

ANDRZEJ
TUROWSKI

RADYKALNE

OKO



ARGOMAUICI

**TOM I
ARGONAUTY**

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

II 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 • Maska 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 realności • 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 • Cielesność wojny •
Bezcielesność 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



1 Stanisław Ignacy Witkiewicz, *Autoportret*, ok. 1910

Bo oko, maleńka biała kulka zamknięta w swojej nocy, zarysowuje okrąg granicy, jaką przekracza tylko wtargnięcie spojrzenia. Wtedy jego wewnętrzna ciemność, mroczny rdzeń, wylewa się na świat źródłem, które widzi, to znaczy oświetla; ale można też rzec, że oko gromadzi wszelką światłość świata na czarnej plamce tęczówki i przemienia ją tam w widną noc obrazu. Jest lustrem i lampą; rozlewa światło wkrąg siebie i, w być może niesprzecznym procesie, to samo światło wtrąca w przezroczystość swej sztolni. Jego kula ma ekspansywność cudownego zarodka — podobna jajku, które rozprysnęłoby się ku centrum nocy i najwyższego światła, jakim jest i właśnie być przestało. To figura bytu, będącego transgresją własnych granic.

Michel Foucault
Przedmowa do transgresji, 1963
przeł. Tadeusz Komendant

Nie zapomnę tego wrażenia... Było to rok temu, w lecie, z początkiem czwartego roku wojny. Siedziałem w mojej izdebce dyżurnego lekarza wojskowej stacji opatrunkowej, i korzystając z chwilowej beczynności, pracowałem nad pierwszymi rozdziałami tej książki. Tuż prawie pod oknami ochoczo rznąła orkiestra, odprowadzając kilka marszkompanii jadących, w ślicznych nowych butach, na „włoski front”. Na fali trywialnej melodii, myśl Descartes’a pędziła wartko, skocznie, radośnie, tak iż ledwo piórem mogłem jej nadążyć. Doznawałem szczególnego uczucia. Nigdy nie mam zbyt mocnego przeświadczenia o rzeczywistości zewnętrznego świata — w tej chwili miałem go mniej niż kiedykolwiek...

Tadeusz Boy- e le ski
wst p *Od tłumacza do Rozprawy o metodzie Kartezjusza*,
wrzesień 1918

Tymczasem przemierzamy ziemię niczyją, pogranicze, na którym nawet migocząca wszędzie niepewność wydaje się niepewna. Zawieszenie prawd! Co za niezwykłe czasy! Odczuwa to każdy, kiedy w miarę pisania przytępuje się na nadmiernej przezorności, z jaką postępuje się dobrze sobie znanymi pojęciami, tymczasem ta nowa krytyka podważa zarówno sens braku przezorności, jak i cnotę jej posiadania.

Emmanuel Lévinas
Zupełnie inaczej, 1973
przeł. Janusz Marga ski

WPROWADZENIE

14

Książka *Radykalne oko* powstawała z fragmentów i pozostała fragmentem nieistniejącej całości, trochę jak puzzle. Gotowa jest na dołączenie nowych elementów wpasowujących się w istniejący kształt lub na wycięgnięcie z dowolnego miejsca tych już komponowanych. Puzzle to swoisty asamblaż powycinanych i ponownie ułożonych części, wewnętrzny ruch przemieszczający się składaniu, wracanie rozpadu, powtórzenie — taka jest ta historia, o której piszę w książce. Pochodzące z języka angielskiego słowo „puzzle” określa łamigłówkę, a w formie odczasownikowej — „łamanie sobie głowy”, co może również oznaczać przymus głębszego zastanowienia. Piszę o fragmentach, mam na myśli nie tylko rozdziały tej książki, lecz całość moich publikacji, które jak zawsze włączam w sposób krytyczny do kolejnej książki. To one są zarówno uzupełnieniem rozwijanej historii, jak i podstawowym odniesieniem moich polemicznych czy wręcz krytycznych uwag.

WPROWADZENIE

HISTORIA

Między przeszłością a przyszłością rozciąga się teren rozdartej formy będącej do wiadczeniem wiata współczesnego, sztuki wyrażającej opór przed totalnością (poznania) i niepokoju to samo (istnienia). Takie miałyby, mówi najogólniej, granice problemowe książki po wiconej radykalnemu oku. W pierwotnym zamysle chciałem traktować ją jako nowe i zmienione wydanie dawno wyczerpanej publikacji *Budowniczość wiata*¹, która z kolei była krytyczną wersją napisanego wiele lat temu opasłego tomu moich rozważań zatytułowanych *Konstruktywizm polski*². Tak się jednak nie stało.

Obecna mutacja dawnych książek okazała się krytyką poprzednich, polemiką z podstawowymi pojęciami, które kiedy zastosowałem, a także z koncepcją sztuki i metod badawczych u podstaw ówczesnych rozpraw. Chodziło mi wówczas o chronologiczne wyodrębnienie i rekonstrukcję systemu konstruktywistycznego jako zwanego nurtu polskiej awangardy. Operowałem pojęciem struktury artystycznej, wylaniając z siebie konstruktywistyczną wizję wiata rozumianą jako utopia społeczno-artystyczna. Restytuowany model sztuki konstruktywistycznej, a szerzej — awangardy, wpisywał się w siatkę opozycji definiujących (zdawałoby się) precyzyjnie miejsce każdego dzieła w ramach szerszego układu, a całego systemu — w zorganizowanym uniwersum. Tak jak kultura przeciwstawiała się naturze, tak to, co powszechne — partykularnemu, racjonalne — duchowemu, utopijne — ideologicznemu, strukturalne — chaotycznemu itd. Binarny wiat i towarzyszący mu dialektyczny dyskurs był dydaktycznie przekonywający, naukowo spójny, estetycznie poprawny.

W *Budowniczych wiata* porzuciłem strukturalistyczną perspektywę — chodziło mi, najogólniej mówiąc, o rozbicie spójności modernistycznego dyskursu sztuki i historii sztuki, który w oczach jego twórców (nie bez ideologicznej przyczyny) miał być ostatecznym zwycięstwem jedno nowego wiata, a dla przeciwników — próbą redukcji i podporządkowania sobie konstruowanej rzeczywistości. Zachowując dystans wobec tej dychotomii, starałem się ją uchylić, podobnie jak inne obsługuje te same sfery polityczności sztuki pojęcia i kategorie, takie jak sztuka awangardowa, nurt konstruktywistyczny, utopie i antyutopie, autonomię i zaangażowanie, funkcje artystyczne i społeczne sztuki itp. Bliższy był mi problem ideozy, a więc ideologicznego umocowania twórczości lewicowych artystów w kulturze politycznej lat 20. i 30. XX wieku w Polsce. Nie rezygnuję z języka historii sztuki, chciałem odebrać mu raz na zawsze ustalony status i logikę afirmatywną. Nadać mu charakter dyskursu różnicującego i otwartego, a może nawet po części tego, osłabiając znaczenie dobrze już w nim zakotwiczonego pojęcia racjonalizmu i konstruktywizmu.

W obecnej książce dokonuję istotnego zwrotu. Pierwszą wojnę wiatów traktuję jako wydarzenie kluczowe w historii XX-wiecznego modernizmu. W sztuce awangardy kładę nacisk na szeroko rozumianą problematykę dadaizmu, kryzysu i destrukcji, które w tej historii, razem z zagadnieniem traumy i niewyraźności, tworzą to, co teraz najchętniej nazywam splotem dyskursywnym nowoczesności.

15

1 Andrzej Turowski, *Budowniczość wiata. Z dziejów radykalnego modernizmu w sztuce polskiej*, Universitas, Kraków 2004.

2 Idem, *Konstruktywizm polski. Próba rekonstrukcji nurtu (1921–1934)*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1981.

1. FANTAZMAT EGZOTYCZNEJ PODRÓŻY

Ulubion metafor awangardy, a może nawet struktur jej myślenia była podróż. Nieprzypadkowo awangarda rodziła się wraz z wystawami powszechnymi, tymi witrynami kolonialnej barwności, z coraz mniejszymi rekordami luksusowych transatlantyków, coraz doskonalszymi samochodami i samolotami. Nieobce jej były widoki egzotycznych krain, projekty zamorskich wypraw, odległych spotkań.

