

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



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 • 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-Żeleński
wstęp *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 niezwykle 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 Margański

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 wyciągnięcie z dowolnego miejsca tych już wkomponowanych. Puzzle to swoisty asamblaż powycinanych i ponownie ułożonych części, wewnętrzny ruch przemieszczeń, napięcie towarzyszące składaniu, wrażenie rozpadu, powtórzenie — taka jest też 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. Pisząc 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 doświadczeniem świata współczesnego, sztuki wyrażającej opór przed totalnością (poznania) i niepokój tożsamości (istnienia). Takie miały być, mówiąc najogólniej, granice problemowe książki poświęconej radykalnemu oku. W pierwotnym zamyśle chciałem traktować ją jako nowe i zmienione wydanie dawno wyczerpanej publikacji *Budowniczości świata*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 kiedyś zastosowałem, a także z koncepcją sztuki i metodą badawczą leżącą u podstaw ówczesnych rozpraw. Chodziło mi wówczas o chronologiczne wyodrębnienie i rekonstrukcję systemu konstruktywistycznego jako zwartego nurtu polskiej awangardy. Operowałem pojęciem struktury artystycznej, wyłaniającej z siebie konstruktywistyczną wizję świata 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 świat i towarzyszący mu dialektyczny dyskurs był dydaktycznie przekonywający, naukowo spójny, estetycznie poprawny.

W *Budowniczych świata* porzuciłem strukturalistyczną perspektywę — chodziło mi, najogólniej mówiąc, o rozbicie spoistości modernistycznego dyskursu sztuki i historii sztuki, który w oczach jego twórców (nie bez ideologicznej przyczyny) miał być ostatecznym zwycięstwem jedności nowego świata, a dla przeciwników — próbą redukcji i podporządkowania sobie konstruowanej rzeczywistości. Zachowując dystans wobec tej dychotomii, starałem się ją uchylić, podobnie jak inne obsługujące tę samą sferę polityczności sztuki pojęcia i kategorie, takie jak sztuka awangardowa, nurt konstruktywistyczny, utopie i antyutopie, autonomie 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 rezygnując 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 pękniętego, osłabiając znaczenie dobrze już w nim zakotwiczonych pojęć racjonalizmu i konstruktywizmu.

W obecnej książce dokonuję istotnego zwrotu. Pierwszą wojnę światową 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, *Budowniczości świata. 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

Ulubioną metaforą awangardy, a może nawet strukturą jej myślenia była podróż. Nieprzypadkowo awangarda rodziła się wraz z wystawami powszechnymi, tymi witrynami kolonialnej barwności, z coraz śmielszymi 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 związani z jedną z galerii w mieście Meksyk oraz polscy, a patronowali im nestor polskiej awangardy Edward Krasiński i międzynarodowy artysta rumuńskiego pochodzenia André Cadere. Ich egzotyczna podróż, rozpoczęta w globalnej wiosce XXI wieku, w kraju skolonizowanym ongiś przez Hernána Cortésa, przywiodła ich na nieznaną łódź Europy Środkowo-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 wyobraźni. W tej podróży nieco narcystycznie ukazywali siebie nietożsamy, 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 wdziękiem biur podróży oferujących wyprawy w atrakcyjne strony. Rezultatem było rozczarowanie, egzotyka wydawała się już oswojona, a oczekiwana różnica — zamrożona. Pojęcie orientalnej egzotyki rozciągające się między zauroczeniem i zohydzeniem, oswojeniem i wykluczeniem, swojskością i obcością, mieściło się w tradycji kolonialnej wyobraźni przezwyjętej postkolonialną krytyką. 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 odsyła do tytułu pierwszej części literackiej opowieści o egzotycznych wędrówkach 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 (Josée 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, dekolonizujące własne myśli.

