nieistniejącego ciała, fantomie pozbawionym materialnego podłoża, znajdowało uzasadnienie w tradycji dualistycznego myślenia. Ból fantomowy był od chwili jego zauważenia zjawiskiem destabilizującym pojęcie cielesnej i duchowej podmiotowości. Rozpoznawany w odbiciu lustrzanym brak bolącej części ciała kłócił się z doświadczeniem zmysłów i był przyczyną silnego dysonansu w dziedzinie widzenia i odczuwania, a wreszcie rozumienia integralności własnej osobowości. Fantom, podkreślę, to dusza zmarłego, która jak widmo unosi się nad ciałem w formie nieuchwytnego cienia, a także przejaw zmysłowego złudzenia czy wręcz oszustwa rozumu.

Zdaniem Kartezjusza ciało bada się inaczej niż duszę — ciało poddaje się sekcji, czyniąc go preparowanym przedmiotem, w umysł zaś wnika się samym umysłem, co czyni go zarówno przedmiotem, jak i podmiotem dociekań. Ciało i dusza mimo połączenia przez układ nerwowy zachowują w myśli filozofa swoją „realną różnicę”⁶⁴. Traktował on ciało jako materialną maszynę zarządzaną umysłem i opisywał, w jaki sposób bodźce zmysłowe przenoszone są nerwami do szyszynki, którą uznawał za narząd, w którym umysł łączy się z ciałem. Zbliżając się do ognia, pisał, „czuję ciepło, a zbliżając się trochę za bardzo, czuję ból, to jednak nie ma żadnej takiej racji, która mogłaby przekonać mnie, że w ogniu

63 David Livingstone Smith, *Najbardziej niebezpieczne ze zwierząt...*, op. cit., s. 8.

64 Zob. Monika Rogowska-Stangret, *Ciało — poza Innością i Tożsamością. Trzy figury ciała w filozofii współczesnej*, Fundacja Terytoria Książki, Gdańsk 2016.



87 Amputacja nogi na polu bitwy, anonimowa grafika, koniec XIX wieku

217

jest coś podobnego do tego ciepła, czy też do tego bólu; mam jedynie podstawy, aby sądzić, że jest w nim coś, cokolwiek to jest, co powoduje we mnie te wrażenia ciepła lub bólu”⁶⁵. Pozwoliło to Kartezjuszowi wnioskować o złudności wrażeń płynących z ciała, tego siedliska fałszu zagrażającego prawdziemu rozumowi. Świadczenia zmysłów, podkreślał, są zawodne, tylko prawdy rozumu są niepodważalne. Ciało pozbawione swej substancji mogło boleć, oszukując rozum⁶⁶.

Zjawisko „kończyn fantomowych” po raz pierwszy opisał w połowie XVI wieku francuski lekarz Ambroise Paré, chirurg królewski leczący rannych na polach bitew. Odtąd ból fantomowy, często zaliczany do hysterii, interesował medyków. Liczne opisy bólu fantomowego powiązanego z wojennym okaleczeniem pochodziły z drugiej połowy XIX wieku, od ofiar wojny secesyjnej badanych przez Silasa Weira Mitchella, amerykańskiego neurologa i pisarza zajmującego się „fantomowymi kończynami”. Wybuch pierwszej wojny światowej doprowadził do kolizji czynników medycznych, prawnych i psychologicznych w zarządzaniu traumą. Skala urazów psychicznych zaskoczyła personel medyczny i dowódców wojskowych, wywołała swoisty kryzys poznawczy i etyczny. Ofiarom wojny ból

65 René Descartes, *Medytacje o filozofii pierwszej z komentarzem Edmunda Husserla*, przeł. Jan Hartman, Aureus, Kraków 2002, s. 90.

66 Współczesna neurologia ból fantomowy traktuje nie jako ból wywołany działaniem bodźców bólowych, lecz trwałością wcześniej wytworzonych neuronowych połączeń między odpowiednimi częściami kory mózgowej — receptory bólu w rdzeniu kręgowym i mózgu „pamiętają” ból sprzed amputacji.