W październiku 2006 roku w Fundacji Galerii Foksal w Warszawie została otwarta niewielka wystawa zatytułowana *Koniec egzotycznej podróży*¹. Ekspozowali na niej prace młodzi (urodzeni około 1980 roku) artyści meksykańscy zwanego z jednej galerii w mieście Meksyk oraz polscy, a patronowali im nestor polskiej awangardy Edward Krasiński i miedzynarodowy artysta rumuńskiego pochodzenia André Cadere. Ich egzotyczna podróż, rozpoczęta w globalnej wiosce XXI wieku, w kraju skolonizowanym odgórnie przez Hernána Cortésa, przywiodła ich na nieznaną część Europy południowo-wschodniej, odkryty dzięki przemianom politycznym po upadku muru berlińskiego w 1989 roku. Trasa prowadziła w głąb nieznanego modernizmu XX wieku, w kierunku mitycznej krainy zamieszkałej przez ludzi pod kolonialnym panowaniem Związku Radzieckiego, oddzielonych wysokim murem od cywilizowanej Europy Zachodniej. Wyprawa meksykańskich i polskich artystów skończyła się rozczarowaniem banalnością świata, do którego trafili — nastąpiła, jak podkreślał w katalogu Jens Hoffmann, „deegzotyżacja” ich wyobrażeń. W tej podróży nieco narcystycznie ukazywali siebie nie tylko samych, poszukujących utraconej (a może nieznanego) pełni modernistycznego marzenia. Mieli poczucie bycia postmodernistami płynnej nowoczesności, rozbitkami w codzienności, twórcami rzuconymi na pastwę pozorów świata odczuwającymi fałsz sztucznej natury i agresywnych ideologii, ludźmi zagubionymi wśród prawdziwych i symulowanych katastrof, a wreszcie doskonałymi konsumentami uwiedzionymi wdziękami biur podróży oferujących wyprawy w atrakcyjne strony. Rezultatem było rozczarowanie, egzotyka wydawała się już oswojona, a oczekiwana różnica — zamroźona. Pojęcie orientalistycznej egzotyki rozciągało się na wyzucie i zohydzeniu, oswojeniem i wykluczeniem, swojskością i obcością, mieściło się w tradycji kolonialnej wyobraźni przezwyższonej postkolonialnym krytykiem. Nic dziwnego, że w trakcie podróży artystów do modernistycznej Europy traciła powab awangarda, a także zbuntowane społeczeństwo, które ją zrodziło. Utopie

1 Przepuszczam, że tytuł wystawy odsyłał do tytułu pierwszej części literackiej opowieści o egzotycznych podróżach twórcy antropologii strukturalnej Claude'a Lévi-Straussa, *Smutek tropików* (1955), który brzmiał: *Koniec podróży*. Wystawa *Koniec egzotycznej podróży*, Fundacja Galerii Foksal, Warszawa, 21 października–20 listopada 2006, zorganizowana we współpracy z galerią Kurimanzutto (José Kuri i Monika Manzutto), artyści: Paweł Althamer, Carlos Amoraes, Mirosław Bałka, Cezary Bodzianowski, André Cadere, Abraham Cruzvillegas, Minerva Cuevas, Daniel Guzmán, Jonathan Hernández, Edward Krasiński, Gabriel Kuri, Enrique Metinides, Anna Niesterowicz, Gabriel Orozco, Damián Ortega, Wilhelm Sasnal, Monika Sosnowska, Rirkrit Tiravanija.

poniosły klęskę, a powstała w tym kręgu sztuka ukazywała się jako przedmiot konsumpcji. Pozostawało doprowadzić wszystko do końca: zdekonstruować mity solidnej konstrukcji, racjonalnej budowy, niechybnego zwycięstwa. O tym mówiła wystawa i pokazane na niej dzieła pełne ironii, drwiny, dystansu, dekolonizując własne myślenie.

NARODZINY MODERNIZMU

Problem odczucia schyłku pewnej epoki, a tak jest dzisiaj z XX-wiecznym modernizmem, prowokuje pytanie o jej początek. O czasy i miejsca, które wyznaczyły narodziny tego teraz świata, wydarzenia, które temu towarzyszyły, o rozpoznanie powodów jego rozpadu. Mam na myśli pytanie o narodziny nowoczesności rozumiane tutaj jako „początek egzotycznej podróży” w poszukiwaniu Innego, zapowiedziany słynnym fraz Arthura Rimbauda „Ja to kto inny” i kontynuowany *Statkiem pijanym*, w którym autor odgrywał rolę „zmiernika” z Europy, zmierzając przez „katarakty oddalone od bezdniej nieznanej”². Ów początek naznaczony był nie tylko powodem, ale także urodzeniem nowoczesności przekonanie o ludzkiej pełni i wolności, integralności wewnątrz skonsolidowanego człowieka i doskonale zbudowanego świata, spotykało się z doświadczeniem przegranej, rozdarciem, upadkiem, bólem i pustką.

W Polsce prekursorem modernizmu był Cyprian Kamil Norwid, który podobnie jak Rimbaud należał do ostatniego pokolenia romantyków nazywanych nie bez powodu pielgrzymami symbolizmu³. Ich dzieła, zawieszane pomiędzy nieskończonymi metaforami, niepokojącymi wyobrażeniami, urwanymi formami, „mow milczenia” i ciszą pustego kartonu lub zanikających kształtów, zapowiadały modernistyczne konfiguracje. Byli pielgrzymami premodernistycznej w drówek, poruszali się z poczuciem obcości i nadzieją to samo co w ród przekraczanych granic i nieodnajdywanych miejsc.

Wiersz Norwida zatytułowany *Czasy*, rozpoczynający się słowami „Czasy skończone! Historii już nie ma”, został napisany jesienią 1849 roku — w pierwszym roku pobytu poety w Paryżu, po wcześniejszym okresie rzymskim. Jego nieco zmieniona wersja ukazała się w 1856 roku pod tytułem *Socjalizm*⁴. Oba warianty odnosiły się bezpośrednio do politycznych i intelektualnych doświadczeń, którym artysta wielokrotnie dawał wyraz między innymi w przesyłanych do polskiej prasy *Listach o Emigracji*. Wiersz rozpoczęty w ironicznym tonie był krytyką romantycznego mesjanizmu znanego z kręgu polskiej emigracji i socjalistycznych utopii społecznych popularnych w czasie rewolucyjnego wrzenia Wiosny Ludów, a zarazem wezwaniem do ponownego spojrzenia na historię w jej ideowej, kulturowej, etnicznej i emocjonalnej złożoności. Norwid odwoływał się do „nieskończonego

2 Arthur Rimbaud, *Statek pijany*, przeł. Zenon Miriam-Przesmycki, w: *Symboliści francuscy (od Baudelaire'a do Valéry'ego)*, wyb., wstęp i oprac. Mieczysław Jastrun, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1965, s. 153 (pierwszy polski przekład ukazał się w 1892 roku na łamach czasopisma „Wiat”).

3 Zob. Wiesław Rzońca, *Premodernizm Norwida — na tle symbolizmu literackiego drugiej połowy XIX wieku*, Wydawnictwo Wydziału Polonistyki Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2013.

4 Cyprian Kamil Norwid, *Czasy oraz Socjalizm*, w: idem, *Pisma wszystkie*, wstęp i oprac. Juliusz W. Gomulicki, PIW, Warszawa 1971, t. 1, s. 116, t. 2, s. 19.



2 Paul Verlaine i Arthur Rimbaud w Brukseli, 1873



3 Joseph Conrad na pokładzie żaglowca Ready, przeznaczonych wcześniej do zwalczania niemieckich łodzi podwodnych, 1916



4 Cyprian Kamil Norwid, rysunek z cyklu *Awantury arabskie*, 1849

wysiłku my li” jako moralnej podstawy ewolucji wiata⁵. Jego historiozofia zapowiadała modernistyczną utopię czasu opartą na konflikcie między tym, co już było, a tym, co nieznanie — czasu współczesnego niedokonanego. Czas jako droga, swoista via-topia, a artysta jako mieszkaniec przemijającej heterotopii, w wierszu Norwida obciążeni romantycznym piętrem, prefigurowali modernistyczną wólcę Tadeusza Kantora zmagając się z pamięcią, naznaczone traumą migracji Władysława Strzemińskiego, tragiczną tułaczka Teresy Arnowerówny, imigranckie szlaki Stefana Themersona, Jerzego Kujawskiego i Krzysztofa Wodiczki. Zapowiadali wiek XX z jego rozdarciem między fragmentaryczne historie, które nie ułożyły się w całość, zagubiły się w przestrzeniach, których trasy nie znalazły cienia w ród pełnych strachu fascynacji społecznymi masami i kolorowymi ludami, manifestując z równą siłą wrogobcość i szlachetne braterstwo.