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 ginącego 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 słynną frazą Arthura Rimbauda „Ja to ktoś inny” i kontynuowany *Statkiem pijanym*, w którym autor żegnał się z Europą, zmierzając przez „katarakty oddalań ku bezdni nieznanego”². Ów początek naznaczony był pęknięciem powodującym, że tkwiące u źródeł nowoczesności przekonanie o ludzkiej pełni i wolności, integralności wewnętrznie 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, „mową milczenia” i ciszą pustego kartonu lub zanikających kształtów, zapowiadały modernistyczne konfiguracje. Byli pielgrzymami premodernistycznej wędrówki, poruszali się z poczuciem obcości i nadzieją tożsamości wśród 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 „Świat”).

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, przeznaczanego wcześniej do zwalczania niemieckich łodzi podwodnych, 1916



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

wysiłku myśli” jako moralnej podstawy ewolucji świata⁵. Jego historiozofia zapowiadała modernistyczną utopię czasu opartą na konflikcie między tym, co już było, a tym, co nieznanne — czasu współczesnego niedokonanego. Czas jako droga, swoista via-topia, a artysta jako mieszkaniec przemijającej heterotopii, w wierszu Norwida obciążeni romantycznym piętnem, prefigurowali modernistyczną włóczęgę Tadeusza Kantora zmagającego się z pamięcią, naznaczone traumą migracje Władysława Strzebińskiego, tragiczną tułaczkę Teresy Żarnowerówny, imigranckie szlaki Stefana Themersona, Jerzego Kujawskiego i Krzysztofa Wodiczki. Zapowiadali wiek XX z jego rozdarciem między fragmentaryczne historie, które nie ułożą się w całość, zagubią się w przestrzeniach, których trasy nie znajdują zakończenia wśród pełnych strachu fascynacji społecznymi masami i kolorowymi ludami, manifestując z równą siłą wrogą obcość i szlachetne braterstwo.

W 1848 roku Norwid, przebywający w Rzymie, kiedy miastem wstrząsały rewolucyjne zamieszki, stworzył cykl rysunków piórkim 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 żywiłowej rewolucji, lub zgodnie z bliskimi mu ideami sprawiedliwości 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 miłości Norwida, a także daleki pejzaż i miasto, w którym toczy się bitwa, Anioł Zagłady i zarośnięty nagrobek, przewrócona amfora i ścięty pień drzewa... W tych przedstawieniach nie ma hierarchii, wszystkie sceny rozrzucone są bezładnie na białej powierzchni, nie łączy ich 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 obwiedzione niedokończonym konturem. *Awantury arabskie* to zapewne szkic, który miał pozostać jedynie notatką myśli i oka, jakby fragment jakichś innych fragmentów, odprysk niedokończonej 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 pożądanej 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, śmieci, brudów. Tym, co ze świadomości 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 tożsamości (i formy), ujawniała by wykluczania lub oswojenia tego, co inne, Innego. Heterologia tworzyła istotną rysę na koncepcji człowieka Tożsamego, opisywanego rozumem, którym szczyliła się nowoczesność. Zaprzeczła idei tożsamości opartej na doświadczeniu jednostkowej nieredukowalności i kulturowo-historycznej jednoznaczności. W imię antropologicznego pluralizmu kwestionowała filozoficzny uniwersalizm i bliskie mu pojęcie pełni osobowości. Bataille’owi zapewne nie chodziło też o określenie tożsamości/inności w kategoriach binarnej opozycji ja/inny, lecz o złożoność 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 doświadczenie 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 osobliwości. Pojawiała się też na marginesach, ukrywała w nieświadomości. Wielopostaciowy modernizm tyle samo ujawniał, co skrywał, tyleż wyrażał, ile tłumił. Tutaj psychoanaliza Freuda, wbrew kartezjańskiemu rozumowi, restytuowała romantyczną problematykę wielorakiej tożsamości ukrytej w konkretnej osobowości. Odtąd „Inny w nas samych”, eksteriorizowany w artystycznych i politycznych dyskursach modernizmu, pokazywał coraz wyraźniej swe janusowe oblicze. Ekspresja obrzędowo-pierwotnej inności stwarzała złudne nadzieje na odnowę chylących się ku upadkowi cywilizacji (i artystycznych konwencji), a obcość dochodząca do głosu w mitologiach społecznych przybierała groźną formę nacjonalizmów wśród 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 przeciwstawianą nowoczesnej cywilizacji, nęcącą romantycznością niezwykłość. Poszukiwano inności — zagrażającej europejskiej lub narodowej całości — którą jako obcość można by przejąć, zawładnąć i wpisać w swojskość. Narzucić to, co znane, nieznanemu, ująć 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 poświęconym „obcemu” dobrze określił wynikającą z inności dialektykę obcości. W społeczeństwach tradycyjnych obcy, który był wędrowcem lub handlarzem, przychodził i odchodził. Pozostawał na zewnątrz społeczności, w której przejściowo 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 kręgu, że wnosił jakości niebędące i niemogące być rdzennymi właściwościami tego kręgu”. W społeczeństwach nowoczesnych kategoria inności/obcości uległa zasadniczej zmianie. Obcy znalazł się wewnątrz społeczeństwa, wtapiał się w grupę, w której przyszło mu żyć i w symbiozie z nią tracił wyróżniającą go obcość. Zdaniem niemieckiego socjologa obcość jest wartością pozytywną pod warunkiem, że nie zostanie zniesiona. Podporządkowanie obcego odbiera mu obcą tożsamość, a zniesienie różnicy zubaża tożsamość o tkwiącą w niej inność. „Cudzoziemiec — obce ciało — jest mimo to organicznym członkiem grupy, żyjącym w jej obrębie na szczególnych warunkach. Nie sposób jednakże 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 specyficzną formę stosunku do obcego”⁷. Ten integracyjno-agonistyczny model obcości, nawet jeśli powrócił w liberalnych demokracjach XX wieku, w świetle kryzysu XXI stulecia już się nie utrzymał.