88 Jan van Calcar, portret Andreeasa Vesaliusa w jego dziele *De humani corporis fabrica libri septem*, 1543



89 Jan van Calcar, rycina w tomie Andreeasa Vesaliusa *De humani corporis fabrica libri septem*, 1543

218

fantomowy był dobrze znany, choć nie stał się przedmiotem szerszych studiów. Panowało przekonanie, podtrzymywane ze względów politycznych przez personel wojskowy, o jego halucynacyjnym charakterze, o złudzie nerwowej iluzji, jakiej ulega chory człowiek, czy wręcz obłądnych stanach paniki nawiedzających ludzi, którzy utracili kończyny.

LEKCJA ANATOMII

Naturalizacja ciała (i doświadczenie bolącej duszy), wcześniejsza niż kartezyńska racjonalizacja, następowała wraz z procesem naturalizacji indywidualnej śmierci. Jej początki odnajdujemy nie na wojnie i przedstawieniach grobów masowych ofiar, lecz w dziejach teatrów anatomicznych powstających w miastach holenderskich na przełomie XVI i XVII stulecia z inicjatywy gildii uczonych chirurgów i anatomów. Znaną są dziś dobrze choćby z *Lekcji anatomii doktora Tulpa*, obrazu namalowanego w 1632 roku przez Rembrandta. Teatry anatomiczne były wyrazem protestanckiej wizji człowieka jako wspaniałej cielesnej maszyny stworzonej przez Boga, a zarazem obciążone moralną oceną mizerności występnego ciała oraz koncepcją marności życia tak oczywistą w kontekście skrywanego fantomowego bólu i ewidencji śmierci⁶⁷.

67 Antoni Ziemia, *Obrazy śmierci — i życia. Konterfekty zmarłych*, „Konteksty” 2014, nr 3/4, s. 170.

Wesaliusz (Andreas Vesalius), o pokolenie starszy od Kartezjusza, był flamandzkim medykiem, uczonym i twórcą nowożytnej anatomii — jako jeden z pierwszych prowadził badania na ludzkich zwłokach i przedstawiał je w trakcie seansów teatralnych. W 1543 roku w bazylejskiej oficynie typograficznej Johanna Oporinusa opublikował pierwsze dzieło opisujące dokładnie budowę ciała ludzkiego: siedmio-częściowe *De humani corporis fabrica* ilustrowane drzeworytami Jana van Calcara (ucznia Tycjana). Do kontynuatorów badań Wesaliusza należał Filip Verheyen, XVII-wieczny holenderski chirurg i rektor uniwersytetu w Lejdzie, do którego historii sięgnęła Olga Tokarczuk w *Biegunach*. Był on inwalidą z powodu dokonanej w młodości amputacji zakażonej lewej nogi. Zakonserwowaną w naczyniu kończynę studiował, obserwacje skrycie zapisywał w *Listach do amputowanej nogi*. Nie ujawniał ich, by nie zostać posądzonym o szaleństwo, ponieważ bolała go brakująca część ciała. Przedmiotem badań anatomopatologa była cielesna kinetyka poddająca się empirycznej racjonalizacji (powiązania części ciała ścięgnami), ale oprócz tego w jego psychice istniał — odczuwany fizycznie — ból trudny do wytłumaczenia, bo dotyczący miejsca, gdzie „sterczał jedynie przywiązany rzemieniami sztuczny kikut”.