W 1848 roku Norwid, przebywający w Rzymie, kiedy miastem wstrząsały rewolucyjne zamieszki, stworzył cykl rysunków piórką i tuszem na kartonie *Awantury arabskie*, których tytuł odczytujemy dzisiaj dwuznacznie („awantury” oznaczają i przygody, i kłótnie). Przemieszczał w nich osoby, czasy, opowieści, motywy i symbole, dając wyraz swym ówczesnym rozterkom. „Dwie dusze artysty”, jak wspominał w jednym z listów — nakazywały mu opowiadać się po stronie tradycji, a więc przeciw wywołanej rewolucji, lub zgodnie z bliskimi mu ideami sprawiedliwośći społecznej domagać się społecznej zmiany, stając po stronie

5 Zob. Zbigniew Sudolski, *Norwid. Opowieść biograficzna*, Ancher, Warszawa 2003, s. 353–354, 413.

republikańskiej wolności ludu. Obok sylwetek rewolucjonistów, karabinierów, prostych ludzi, dzieci, biedaków, szaleńców, zwierząt artysta umieścił na kartonach wizerunki arystokratów, ludzi polityki, figury w egzotycznych strojach i maskach karnawałowych, pielgrzymów. Jest wśród nich papież odchodzący na wygnanie, Dante z laurem, profil Marii Kalergis, wielkiej miłośnicy Norwida, a także daleki pejzaż i miasto, w którym toczy się bitwa, Anioł Zagłady i żarony nagrobek, przewrócona amfora i cięte drzewa... W tych przedstawieniach nie ma hierarchii, wszystkie sceny rozrzucone są bezładnie na białej powierzchni, nieładczych jakakolwiek koncepcja przestrzeni i czasu, osoby zwrócone są w różne strony, wydobyte z pamięci i rzeczywistości, czasem z dbałością o detal, czasem to tylko zarysy sylwetek obwiedzone niedokończonym konturem. *Awantury arabskie* to zapewne szkic, który miał pozostać jedynie notatką między innymi i okajakby fragment jakichś innych fragmentów, odprysk niedokończonych narracji, niemożliwej do zobaczenia całości — szkic z podróży.

Artyści awangardy XX wieku, modernistyczni argonauci i nomadzi, spadkobiercy romantycznych wędrowców wyruszyli na poszukiwanie Innego, aby przekonać go do swoich idei, ofiarować mu wolność i wraz z nim konstruować świat. Poruszali się w obszarach po danej inności, wśród pustych przestrzeni między kolejnymi przystankami, pomiędzy spotykanymi po drodze krajowcami i tubylcami, ludami i narodami, między czasami nieuchronnie oddalającymi ich od miejsca urodzenia a dalekim i trudnym do wyobrażenia kresem. Tak powstawały nowoczesne fantazmaty podróży.

INNY/OBCY

Georges Bataille pierwszy mówił o heterologii jako wiedzy zajmującej się obszarami „całkowitej inności”⁶ — tym wszystkim, co w procesach poznawczych okazało się do niczego nieprzydatne, odrzucone i niegodne uwagi, a w codziennych wyborach zaliczone do budzących wstręt odpadów, mieci, brudów. Tym, co ze wiadomości było wypierane i spychane w niepamięć, w języku ukrywane, w słowach niewypowiadane. Heterologia to alternatywna wiedza marginesów i poboczy, poza drogami dominujących dyskursów i jednoznacznych prawd. Pisząc o heterologii (tak jak o bezformiu), Bataille proponował wiedzę krytyczną, która destabilizując porządek to samości (i formy), ujawniałaby wykluczania lub oswojenia tego, co inne, Innego. Heterologia tworzyła istotny rys na koncepcji człowieka. To samego, opisywanego rozumem, którym szczyciła się nowoczesność. Zaprzęczała ideę to samości opartej na do wiadczeniu jednostkowej nieredukowalności i kulturowo-historycznej jednoznaczności. W imię antropologicznego pluralizmu kwestionowała filozoficzny uniwersalizm i bliskie mu pojęcie pełni osobowości. Bataille’owi zapewne nie chodziło o określenie to samości/inności w kategoriach binarnej opozycji ja/inny, lecz o złożenie różnic ukrytych w całym szeregu heterologicznych relacji, które nie muszą być ani symetryczne, ani hierarchiczne.

Heterologia, mająca wiele wspólnego z dadaistyczną, a później surrealistyczną wyobraźnią XX wieku, zwracała się w stronę osobowości nieustabilizowanej i romantycznej otwartości na indywidualne do wiadczenie świata. Dogorywający i odradzający się przez cały wiek XIX romantyzm był wielkim odkryciem inności i wielokulturowości, fragmentaryczności i lokalności. Wraz z zakwestionowaniem spójnej konstrukcji człowieka (w wyobcowanym „ja”) i jednorodności zamieszkiwanego terytorium (w idealizowanej egzotyce) problematyka Innego przestała być zagadnieniem centralnym rozumem i przeszła do słownika prowincjonalnych lub egzotycznych osobliwoci. Pojawiała się na marginesach, ukrywała w niewiadomości. Wielopostaciowy modernizm tyle samo ujawniał, co skrywał, tyle wyrażał, ile tłumił. Tutaj psychoanaliza Freuda, wbrew kartezjańskiemu rozumowi, restytuowała romantyczną problematykę wielorakiej to samości ukrytej w konkretnej osobowości. Odtąd „Inny w nas samych”, eksteriorizowany w artystycznych i politycznych dyskursach modernizmu, pokazywał coraz wyraźniej swe janusowe oblicze. Ekspresja obrzydowo-pierwotnej inności stwarzała złudne nadzieje na odnowienie cywilizacji (i artystycznych konwencji), a obcość dochodziła do głosu w mitologiach społecznych przybierała formę nacjonalizmów w ród ruin wielonarodowych imperiów.

Historia podróży jako jedna z form intelektualnej i kulturowej ekspansji miała niebagatelny udział w dziejach konfrontacji z Innym/obcym. W egzotycznych wyprawach w głąb europejskiej prowincji lub do zamorskich kolonii nie chodziło tylko o przeciwstawienie nowoczesnej cywilizacji, lecz o romantyczną inność/niezwykłość. Poszukiwano inności — zagrażającej europejskiej lub narodowej całości — którą jako obcość można było przejąć, zawładnąć i wpisać w swojskość. Narzuciło to, co znane, nieznanemu, ujęło Innego klątką własnego rozumu.

6 Georges Bataille, *La valeur d'usage de D.A.F. de Sade*, w: *Œuvres complètes*, t. 2: *Écrits posthumes: 1922-1940 (Dossier „hétérologie”)*, Gallimard, Paris 1973, s. 61-62. W języku polskim zob. Michał Kruszelnicki, *Drogi francuskiej heterologii*, Wydawnictwo Naukowe Dolnośląskiej Szkoły Wyższej, Wrocław 2008.