Specyficzną relację bliskości i oddalenia miał na myśli również Edward W. Said, gdy zastanawiał się nad konfrontacją Orientu z Europą, związkiem zarazem wyobrażonym i realnym, leżącym u podstaw określonych dyskursów nowożytności i strategii politycznych kolonializmu. „Dzięki Orientowi — pisał — została zdefiniowana Europa (czy dokładniej Zachód) jako przeciwwaga jego wizerunku, idei, osobowości i doświadczenia. Ale ten Orient nie jest jedynie wyobrażeniem. Jest również integralną, materialną częścią kultury i cywilizacji Europy”⁸ — i jej obcym. Podkreślam zatem, że leżący u podstaw politycznej tożsamości kultury zachodnioeuropejskiej dyskurs kolonialny, o którym mówił Said, był nieodłączną częścią modernistycznego uniwersalizmu i jego mitu założycielskiego. Uniwersalizmu, u którego źródeł — 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 mu świata [...]. Uzbrojonym po zęby pionierom kolonizującym kontynenty Ameryki, Australii czy Nowej Zelandii tereny, które brali w posiadanie, zdawać się musiały 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), noszą piętno tej dwuznaczności 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-Wiśniewska, Zysk 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 zachodzące procesy. Hiszpania pozbywa się swego wewnętrznego Innego, odnosząc zwycięstwo nad Maurami w ostatniej bitwie o Grenadę i zmuszając Żydów jako obcych do opuszczenia terytorium. Odkrywa też Innego zewnętrznego — całą tę Amerykę, która stanie się „łacińska”, czyli swojska. Trzeba jednak od razu dodać: wraz z odkryciem Ameryki przez Kolumba ludzie „odkryli [...] całość, której część stanowili, podczas gdy dotąd byli jakąś częścią pozbawioną całości”¹⁰. Ambiwalencja bliskości i oddalenia, obcości i swojskości oraz części 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 tymże 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 nierozłącznie i będących 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 demontowała hierarchiczny dyskurs centrów i stereotypy wynikające z prowincjonalnego usytuowania.