W powieści Tokarczuk Verheyen zapytywał: „Co w istocie pobudza mnie, gdy czuję ból i cierpienie, skoro moja noga została ode mnie oddzielona i pływa w alkoholu? Nic jej nie uwiera, nie ma powodu cierpieć, żaden taki ból nie jest uzasadniony logicznie, a jednak istnieje. Teraz na nią patrzę i jednocześnie czuję w niej, w palcach, nieznośne gorąco, jakbym zanurzył je w gorącej wodzie, i to doznanie jest tak prawdziwe, tak oczywiste, że gdybym zamknął oczy, ujrzałbym we własnym wyobrażeniu cebrzyk wody zbyt podgrzanej i własną stopę, palce aż po kostkę zanurzone. Dotykam mojej cielesnie istniejącej kończyny w postaci kawałka zakonserwowanego ciała — i nie czuję tego. Czuję zaś coś, co nie istnieje, jest to w sensie fizycznym miejsce puste, nie ma tam nic, co mogłoby dawać jakiegokolwiek sensacje. Boli mnie coś, co nie istnieje. Fantom. Ból fantomowy”⁶⁸.

Foucault twierdził, że stosunek człowieka do fantazmatów, czyli do tego, co w nim niemożliwe, do bezcielesności bólu, do jego mrocznego kośćca, nawet po usunięciu patologii przypomina posępny związek człowieka z szaleństwem, które pozostanie odwieczną pamięcią zła usuniętego w postaci choroby, ale uporczywie trwającego jako nieszczęście⁶⁹. Z bólem fantomowym jako „pamięcią ciała” wiąże się nie tylko szaleństwo, lecz także pojęcie braku i pustki oraz protezy, która ów brak i pustkę ma zastąpić. „Filip [Verheyen] — pisała dalej Tokarczuk — był człowiekiem nieustannie cierpiącym i nieznającym przyczyny swojego bólu”. Miejmy to na uwadze, gdy będziemy czytać jego słowa: „Dlaczego mnie boli? Czy dlatego, że — jak mówi ten szlifierz [Spinoza — A.T.] i może tylko w tym się nie myli — w istocie ciało i dusza są częścią czegoś większego i wspólnego, stanami tej samej substancji, jak woda, która może być zarówno płynem, jak i ciałem stałym. Dlaczego mnie boli to, co nie istnieje? Dlaczego odczuwam brak, czuję nieobecność? Czy może jesteśmy skazani na całość i każde pokawałkowanie, poćwiartowanie, będzie tylko pozorem, zdarzy się na powierzchni, pod spodem zaś plan pozostanie nienaruszony i niezmienny? Czy najmniejszy nawet fragment nadal nie należy do całości? Gdy świat jak wielka szklana kula spada i rozbija się

68 Olga Tokarczuk, *Bieguni*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2008, s. 235–236.

69 Michel Foucault, *Szaleństwo, nieobecność dzieła*, przeł. Tadeusz Komendant, w: idem, *Szaleństwo i literatura. Powiedziane, napisane*, Aletheia, Warszawa 1999, s. 152.

219



90 Fotografia twarzy okaleczonej podczas wojny z książki Ernsta Friedricha *Krieg dem Kriege*, 1924



91 Władysław Strzemiński, rysunek z cyklu *Twarze*, 1942

220

na miliony części — czyż nadal w tym czymś wielkim, potężnym i nieskończonym nie pozostaje całością?”⁷⁰.

W czasach Wielkiej Wojny wśród ran ciała i ducha walił się stary świat. Kartezjański dualizm nie był do utrzymania, a spinozjańska jedność rozpadała się na wiele części. Na polach bitwy ból wgryzał się w każdy zakamarek organizmu. Duch nie mógł objąć swoim rozumem rozmiaru cierpienia. Maszyna wojenna wbrew kartezjańskiej etyce była doświadczeniem prawdy ciała, a duch — fantomem bólu. „Kula skosiła Péricourta w biegu”, czytamy w znanej nam już z poprzednich rozdziałów powieści Pierre’a Lemaitre’a. „Roztrzaskała mu nogę. Zawył jak zwierzę, zwałił się w błoto, ból był nie do wytrzymania. Wrzeszcząc, zwiął się i skręcał we wszystkie strony, a że nogi, którą na wysokości uda zaciskał obiema rękami, nie mógł zobaczyć, pomyślał, że być może pocisk mu ją oderwał. Z rozpaczliwym wysiłkiem próbował się nieco unieść, udało się i mimo straszliwego rwania poczuł ulgę; noga była w... całości. Widział na jej końcu stopę, to powyżej kolana była zmiażdżona. Krew tryskała jak z fontanny, mógł lekko poruszyć końcem stopy, cierpiał jak potępieniec, ale nią poruszał. Mimo bitewnego zgiefku, świstu kul i szrapneli pomyślał: Zachowałem nogę. To go trochę uspokoiło, bo nie uśmiechała mu się perspektywa zostania jednonogim”⁷¹. Jestem cały, pozostał ból — mógł tylko dodać.