Georg Simmel w znanym eseju z 1908 roku po wicynym „obcemu” dobrze określił wynikające z inności dialektykę obcości. W społeczeństwach tradycyjnych obcy, który był w drodze lub handlarzem, przychodził i odchodził. Pozostawał na zewnątrz społecznościami, w której przeżył ciwo się znalazł. Wnoszona przez niego obcość zaspokajała ciekawość innego świata, a wywołana tym niepewność nie zagrażała ustabilizowanej lokalności, raczej ją wzbogacała. Istotnym wyznacznikiem takiej pozycji obcego był fakt, że „nie należał on od początku do tego kraju”, wnosił jako ciwo niebezpieczeństwo i niemogące być rdzennymi właściwościami tego kraju”. W społeczeństwach nowoczesnych kategoria inności/obcości uległa zasadniczej zmianie. Obcy znalazł się wewnątrz społeczeństwa, wtapiał się w grupę, w której przyszło mu żyć w symbiozie z nimi tracił wyodrębnienie go obco. Zdaniem niemieckiego socjologa obcość jest wartością pozytywną pod warunkiem, że nie zostanie zniesiona. Podporządkowanie obcego odbiera mu obcość to samo, a zniesienie różnicy zubaża to samo otkwiłość w niej inności. „Cudzoziemiec — obce ciało — jest mimo to organicznym członkiem grupy, tym samym w jej obrębie na szczególnych warunkach. Nie sposób jednak o tej swoistej pozycji określić inaczej, niż mówiąc, że stanowi ona pewną mieszaninę bliskości i dystansu. Te dwa elementy, w jednakiej mierze charakterystyczne dla każdego stosunku, przy pewnej określonej proporcji i wzajemnym napięciu przybierają specyficzne formy stosunku do obcego”⁷. Ten integracyjno-agonistyczny model obcości, nawet jeżeli powrócił w liberalnych demokracjach XX wieku, w świetle kryzysu XXI stulecia już się nie utrzymał.

Specyficzna relacja bliskości i oddalenia miał na myśli również Edward W. Said, gdy zastanawiał się nad konfrontacją Orientu z Europą, zwiastując zarazem wyobraźnią i realnym, leczym u podstaw określonych dyskursów nowożytności i strategii politycznych kolonializmu. „Dziękuję Orientowi — pisał — została zdefiniowana Europa (czy dokładniej Zachód) jako przeciwwaga jego wizerunku, idei, osobowości i do wiadczenia. Ale ten Orient nie jest jedynie wyobraźnią. Jest również integralną, materialną częścią kultury i cywilizacji Europy”⁸ — i jej obcym. Podkreślam zatem, że leżym u podstaw politycznej to samości kultury zachodnioeuropejskiej dyskurs kolonialny, o którym mówił Said, był nieodłączną częścią modernistycznego uniwersalizmu i jego mitu założycielskiego. Uniwersalizmu, u którego ród — dodam teraz — stała przemoc. „Prawo miejscowe zachodniej cywilizacji, która nadała sobie imię Nowoczesność — pisał Zygmunt Bauman — mogło być przedstawione jako prawo powszechne dzięki kleszczom, w jakich zawarł triumfujący Zachód resztę współczesnego świata [...]. Ubrojonym pozbym pionierem kolonizującym kontynenty Ameryki, Australii czy Nowej Zelandii tereny, które brały w posiadanie, zdawały się musiały być puste; był to dla nich punkt zerowy dziejów, czas nowego startu, początku absolutnego”⁹.

Zdaniem Tzvetana Todorova cała historia nowożytnego świata, a zatem odkrycie Ameryki i pierwszy epizod konkwisty (i rekonkwisty), noszący tę dwuznaczność opanowania i wykluczenia. To właśnie tam, u zarania nowożytności — pisał ten przenikliwy historyk idei — „inność drugiego człowieka zostaje zarazem odkryta i odrzucona”. Rok 1492 symbolizuje w historii Hiszpanii dwa

7 Georg Simmel, *Obcy*, w: idem, *Most i drzewo. Wybór esejów*, przeł. Małgorzata Łukasiewicz, Oficyna Naukowa, Warszawa 2006, s. 204-205, 212.

8 Edward W. Said, *Orientalizm*, przeł. Monika Wyrwas-Winińska, Zys i S-ka, Poznań 2005, s. 29-30.

9 Zygmunt Bauman, *Dwa szkice o moralności ponowoczesnej*, Instytut Kultury, Warszawa 1994, s. 56.



5 Theodor de Bry, *Przybycie Kolumba do Nowego Świata, 6 grudnia 1492, 1594*

144

jednocześnie nie zachodzą procesy. Hiszpania pozbywa się swego wewnętrznego Innego, odnosząc zwycięstwo nad Maurami w ostatniej bitwie o Grenadę i zmuszając wygnawców jako obcych do opuszczenia terytorium. Odkrywa też Innego zewnętrznego — całą Amerykę, która stanie się „lacińska”, czyli swojska. Trzeba jednak od razu dodać: wraz z odkryciem Ameryki przez Kolumba ludzie „odkryli [...] całość, której czynniki stanowili, podczas gdy dotychczas byli jak czynniki pozbawione całości”¹⁰. Ambiwalencja bliskości i oddalenia, obcości i swojskości oraz czynniki i całości jako antropologiczna podstawa nowożytnego społeczeństwa silnie zakorzeniła się w nowoczesnym myśleniu oscylującym między wyobcowaniem i utożsamianiem. Procesy te w pewnych okolicznościach przybierały na sile, w innych schodziły na dalszy plan, funkcjonowały w różnych kontekstach, miały odmienne znaczenia, kierowały się ku różnym obszarom i ich historiom oraz dotyczyły różnych grup ludzi, rozmaicie je też nazywano. Tego problemu dotyczy krytyka postkolonialna dzisiejszej historii sztuki, która „dąży do uchwycenia artystycznych odwzorowań mechanizmu władzy obecnego w dyskursie imperium, rekonstrukcji wizerunku «Innego» w tym dyskursie, a także do rozpoznania i interpretacji strategii, za pomocą których pisarze i poeci byłych kolonii

10 Tzvetan Todorov, *Podbój Ameryki. Problem innego*, przeł. Janusz Wojcieszak, Fundacja Aletheia, Warszawa 1996, s. 11, 59. O odkryciu i podboju Ameryki, widzianych nierozdzielnie i białych początkiem kolonializmu, jak również kapitalizmu i nowoczesności, zob. Enrique Dussel, *The Invention of the Americas. Eclipse of "the Other" and the Myth of Modernity*, Continuum, New York 1995.

demontują ów mityczny obraz narzucony im przez narracje metropolii”¹¹. To miał zapewne na myśli Piotr Piotrowski, proponując horyzontalną historię sztuki¹², która jednocześnie nie demontowała hierarchicznego dyskursu centrów i stereotypy wynikające z prowincjonalnego usytuowania.

Zainteresowanie kulturami zamorskimi w kręgu artystów awangardy początków XX wieku coraz częściej zastępowało poromantyczny egzotyk. Miejsce bajecznej etnografii zajmowała refleksja o kulturze. Tkwiący w niej transgresyjny potencjał dopuszczał wszystko, co nieprawdopodobne, odwołując się do niewiadomości i szaleństwa. Prymitywne kultury zamorskie, naturalne i pierwotne, miały odnowić starzejącą się kulturę europejską. „Zdrowa natura Gauguina — pisał Stanisław Ignacy Witkiewicz — tego jedyne szczerego klasyka miedzy szalecami, zmusiła go do konania z głodu na dalekich wyspach Oceanu Spokojnego, ale za to był on pozbawiony widoku skarłalej i wciśniętej karłowatej kultury europejskiej i dlatego może, był tak daleko, dzieła jego, przez magiczną w swym natężeniu harmonię i potęgę w swej naturalnej prostocie kompozycji, robi wrażenie czegoś z innych wymiarów formy, niż tych, którymi operowało dotychczas malarstwo, formy, która jest syntezą dzisiejszego szaleństwa ze spokojem najdawniejszej wielkiej sztuki. Jest to tytan malarstwa, jakiego nie było i prawdopodobnie już nie będzie; nie jest on oryginalnym w tym, jak to sądzili niektórzy, że malował naturę tropików; on jej szukał jako jednej z naturalnych podnieci dla swojej niebywalej wizji formy i koloru”¹³. Dla awangardy prymitywizm kultur pierwotnych uzasadniał współczesną deformację i abstrakcję jako metodę rozbijania konwencji stylistycznych i osłabiania rygorów formalnych obrazu. Chodziło tu jednak o coś więcej — o historię coraz bardziej sfragmentaryzowaną, tracącą logikę jednego porządku. A także o etnografię, a później antropologię jako nową siłę spajającą pierwotne to samo, gdy „wielka historia” cywilizacji zachodniej przegrywała w wojennym kataklizmie. Nowoczesna to samo idealizowała Innego pierwotnego, pozbawionego dekadencjonalnej historii.