Zainteresowanie kulturami zamorskimi w kręgu artystów awangardy początków XX wieku coraz częściej zastępowało poromantyczną egzotykę. Miejsce bajecznej etnografii zajmowała refleksja o kulturze. Tkwiący w niej transgresyjny potencjał dopuszczał wszystko, co nieprawdopodobne, odwołując się do nieświadomości 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 między szaleńcami, zmusiła go do konania z głodu na dalekich wyspach Oceanu Spokojnego, ale za to był on pozbawiony widoku skarłałej i wciąż karlejącej kultury europejskiej i dlatego może, że żył tak daleko, dzieła jego, przez magiczną w swym natężeniu harmonię i potężną w swej naturalnej prostocie kompozycję, robią wrażenie czegoś z innych wymiarów formy, niż tych, którymi operowało dotąd 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 sądzą niektórzy, że malował naturę tropików; on jej szukał jako jednej z naturalnych podniet dla swojej niebywałej 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 pierwotną tożsamość, gdy „wielka historia” cywilizacji zachodniej przegrywała w wojennym kataklizmie. Nowoczesna tożsamość idealizowała Innego pierwotnego, pozbawionego dekadencjonalnej historii.

145

PODRÓŻ DO TROPIKÓW

Tuż przed pierwszą wojną światową w modernistyczną podróż 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, by użyć 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.

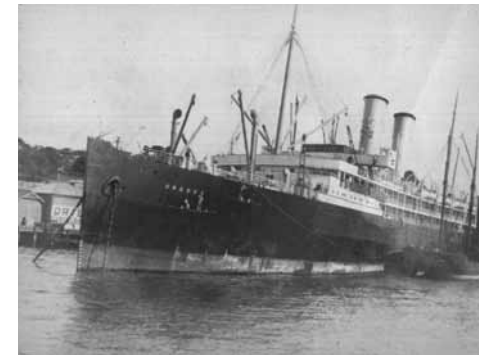
14 Aleksander Fiut, *Wariacje o „Jadrze ciemności”*, culture.pl/pl/artykul/wariacje-o-jadrze-ciemności, dostęp: 4 maja 2022.

6 Stanisław Ignacy Witkiewicz, *Pejzaż australijski*, 1918

146

W obu przypadkach chodziło o konstrukcję tożsamości: o świadomość istnienia Ja jako „jądra wszechtajemnicy”, która wyłoniła Innego¹⁵. „Jedyny wniosek względnie pozytywny — pisał Witkiewicz w swoich młodzieńczych *Marzeniach improduktywa* (1903) — jaki z tych dywagacji da się wyciągnąć, a który jest istotą całej metafizyki, będzie następujący: Jeżeli coś 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, że są skonstatowaniem, że nic nie jest stałe i jednolite, lecz wszystko jest wahaniami między dwoma przeciwnościami, z wzrastającą szybkością, której granicą jest nieskończoność, a punktem zerowym jest ta niemożliwa, transcendentalna jedność [...]. Jedność ta rozdziela się na to, by przez całe istnienie aż do nieskończoności się skupiać. Robi między dwoma swymi częściami otchłań bez dna, by całe istnienie bez końca i bez nadziei ją zasypywać. W tym leży niemożliwość wszelkiego poznania i tragedia każdego bytu”¹⁶.

Witkiewicz i Malinowski wieczorem 10 lub 11 czerwca 1914 roku w porcie w Tulonie wsiedli na statek Orsova, którym przez Egipt i Cejlon zmierzali do Nowej Gwinei. Tak rozpoczęła się „podróż do tropików” artysty — jeszcze nienazywającego 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, *Dziela 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 jeśli w ich biografiach 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 Hiszpanii, i do dziś zachowało atmosferę przejściowości.