70 Olga Tokarczuk, *Bieguni*, op. cit., s. 238–239.

71 Pierre Lemaitre, *Do zobaczenia w zaświatach*, przeł. Joanna Polachowska i Oskar Hedemann, Albatros, Warszawa 2018, s. 38.

Różne sposoby opisu bólu, a także przemilczenia i wykreślenia bólu z porządku egzystencji były próbami jego twórczego oswojenia „jako fenomenu obdarzonego prawdziwie destrukcyjną siłą, gwałtownie ingerującą w jednostkowe życie; w tożsamość podmiotu odczuwającego”⁷². „Mimo że ból i cierpienie to jedno z najważniejszych egzystencjalnych i granicznych doświadczeń człowieka, słowo zwykle napotyka przeszkody, gdy chce je przekonująco wyrazić. Dominuje indolencja, dyskursywna niemoc”⁷³, pisał Łukasz Musiał podejmujący filozoficzną problematykę bólu. Czy przyczyną tego niedosytu jest nasza własna, ludzka bezsiła, czy może raczej niemoc języka jako takiego, słowa niezdolnego, by wyrazić to, co najbardziej boli? Tadeusz Sławek w eseju *Czy ból uczy? Lekcja spojrzenia dolorycznego* przekonywał, że „ból [...] ma strukturę kamienia, do którego drzwi [...] można się tylko co najwyżej dobijać. Człowiek, który cierpi, boleje w dwójnasób: z cierpienia ciała i cierpienia mowy, a właściwie jej braku”⁷⁴.

Ból i cierpienie mają jednak swój język, swoją reprezentację. Nie zawsze jest to mowa — czasem krzyk; nie zawsze płacz — czasem cisza; może to być współczucie, mogą być mdłości. W roku 1924, w dziesiątą rocznicę powszechnej mobilizacji w Niemczech przed pierwszą wojną światową, pacyfista Ernst Friedrich opublikował album *Krieg dem Kriege!* [Wojna wojnie!]. Wykorzystał fotografię jako terapię szokową, pisała Susan Sontag. „Książka zawiera prawie sto osiemdziesiąt zdjęć, przeważnie z niemieckich archiwów wojskowych i medycznych, z których wiele cenzorzy rządowi w czasie wojny uznali za nienadające się do publikacji. Album otwierają zdjęcia ołowianych żołnierzyków, armatek i innych zabawek cieszących chłopców na całym świecie, a zamykają zdjęcia z cmentarzy wojskowych. Między zabawkami a grobami czytelnik odbywa bolesną fotograficzną wędrówkę przez cztery lata ruiny, rzezi i upodlenia: całe stronicy zniszczonych i splądrowanych kościołów i zamków, zrównanych z ziemią wiosek, powalonych lasów, storpedowanych pasażerskich parowców, strzaskanych pojazdów, powieszonych pacyfistów, półnagich prostytutek w żołnierskich burdelach, żołnierzy w śmiertelnych drgawkach po ataku gazowym, wychudzonych jak szkielety ormiańskich dzieci. Trudno patrzeć na większość z tych fotografii, a zwłaszcza na zdjęcia gnijących w stosach na polach, drogach i we frontowych okopach martwych żołnierzy różnych wojsk. Najtrudniej jednak znieść widok zamieszczonych w tej książce — w całości mającej przerazić i osłabić morale — zdjęć w rozdziale zatytułowanym *Twarz wojny*: dwadzieścia cztery zbliżenia żołnierzy z rozległymi ranami twarzy”⁷⁵. Tak jak ból amputowanej ręki czy nogi, tak brak twarzy, tego wizerunku tożsamości, wywoływał zniewalającą niechęć do własnego ciała. Był bólem jego obrazu, cielesnej reprezentacji, która utraciła swoje odniesienie — bólem braku Realnego.