145

PODRÓŻ DO TROPIKÓW

Tu przed pierwszą wojną światową w modernistycznym podróży do tropików wyruszyli Stanisław Ignacy Witkiewicz i Bronisław Malinowski. Emocjonalnym i intelektualnym odniesieniem dla ich wyprawy była droga ku „jadrze ciemności” Josepha Conrada, podczas której doszło do spotkania z Innym — „niepojętym, zagadkowym, umykającym rozumieniu i ułomnemu słowu. Innym człowiekiem, lecz także — Innym, które kryje się w jednostce i w zbiorowości; w tajnych głębiach, byu i staromodnego słowa, duszy ludzkiej i w odrębnych formach kulturowych; w rozmaitych fazach cywilizacji oraz w samej przyrodzie”¹⁴.

11 Dariusz Skórczewski, *Postkolonialna Polska — projekt (nie)możliwy*, „Teksty Drugie” 2006, nr 1/2, s. 100–101.

12 Piotr Piotrowski, *O horyzontalnej historii sztuki*, „Artium Quaestiones” 2009, t. 20, s. 59.

13 Stanisław Ignacy Witkiewicz, *Nowe formy w malarstwie i wynikające stąd nieporozumienia*, w: idem, *Nowe formy w malarstwie i wynikające stąd nieporozumienia. Szkice estetyczne*, oprac. Janusz Degler i Lech Sokół, *Dzieła zebrane* [t. 8], PIW, Warszawa 2002, s. 208–209.

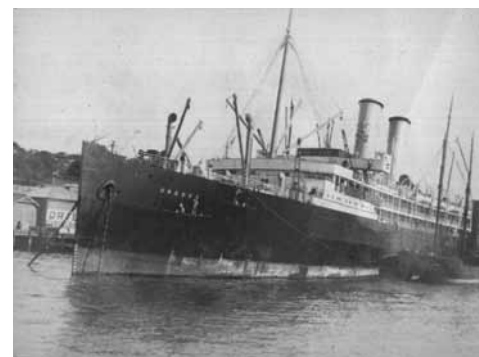
14 Aleksander Fiut, *Wariacje o „Jadrze ciemności”*, culture.pl/pl/artykul/wariacje-o-jadrze-ciemno-ci, dost. p: 4 maja 2022.

6 Stanisław Ignacy Witkiewicz, *Pejzaż australijski*, 1918

146

W obu przypadkach chodziło o konstrukcję to samo ci: o wiadomo istnienia Ja jako „j dra wszechtajemnicy”, która wyloniła Innego¹⁵. „Jedyny wniosek wzgl. dnia pozytywny — pisał Witkiewicz w swoich młodzieńczych *Marzeniach improduktywa* (1903) — jaki z tych dywagacji da się wyciągnąć, a który jest istotą całej metafizyki, będzie następujący: Je eli co istnieje, to tym samym zaprzecza temu principium, według którego istnieje. Zdanie to zawiera w sobie pojęcie dualizmu i oscylacji, które są jedynymi prawdziwymi pojęciami, dlatego właśnie, z konstatacją, że nic nie jest stałe i jednolite, lecz wszystko jest wahaniami między dwoma przeciwstawnymi, z wznosząc się szybko ci, której granicą jest nieskończoność, a punktem zerowym jest ta niemożliwość, transcendentalna jedno [...]. Jedno to rozdziela się na to, by przez całe istnienie a do nieskończoności się skupia. Robi między dwoma swymi przeciwstawnymi otchłania bez dna, by całe istnienie bez końca i bez nadziei zasypywa. W tym leży niemożliwość wszelkiego poznania i tragedia kałdego bytu”¹⁶.

Witkiewicz i Malinowski wieczorem 10 lub 11 czerwca 1914 roku w porcie w Tulonie wsiadli na statek Orsova, którym przez Egipt i Ceylon zmierzali do Nowej Gwinei. Tak rozpoczęła się „podróż do tropików” artysty — jeszcze nienazywanego siebie Witkacym, lecz już modernistycznego malarza, autora

15 Zob. Tzvetan Todorov, *Podbój Ameryki...*, op. cit., s. 9.16 Stanisław Ignacy Witkiewicz, *Marzenia improduktywa (dywagacja metafizyczna)*, w: *Pojęcia i twierdzenia implikowane przez pojęcie istnienia i inne pisma filozoficzne (1902–1932)*, oprac. Bohdan Michalski, *Dzieła zebrane* [t. 13], PIW, Warszawa 2002, s. 15–16.

7 Statek Orsova pływający na liniach wschodnich, na którym Stanisław Ignacy Witkiewicz z Bronisławem Malinowskim wyruszyli w 1914 roku z Tulonu w podróż do tropików



8 Stanisław Ignacy Witkiewicz, Helena Biedrzycka i Bronisław Malinowski na werandzie willi Na Antałówce w Zakopanem, ok. 1913

147

pierwszej powieści, inicjatora polskiej awangardy — z badaczem, początkującym wykładowcą w London School of Economics, później słynnym etnografem i antropologiem. Nawet jeżeli w ich biografii ta wyprawa wydaje się niewielkim epizodem, pozostawiła wyraźne piętno na całym ich życiu. Pretekst był banalny: Malinowski wybierający się do Adelajdy na kongres British Association for the Advancement of Science zaprosił Witkiewicza, aby mu towarzyszył jako rysownik i fotograf.

Tulon, do którego dotarli z Krakowa przez Londyn i Paryż, to miasto portowe na południu Francji, nad Morzem Śródziemnym. Stąd Napoleon Bonaparte wyruszył w 1796 roku na kampanię włoską i tu rozpoczął ekspedycję „wojskowo-naukową” do Egiptu (1798), stąd wypływały francuskie statki na podboje kolonialne — do Algierii (1830), Maroka (1844) i Afryki Zachodniej, a także do Indochin i Meksyku (1861–1963). Miasto od dawna było skupiskiem imigrantów docierających kolejnymi falami z Magrebu, Włoch i Korsyki, a także z Hiszpanii, i do dziś zachowało atmosferę przejściową.

Wyprawa Witkiewicza i Malinowskiego rozpoczęła się daleko od nieistniejącej wówczas Polski, w miejscu obcej historii kolonialnej, jednak jest dla niej zwiastującym nowocześnieści, wyznacza początek polskiego modernizmu. To metafora nowoczesnej heterotopii, podróż ku egzotycznym wspomnieniom i nadziejom przyszłości, a zarazem „smugi cienia” kładącego się już u początków modernistycznego wieka. Inicjowała podstawowe do wiadczenia ery nowoczesnej i stawiała istotne pytania wyobcowanego „ja”, pojawiające się w momencie

spotkania odkrywcy z Innym ukrytym w obcej cywilizacji, nieprzyjaznej naturze, nieznannej krainie, tajemniczej historii, w głębi psychicznego rozdarcia. Konfrontowała odpowiedzi wypracowane przez ideologiczne systemy porządkujące przekonania o uniwersalizmie kultury europejskiej, o dziejach świata widzianych jako historia zwyciężców, kwestionowała o wieceniach wiar w zapanowanie dobra nad złem, rozumu nad magią, porządku nad chaosem. Innymi słowami: wyprawa w poszukiwaniu nowoczesnej tożsamości w centrum uwagi stawiała antropologiczne zagadnienie człowieka — jego kondycji, miejsca w świecie, roli we wspólnocie. Pozostawiwszy za sobą wspomnienie tahiuckich barw Gauguina, Witkiewicz zagłębiał się na statku w opowieści z *Lorda Jima* Conrada, wkraczał myślowo w „ciemność”. Początkiem podróży miała być „radykalna zmiana”. „Jedynie myślowo podróż z Tobą, w jaki kraj dziki ci przedstawię”, pisał wcześniej do Malinowskiego. „Jaka zmiana tak radykalna, aby wszystko wywrócić do góry nogami”¹⁷. Wyprawa tak jak nowoczesność rozpoczynała się mitem radykalnego zerwania, odwrócenia porządku, nowego otwarcia.