Wyprawa Witkiewicza i Malinowskiego rozpoczęła się daleko od nieistniejącej wówczas Polski, w mieście obciążonym historią kolonialną, jednak jest ściśle związana z polską nowoczesnością, wyznacza początek polskiego modernizmu. To metafora nowoczesnej heterotopii, podróży ku egzotycznym wyspom i nadziejom przyszłości, a zarazem „smugi cienia” kładącego się już u początków modernistycznego świata. Inicjowała podstawowe doświadczenia 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 pojęć narzucające przekonania o uniwersalizmie kultury europejskiej, o dziejach świata widzianych jako historia zwycięzców, kwestionowała oświeceniową wiarę w zapanowanie dobra nad złem, rozumu nad magią, porządku nad chaosem. Innymi słowy: wyprawa w poszukiwaniu nowoczesnej tożsamości w centrum uwagi stawiała antropologiczne zagadnienie człowieka — jego kondycji, miejsca w świecie, roli we wspólnocie. Pozostawiwszy za sobą wspomnienie tahitańskich barw Gauguina, Witkiewicz zagłębiał się na statku w opowieści z *Lorda Jima* Conrada, wkraczał myślą w „jądro ciemności”. Początkiem podróży miała być „radikalna zmiana”. „Jedynie myśl o podróży z Tobą, w jakiś kraj dziki coś przedstawia”, pisał wcześniej do Malinowskiego. „Jakaś zmiana tak radykalna, żeby wszystko wywrócić do góry nogami”¹⁷. Wyprawa tak jak nowoczesność rozpoczynała się mitem radykalnego zerwania, odwrócenia porządku, nowego otwarcia.

Witkiewicz i Malinowski byli niemal rówieśnikami, 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 także trudny dla Malinowskiego. Narzeczona Witkiewicza popełniła samobójstwo, Malinowski przeżywał niemożliwą miłość. „Straszną odpowiedzialność biorą ci, którzy żyć każą mimo zupełnej niemożności życia” — pisał Witkiewicz w liście do Malinowskiego. „Jestem człowiekiem złamanym kompletnie. Dla niej tylko coś robiłem w sztuce, czując 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 woalę 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 Eneas, 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. Odysea 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 ścisłym znaczeniu tego wyrazu*, wstęp i oprac. Grażyna Kubica, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2002, s. 324.

do krainy umarłych”²¹. Problematyka mitu i magii pociągała obu podróżników ezoterycznością i tajemniczością.

Na przełomie wieków w wierzeniach religijnych, a przede wszystkim praktykach magicznych doszukiwano się pierwocin i podstaw naukowej myśli człowieka. Sądono, że badania mitów pozwolą poznać zarówno prawidłowości, jak i możliwości działania ludzkiego umysłu, prawdy psychiki, otworzą drzwi do uniwersum rozumu. Współczesna cywilizacja typu naukowego, która wyewoluowała z magii, pozwoli — jak sądzono — dzięki myśli i technice zapanować nad przyrodą i określić całość związków przyczynowo-skutkowych rządzących życiem człowieka. Zwolennikiem takiego uprawiania antropologii był Frazer. Witkiewicz w swej artystycznej kosmologii, podobnie jak Malinowski w naukowej antropologii, w micie, magii i religii chcieli — każdy na swój sposób — znaleźć rozwiązanie genezy i końca, a także istoty więzi społecznych kontrolujących 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 jednostkę i świat w jakąś 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 daną jedność osobowości — bez tego w ogóle ani rusz — pozostaje tylko okłamywanie siebie przy pomocy pojęć-masek”²³. Jednak właśnie maski, które Witkiewicz przybierał przez całe życie, najlepiej ukazywały nieistnienie owej jedności.

W podróży tej można widzieć dekadentkie powtórzenie wyprawy Krzysztofa Kolumba rozpoczynającej erę nowożytną. Była ona powtórzeniem historii odkrycia inności, a zarazem odrzucenia dostrzeżonej w niej obcości leżących u podstaw rodzącego się nowego świata²⁴. A także doświadczeniem dwuznaczności i rozdarcia między innością a swojskością, całością świata a fragmentarycznością doświadczenia przeszkadzających uformowaniu się modernistycznej jedności. Z prowadzonych na bieżąco dzienników Witkiewicza i Malinowskiego przebijała nuta zawodu i przerażenia obcą niesamowitością miejsc, do których przybywali. „Pierwsze wrażenie nad wyraz przykre”, notował Witkiewicz we wspomnieniach po przybyciu na Cejlon. „Mimo wczesnego ranka żar wprost piekielny, spotęgowany przesyleniem powietrza wilgocią. Przez rozedrgany w słońcu opar widać brzeg niski, pokryty palmami i czerwonawe domy wśród nieprzyjemnie jadowej zieleni. Ani śladu tropikalnego uroku. Obcość 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 namiętność granicząca z szałem. [...] Ciemnozielone krzewy pokryte ogromnymi purpurowymi kwiatami z długimi, żółto-pomarańczowymi 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 Dzurak i in., Wydawnictwo KR, Warszawa 2000, s. 117.