Czy podobne pytania zadawał sobie Strzemiński, gdy ze strachem poruszał się po polu minowym? Czy ból fantomowy byłego żołnierza, a później inwalidy mógł być powodem szukania ciała tam, gdzie już go nie było? Konstruowania braku? Poszukiwania reprezentacji? Tworzenia sztuki? Czy fantom był pamięcią ciała, czy jego cierpiącym rozumem? (Widmowa natura bólu i pustki była przecież

72 Sebastian Porzuczek, *Mapowanie bólu. Lektura — spojrzenie — afekt*, Universitas, Kraków 2020, s. 11.

73 Łukasz Musiał, *O bólu. Pięć rozważań w poszukiwaniu autora*, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2016, s. 11.

74 Tadeusz Sławek, *Czy ból uczy? Lekcja spojrzenia dolorycznego*, w: *Ból*, red. Anna Czekanowicz i Stanisław Rosiek, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2004.

75 Susan Sontag, *Widok cudzego cierpienia*, przeł. Sławomir Magala, Karakter, Kraków 2010, s. 21–22.

221

najbliższa ulotności ducha). Czy jednak to proteza jako mechaniczne uzupełnienie ciała „bolała” (a może była sposobem przeżywania żałoby po utracie)? Czy nie tutaj rodził się — w poszukiwaniu środków artystycznego wyrazu — fetysz/unizm Strzemińskiego jako cielesny brak i protetyczna (estetyczna) pełnia?

3. MASZYNA CIAŁEM OBLECZONA

Dzieje nowoczesnego człowieka w epoce mechanizacji były pełną bólu i cierpienia historią cielesnych amputacji oraz technicznych protez, które budziły nadzieję przywrócenia mu utraconej wśród tragicznych wydarzeń fizycznej całości i psychicznej tożsamości. W przestrzeni symbolicznej nowoczesności tak rozumiana historia przybierała imaginacyjny i polityczny wymiar fantazmatów narodzin ludzkiej kreatury, materialnego ożywienia ciała, zmartwychwstania i nieśmiertelności protetycznego człowieka. Szczególne miejsce w tym faustycznym procesie paktowania zajmowała filozofia i psychoanaliza, medycyna i anatomia, technika i polityka, a przede wszystkim maszynistyczna bądź ideologiczna interpretacja ludzkiego ciała.

MACHINA LUDZKA

Kartezjusz w pierwszych zdaniach rozprawy poświęconej człowiekowi (nazwanej „opisem ciała ludzkiego”) podkreślał, że „nic nie może być bardziej owocnym zajęciem niż próby poznawania samego siebie. Użyteczność, jakiej winno się oczekiwać od owej wiedzy, nie dotyczy jedynie dziedziny duchowej [*la morale*], jak początkowo wielu sądziło, lecz także zwłaszcza medycyny; wierzę, iż w niej moglibyśmy znaleźć wiele pewnych zasad postępowania, uczących, jak leczyć choroby, jak im zapobiegać, a nawet jak opóźnić nadejście starości, gdybyśmy się dostatecznie starali poznać naturę naszego ciała i nie przypisywali duszy czynności, które zależą tylko od ciała i od przestrzennego rozmieszczenia jego narządów”⁷⁶.