Witkiewicz i Malinowski byli niemal równymi, znali się od lat, przyjaźnili od okresu krakowskich studiów, dzielili zainteresowania i lektury. Pod wieloma względami do siebie podobni, znali swe intelektualne możliwości, choć czuli się jeszcze niezbyt pewnie w świecie — emocjonalnie rozwinięci, lecz niestabilizowani w życiu, skłonni do autoanalizy, lecz reagujący z pewnym zdziwieniem na otoczenie¹⁸. Rok 1914 przyniósł tragiczne wydarzenia w życiu Witkiewicza, był to trudny dla Malinowskiego. Narzeczona Witkiewicza popełniła samobójstwo, Malinowski przeżywał niemiło. „Strasznie odpowiedzialnie biorę ci, którzy mimo zupełnej niemożności życia” — pisał Witkiewicz w liście do Malinowskiego. „Jestem człowiekiem złamanym kompletnie. Dla niej tylko co robiłem w sztuce, czuję się niepotrzebnym. Jestem, o ile mi się zdaje, zupełnie skończony jako artysta”¹⁹. Malinowski notował w dzienniku: „Poczucie bezwzględnej pustki tego, co jest teraz. Absolutnie nic nie ma. Straszna tęsknota za tym, co było. Wizje rzeczy minionych. Przypominam z jasnością halucynacji chwile, kiedy ona wpadała do mnie w ciemnofioletowym aksamitnym kostiumie i kapelusiku małym, słomianym z jasnymi kwiatkami. Podnosiła woalkę i dawała mi swe usta”²⁰.

Wspólna podróż artysty i badacza do tropików, „ostatnia nadzieja radykalnego przewrotu”, miała być dla nich ratunkiem, zapomnieniem, ale także szansą powrotu do życia i oczekiwaniem dojrzałości. Dla Witkiewicza wiązało się to z odnalezieniem sztuki i jej „czystej formy”, dla Malinowskiego — z realizacją ambitnego celu: stania się „Conradem antropologii”. Zamysłowi tej podróży towarzyszyło motto ze *Złotej gałęzi* Jamesa Frazera, ulubionej lektury obu przyjaciół: „W powszechnym mniemaniu starożytnych owa fatalna gałąź arcyjska była Złotą Gałęzią, którą Eneasz, posłuszny nakazowi Sybilli, ułamał, wybierając się w niebezpieczną podróż

17 Stanisław Ignacy Witkiewicz, *Listy do Bronisława Malinowskiego*, cz. 2, 1914, 12, w: idem, *Listy I*, t. 1, oprac. Tomasz Pawlak, *Dzieła zebrane* [t. 17], PIW, Warszawa 2013, s. 316.

18 Zob. Michael W. Young, *Bronisław Malinowski. Odyseja antropologa 1884–1920*, przeł. Piotr Szymor, Wydawnictwo Twój Styl, Warszawa 2008.

19 Stanisław Ignacy Witkiewicz, *Listy do Bronisława Malinowskiego*, cz. 2, 1914, 5, w: idem, *Listy I*, t. 1, op. cit., s. 306.

20 Bronisław Malinowski, *Dziennik w cisłym znaczeniu tego wyrazu*, wstęp i oprac. Grażyna Kubica, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2002, s. 324.

do krainy umarłych”²¹. Problematyka mitu i magii począta obu podróży — ezoteryczność i tajemniczość.

Na przełomie wieków w wierzeniach religijnych, a przede wszystkim praktykach magicznych doszukiwano się pierwocin i podstaw naukowej myśli człowieka. Sędzono, że badania mitów pozwolą poznać zarówno prawidłowość, jak i możliwości działania ludzkiego umysłu, prawdy psychiki, otworzą drzwi do uniwersum rozumu. Współczesna cywilizacja typu naukowego, która wyewoluowała z magii, pozwoliła — jak sędzono — dzięki myśli i technice zapanować nad przyrodą i określić całość związków przyczynowo-skutkowych rzędów życia człowieka. Zwolennikiem takiego uprawiania antropologii był Frazer. Witkiewicz w swej artystycznej kosmologii, podobnie jak Malinowski w naukowej antropologii, w świecie magii i religii chcieli — każdy na swój sposób — znaleźć rozwiązanie genezy i końca, a także istoty wiążące społecznych kontroli i stosunki między ludźmi i światem.

Symbolicznym wymiarem utopijnej podróży dwóch przyjaciół było poszukiwanie swego Innego — niespełnionego w miłości, niewypróbowanego w braterstwie, niezrealizowanego w sztuce i nauce. Poszukiwanie tej części własnej lub obcej tożsamości, która pozwoliłaby scementować jednostki i świat w jak nieznaną całość. „Cała moja etyka — notował w dzienniku Malinowski, widząc już w sobie antropologa — jest oparta na podstawowym instynkcie spójnej osobowości. Wynika z tego potrzeba bycia takim samym w różnych sytuacjach”²². Podobnie pisał Witkiewicz wiele lat później w *Jedynym wyjściu*: „[...] trzeba tylko przyjąć bezpośrednio danego osobowość — bez tego w ogóle ani rusz — pozostaje tylko okłamywanie siebie przy pomocy pojęć-masek”²³. Jednak właśnie te maski, które Witkiewicz przybierał przez całe życie, najlepiej ukazywały nieistnienie owej jednostki.

W podróż tej można widzieć dekadentkie powtórzenie wyprawy Krzysztofa Kolumba rozpoczynającej nową erę. Była ona powtórzeniem historii odkrycia Ameryki, a zarazem odrzucenia dostrzeżonej w niej obcości i leżących u podstaw rodzajego się nowego świata²⁴. A także do wiadczeniem dwuznaczności i rozdarcia między Ameryką a swojską, całością świata a fragmentarycznością do wiadczenia przeszkadzających uformowaniu się modernistycznej jednostki. Z prowadzonych na bieguny dzienników Witkiewicza i Malinowskiego przebijała nuta zawodu i przerażenia obcym niesamowitością miejsc, do których przyjeżdżali. „Pierwsze wrażenie nad wyraz przykre”, notował Witkiewicz we wspomnieniach po przybyciu na Cejlon. „Mimo wczesnego ranka — wprost piekielny, spotęgowany przesycającym powietrzem wilgoci. Przez rozedrgany w słońcu opar widać brzeg niski, pokryty palmami i czerwonymi domami w różnorodnie nieprzyjemnie jadowitej zieleni. Ani śladu tropikalnego uroku. Obco przykra, a nie dziwaczna: jakby jakiś nudny, a złowrogi sen. [...] Ten nadmiar życia, rozwydrzenie form i kolorów działa przygnębiająco. Jest w tym jakiś dziki bezsens, zbytek i rozrzutność, niepokojąca siła i namiotno granicząca z szaleństwem. [...] Ciemnozielone krzewy pokryte ogromnymi purpurowymi kwiatami z długimi, różowymi pylnikami: drzewa olbrzymie

21 James George Frazer, *Złota gałąź. Studia z magii i religii*, przeł. Henryk Krzeczkowski, Wydawnictwo KR, Warszawa 2002, s. 9.

22 Cyt. za: James Clifford, *Kłopoty z kulturą. Dwudziestowieczna etnografia, literatura i sztuka*, przeł. Ewa Durał i in., Wydawnictwo KR, Warszawa 2000, s. 117.

23 Stanisław Ignacy Witkiewicz, *Jedyny wyjście*, oprac. Anna Micińska, *Dzieła zebrane* [t. 4], PIW, Warszawa 1993, s. 23.

24 Tzvetan Todorov, *Podbój Ameryki...*, op. cit., s. 5.

9 Stanisław Ignacy Witkiewicz, *Zielone oko*, 1918

150

o pniach białych, jakby oplecione lianami o szerokich łopatkowatych liściach, kopy potężnych, kilkunastometrowych bambusów, dziwnie trzaskających i skrzeczących przez ocieranie się pni za podmuchem wiatru. [...] Dziwne i nieznanne działa zawsze z współczynnikiem grozy; có dopiero dziwnie potworna. Młodzi ludzie o wyrazach chytrych lub smutnych, ale nawet w smutku wstrząsanych. Co nieszczerzego, psio-uległego i podstępnego jest we wszystkich twarzach. Rzadko widzi się twarz poczciwą albo szczerze wesołą, rzadko też wyraz siły i zawziętości. Na ogół wrażeń ponure i męczące. „Wycieczka jest ów wymarzony tropik?”²⁵ — zapytywał artysta.

W nieco innym tonie, ale również bez entuzjazmu notował swoje wrażenia Malinowski. W jego dzienniku „dwuznaczna obcość” obejmowała nie tylko barwną przyrodę i brzydkich ludzi, lecz również ich skorumpowaną historię i pokrętną politykę. „Mam wrażenie, że ten cudowny kraj jest pozbawiony czegoś, że jest to piękna dekoracja, której brak dramatu. Kraj o wartości historycznej albo kraj zupełnie dziki mają każdy swój urok odrębny. Ale kraj, którego historia jest zbiorem drobnych i bezsensownych posunięć na szachownicy małostkowej polityki drobnych rządów i wstrząsanej polityki państw kolonizacyjnych; kraj, którego celem w dzisiejszych czasach jest wzbogacanie plantatorów i spekulantów, taki kraj nie ma żadnego uroku”²⁶.

25 Stanisław Ignacy Witkiewicz, *Z podróży do tropików*, „Konteksty. Polska Sztuka Ludowa” 2000, nr 1/4, s. 227, 229, 231, 233 (pierwodruk: „Echo Tatrzańskie” 1919, nr 15).

26 Bronisław Malinowski, *Dziennik w cisłym znaczeniu...*, op. cit., s. 345.

10 Stanisław Ignacy Witkiewicz, *Wizyta u radcy*, 1919-1921

151

Jedyny znany szkic Witkiewicza, na którym artysta rozrysował na kuli ziemskiej mapę z zaznaczoną ciemną linią tras podróży okrążającą przez Kanał Sueski, Półwysep Indyjski do Australii, został przez niego zatytułowany odręcznie w dolnym rogu strony: „Bóg Ojciec pierwszy raz poważył nie zastanowić się nad istotą ziemi (nie wiatu)”²⁷. Podkreślenie, że chodzi tu o rozmiary terytorium, a nie kosmiczną wizję, wskazuje wyraźnie na ironiczne traktowanie wyprawy jako przestrzennego przemieszczenia na mapie kontynentów, a nie okazji do sięgnięcia w głąb refleksji „ontologicznej” nad wiatem. Umieszczenie na rysunku prymitywizującej sceny ukrzyżowania, bliskiej ukrzyżowaniom Gauguina²⁸, nie odnosi się do rozważań o tajemniczymi mierci Chrystusa, lecz ludzkiego cierpienia towarzyszącego artyście w podróży. Szkic Witkiewicza można potraktować jako zabieg krytyczny — dystansowania się od tropikalnej wyprawy, na którą z surowością spojrzała na rysunku Bóg Ojciec. Jego sylweta jako brodatego starca, obok mniejszego szatana, dominuje kompozycję, zajmując całą prawie kartkę papieru.

W listach z podróży Witkiewicz i czył dziko z cudowności i okropności, wzniosło się i rozwydrzeniem: „twarze i stroje cudowne” połączone z dzikimi

27 Stanisław Ignacy Witkiewicz, *Bóg Ojciec pierwszy raz poważył nie zastanowić się nad istotą ziemi (nie wiatu)*, ołówek, papier, 21×33,3 cm, dat. przez artystę: 6 kwietnia 1931, w zbiorach prywatnych. Zob. Anna Jakiewicz, *Witkacy (1885-1939)*, Edipresse Polska, Warszawa 2006.

28 Mam na myśli klasyczne dzieła olejne Gauguina z okresu jego pobytu w Pont-Aven (1890-1891): *Ólty Chrystus* i *Autoportret z ólty Chrystusem*, oba 1889, Musée Orsay, Paryż. W wikszości interpretacji Gauguinowskiej kompozycji męczennictwo Chrystusa jest symbolem cierpienia artysty.



11 Stanisław Ignacy Witkiewicz, *Bóg Ojciec pierwszy raz poważnie zastanowił się nad istotą ziemi (nie świata)*, 1931

152

ciałami „mdlej cymi z rozkoszy”²⁹. Epitety, którymi obdarzał artysta tropikalny wiat, nie daj się uzgodni w ramach spójnej relacji, jak podkreślała Agnieszka Kałowska: „[...] nie można znaleźć wspólnej dla nich skali. Nie chodzi o te konkretne rzeczy, ale o to, że nie są neutralnymi elementami opisu, lecz zawierają niespodziewanie silny, jak na ogół z daleka, ładunek moralnej oceny. To jednak nie tyle jest zwykła niefrasobliwość, ile raczej konstatacja niemożności dokonania spójnego opisu egzotyki, nieudana próba zamknięcia Innego w europejskich kategoriach, a więc zawładnięcia nim. Formuła ta może na pierwszy rzutek jednak odwrócić uwagę, dostrzec drugie dno: niespójność (a więc cecha negatywna) uznana tu zostaje za klucz do ukazania Inności”³⁰.

Na obrazie Witkiewicza *Marysia i Burek na Cejlonie*³¹, który powstał jako reminiscencja z tropikalnej wyprawy, tytułowe postaci w rozbawieniu „szczerzą do siebie zębami”. Marysia przedstawiona, jakby zastygła w tanecznym pasie z lekko uniesionym stopem w czerwonych pantofelkach, w niebieskiej spódniczce rozwianej w zatrzymanym ruchu i ólejtę bluzce odsłaniającej ramiona, z głową odchyloną zalotnie do tyłu, z uśmiechem na twarzy, w uniesionej ręce trzyma jakiś

29 Stanisław Ignacy Witkiewicz, *Listy i notatki z podróży do tropików, 1914, 1916*, list do matki, 13 (10), w: idem, *Listy I*, t. 1, op. cit., s. 347.

30 Agnieszka Kałowska, „Ani ład tropikalnego uroku”. *Pogląd etyczne Witkacego w tekstach z podróży w 1914 r.*, „Białostockie Studia Literaturoznawcze” 2012, nr 3, s. 280.

31 Stanisław Ignacy Witkiewicz, *Marysia i Burek na Cejlonie, 1920–1921*, olej, tempera, płótno, 90×83 cm, Muzeum Narodowe w Krakowie.



12 Stanisław Ignacy Witkiewicz, *Marysia i Burek na Cejlonie*, 1920–1921

153

kuszy owoc. Naprzeciw niej monstrualny, choć dobrotliwy pies Burek przysiadł z zapatrzoną w swój rozweseloną towarzyszką. Na jego potylicy niekształtnym ciele osadzona jest nieco kanciasta głowa z zębami i tym sierści pyskiem. Łapy wyglądają jak szpony z pazurami, a szpetoty dodaje mu długi ogon. Za Burkiem, trochę wyżej, szykuje się do skoku inny krótkowłosej, ciemnoszary stwor: ni to małpa, ni to kot. Wyłupiaste oczy patrzą chytrze na widza, a lekko napięte ciało, zgięta przednia łapa i sterzący ku górze ogon nie wróżą niczego dobrego. Sceneria jest egzotyczna, skalisty pejzaż przesycony słowami i barwami, poprzecinany wielkimi formami jakby kamiennymi blokami, z których wyrasta tropikalna roślinność.

Palmy o wysmukłych konarach, kwiaty jak drzewa w nasyconych barwach ciasno si oplataj , a u góry przybieraj posta j zyków ognia we wszystkich odcieniach czerwieni i ólcieni na tle ciemnego bł kitu nieba. Na dole w centrum kompozycji widzimy dziwn form — by mo e kryształ spinelu, kamienia półszlachetnego stanowi cego jedno z bogactw wyspy.

Banalna i swojska scena, która mogłaby si rozgrywa w zakopia skiej scenerii lub podkrakowskiej wsi, została przez Witkiewicza wypełniona atmosfer obco ci tropikalnego pejza u, dziwacznych zwierz t i wybujałych ro lin, niestrawnych w swojej agresywno ci kolorów. Swojsko okazała si zbyt trywialna, aby by godna przedstawienia, obco — cudowna, lecz niezno na.