Antropologia Kartezjusza godziła duchowe istnienie myśli z mechanicznymi poglądami na ciało. Zainteresowanie przyrodą prowadziło filozofa do sformułowania na gruncie fizjologii organizmów żywych i maszyn pojęcia cielesnej maszyny. Ludzie podobnie jak inne stworzenia są ożywionymi maszynami, których funkcjonowanie zależy wyłącznie od budowy i funkcji organów, a procesy zachodzące w ich obrębie rządzone są prawami natury (a nie myśli), które można „sprowadzić do zasad ruchu w obrębie materii”. „Nie wyda się zgoła dziwnym — pisał filozof w *Rozprawie o metodzie* — skoro zechcemy pamiętać, ile rozmaitych automatów, czyli poruszających się maszyn, przemyślność ludzka umie wykonać, używając jeno niewielu składników, w porównaniu z wielką ilością kości, mięśni, nerwów, tętnic, żył i wszystkich innych części, jakie są w ciele każdego zwierzęcia. Trzeba nam uważać to ciało jako maszynę”⁷⁷.

76 René Descartes, *Człowiek. Opis ciała ludzkiego*, przeł. i oprac. Andrzej Bednarczyk, PWN, Warszawa 1989, s. 79.

77 Idem, *Rozprawa o metodzie*, przeł. Tadeusz Boy-Żeleński, Zielona Sowa, Kraków 2004, s. 29.

Andrzej Turowski
RADYKALNE OKO
TOM 2 ŻOŁNIERZE

Redakcja
Małgorzata Jurkiewicz

Projekt graficzny i produkcja
Błażej Pindor

Współpraca redakcyjna, redaktor prowadząca
Katarzyna Szotkowska-Beylin

Kroje pism
ABC Prophet, Arnhem, Atlas, Gustella

Pozyskiwanie ilustracji
Marta Syrzistie

Druk i oprawa
KNOW-HOW Piotr Kaczmarezyk, Modlnica

Wydawca dziękuję za pomoc Nataszy Rączce

Korekta, indeks
Lingventa — Barbara Milanowska,
Magda Zabrocka

Fotografie na okładce

Pudełko: Dżiga Wiertow, fotomontaż, *Foto-Auge: 76 Fotos der Zeit*, Franz Roh, Jan Tschichold (red.),
Akademischer Verlag Dr. Fritz Wedekind & Co., Stuttgart 1929, tabl. 76.

Okładka tomu 2: Niemieccy żołnierze i muł w maskach przeciwgazowych, I wojna światowa, 1916

Prawa autorskie

Copyright for the text © Author, 2023

Copyright for this edition

© Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie and wydawnictwo słowo/obraz terytoria, 2023

Wydawcy dołożyli starań, by skontaktować się ze wszystkimi posiadaczami praw autorskich reprodukowanych tu ilustracji. W przypadku jakichkolwiek uchybień lub rozbieżności ze stanem faktycznym, prosimy o kontakt.

Wydawcy

Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie
Pańska 3, 00-124 Warszawa
www.artmuseum.pl

wydawnictwo słowo/obraz terytoria
ul. Pniewskiego 4/1, 80-246 Gdańsk
www.terytoria.com.pl

ISBN: 978-83-963026-9-4 (t. 1-2)

ISBN: 978-83-963026-4-9 (t. 1)

ISBN: 978-83-963026-8-7 (t. 2)

ISBN: 978-83-8325-038-0 (t. 1-2)

ISBN: 978-83-8325-039-7 (t. 1)

ISBN: 978-83-8325-040-3 (t. 2)

Wydanie książki było możliwe dzięki wsparciu Fundacji Galerii Foksal.



instytucja kultury
miasta stołecznego
Warszawy

Mecenas Muzeum i Kolekcji



allegro

Partner prawny Muzeum



Współpraca medialna



Pismo.

nn6t
notes na 6 tygodni