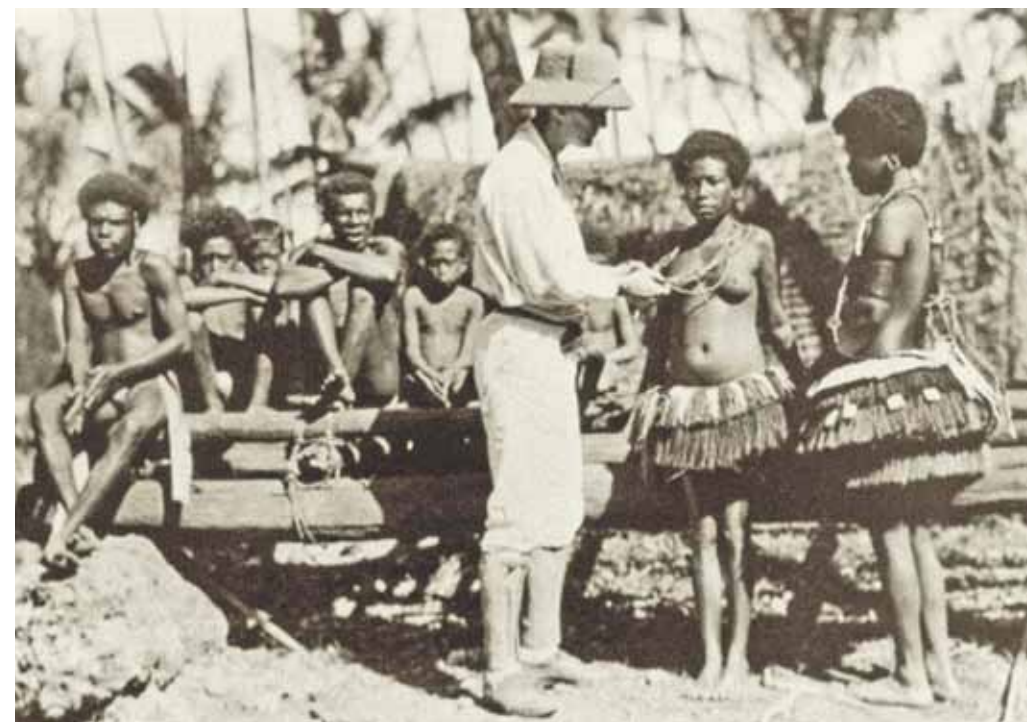
Witkiewicz podobnie jak ówczesny etnograf, wywrotowy w ród swoich i buntowniczy wobec tradycyjnych zwyczajów, okazuje szacunek si gaj cy konserwatyzmu, gdy chodzi o społecze stwo bardzo odmienne od jego własnego — podkre la cytowana wy ej autorka interesuj cego artykułu o etyce kolonialnych tekstów Witkiewicza. Przytacza dalej słowa Lévi-Straussa: postawa taka jest „funkcj pogardy, a czasem wrogo ci, jakie wzbudza w etnografie obyczaje panuj ce w jego własnym rodowisku”³².

Spojrzenia Witkiewicza i Malinowskiego na obce kultury, mimo e w wielu punktach zbie ne, ró niły si mi dzy sob . Zdaniem Witkiewicza, zgodnego w tym punkcie z Frazerem, ró ne rodzaje zjawisk badanych przez etnografi l czy jedno: wykraczaj poza empiryczne i techniczne do wiadzenie człowieka. Wielkie filozoficzne problemy genezy i rozwoju, a tak e niepewno ci i przypadkowo ci losu ludzkiego odnajduj w nich swój wieloznaczny sens. Malinowski, zgadzaj c si z filozoficznym uj ciem etnografii, pytał jednak o antropologiczn jedno zjawisk społecznych. „Etnograf winien obj swym badaniem cao kultury plemiennej we wszystkich jej aspektach. Pewna logiczna zawarto i rozs dek obowi zuj ce w obr bie ka dego aspektu kultury prowadzi równie b d do powi zania ich w jedn , zwart cao ”³³. Magia czy religia interesowały go nie ze wzgl du na przekazywane wierzenia (metafizyk), lecz na ich rol w systemie kultury jako podstawie integracji pierwotnych społecze stw (funkcje). Magia nie była ródłem nauki, jak chciał Frazer, lecz sił kontroluj c stosunki mi dzy człowiekiem i wiatem. Zdaniem Malinowskiego racjonalne uzasadnienie wierze (a tego chciał Witkiewicz) nie jest istotne — wa ne s ich rzeczywiste funkcje społeczne. Koncepcja taka prowadziła etnografa do uj cia nie tylko magii i religii, ale całego poznania naukowego w kategoriach funkcjonalnych. Tutaj te rozmijała si instrumentalna antropologia jedno ci Malinowskiego z metafizyczn filozofi i artystyczn wielo ci Witkiewicza³⁴.

32 Agnieszka Kałowska, „Ani ladu tropikalnego uroku”..., op. cit., s. 280.

33 Bronisław Malinowski, *Argonauci Zachodniego Pacyfiku. Relacje o poczynaniach i przygodach krajowców z Nowej Gwinei, Dzieła*, t. 3, przeł. Barbara Olszewska-Dyoniziak i Sławoj Szynkiewicz, oprac. Andrzej Waligórski, PWN, Warszawa 1981, s. 40.

34 Z pogl dów Witkiewicza etnografa na rozwój wiata wyłaniała si koncepcja kultury bli sza współczesnemu biologizmowi ni funkcjonalnej antropologii. Kultura ludzka była ci le zwi zana z mechanizmami gatunkowej ewolucji, st d rola instynktu w kształtowaniu kultury. Artysta twierdził, e powstaniem organizacji społecznej kieruje taki sam instynkt jak u owadów, egzogami okre lał „jako rodek instynktowny przeciw degeneracji”. W jego pismach uniwersalne prawa rozwoju społecznego s konsekwencj praw ewolucji biologicznej, a wi c biologia (ewolucja gatunku) determinuje histori przemian społecznych i nieodl cznych kryzysów. To wyja nia wielokrotnie deklarowane przez niego uznanie dla pogl dów Frazera i szkoły ewolucjonistycznej. Z Frazerem l czyło go przekonanie, e etnografia jest w stanie wyja ni powstanie i dzieje kultury wraz z jej kryzysem.



13 Bronisław Malinowski wśród Trobriandczyków (na Wyspach Trobrianda), 1915

Witkiewicz dzieje ludzko ci rozpoczynał od rozpoznanego ju poczucia obco ci identyfikowanej z tajemnic istnienia, zrodzonej z egzystencjalnej sytuacji człowieka i jego wyobcowania w wiecie (alienacja). To w sposób istotny ró niło jego wizj od pogl dów Malinowskiego i wskazywało na my lenie antynaturalistyczne, otwarte na modernistyczn koncepcj człowieka i autonomiczn ide sztuki³⁵. Filozofia, etnologia i sztuka Witkiewicza na wzór systemu mitycznego broniły swej niezale no ci ze wzgl du na zawart w nich prawd istnienia. Na gruncie autonomicznej etnologii powstawała koncepcja czystej formy i jej filozoficzne uzasadnienie w modernistycznej teorii „jedno ci w wielo ci”. Rodził si te wewn trzny konflikt potwierdzaj cy poczucie yciowego i filozoficznego wyobcowania, wynikaj cy z wra enia utraty jedno ci przyrodniczego obrazu wiata. Ten rozpad stał u podstaw modernistycznej konstrukcji, czyni c rozdarcie jej niezbywalnym komponentem. Obcej Witkacemu utopii wielkiego budowniczego towarzyszyła odt d pesymistyczna wizja wiata podkopuj ca fundamenty nowoczesnej budowli. Poj cie to samo ci jako jedno ci stawało si w tpliwe, a wpisana w to samo obco przekształcała si w krytyk homogeniczno ci. Z kryzysu rodziła si nowoczesna pesymistyczna wizja, a kryzys wpisywał si na stale w jej histori .

Nale y jednak podkre li , e punkt wyj cia Witkiewicza i ewolucjonistów był inny — ci ostatni jako darwini ci przyjmowali, e motorem gatunkowego rozwoju była walka o byt.

35 Zob. Wojciech Sztaba, *Witkiewicz, peintre, théoricien et écrivain*, w: *Présences polonaises. L'art vivant autour du Musée de Lód*, kat. wyst., Centre Georges Pompidou, Paris 1983.