23 Stanisław Ignacy Witkiewicz, *Jedynie 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, kępy potężnych, kilkunastometrowych bambusów, dziwnie trzaskających i skrzeczających przez ocieranie się pni za podmuchem wiatru. [...] Dziwne i nieznane działa zawsze z współczynnikiem grozy; cóż dopiero dziwność potworna. Młodzi ludzie o wyrazach chytrych lub smutnych, ale nawet w smutku wstrętnych. Coś 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 wrażenie ponure i męczące”. „Więc to 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 pokretną 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 radzów i wstrętnej 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 ścisłym znaczeniu...*, op. cit., s. 345.

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

151

Jedyny znany szkic Witkiewicza, na którym artysta rozrysował na kuli ziemskiej mapę z zaznaczoną ciągłą linią trasą podróży okrętem przez Kanał Sueski, Półwysep Indyjski do Australii, został przez niego zatytułowany odręcznie w dolnym rogu strony: „Bóg Ojciec pierwszy raz poważnie zastanowił się nad istotą ziemi (nie świata)”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 światem. Umieszczenie na rysunku prymitywizującej sceny ukrzyżowania, bliskiej ukrzyżowaniom Gauguina²⁸, nie odnosi się do rozważań o tajemnicy śmierci Chrystusa, lecz ludzkiego cierpienia towarzyszącego artyście w podróży. Szkic Witkiewicza można potraktować jako zabieg krytyczny — dystansowania się od tropikalnej wyprawy, na którą z surowością spogląda na rysunku Bóg Ojciec. Jego sylweta jako brodatego starca, obok mniejszego szatana, dominuje kompozycję, zajmując całą prawą część kartki papieru.

W listach z podróży Witkiewicz łączył dzikość z cudownością i okropnością, wzniosłością i rozwydrzeniem: „twarze i stroje cudowne” połączone z dzikimi

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

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



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

152

ciałami „mdlejącymi z rozkoszy”²⁹. Epitety, którymi obdarzał artysta tropikalny świat, nie dają się uzgodnić w ramach spójnej relacji, jak podkreślała Agnieszka Kałowska: „[...] nie można znaleźć wspólnej dla nich skali. Nie łączy tych określeń nic poza zaskakującą abstrakcyjnością oraz to, że nie są neutralnymi elementami opisu, lecz zawierają niespodziewanie silny, jak na ogląd z daleka, ładunek moralnej oceny. To jednak nie tyle językowa niefrasobliwość, ile raczej konstatacja niemożności dokonania spójnego opisu egzotyki, nieudana próba zamknięcia Innego w europejskich kategoriach, a więc zawładnięcia nim. Formułę tę można jednak odwrócić, 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 zęby”. Marysia przedstawiona, jakby zastygła w tanecznym *pas* z lekko uniesioną stopą w czerwonych pantofelkach, w niebieskiej spódnicy rozwianej w zatrzymanym ruchu i żółtej 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 śladu tropikalnego uroku”. *Poglądy 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

kuszący owoc. Naprzeciw niej monsturalny, choć dobrotliwy pies Burek przysiadł zapatrzony w swoją rozweseloną towarzyszkę. Na jego potężnym niekształtnym ciele osadzona jest nieco kanciasta głowa z zarośniętym sierścią pyskiem. Łapy wyglądają jak szpony z pazurami, a szpetoty dodaje mu długi ogon. Za Burkiem, trochę wyżej, szykuje się do skoku inny krótkowłosy, ciemnoszary stwór: 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 nic dobrego. Scenerią jest egzotyczny, skalisty pejzaż przesycony słońcem i barwami, poprzecinany wielkimi formami jakby kamiennych bloków, z których wyrasta tropikalna roślinność.

Palmy o wysmukłych konarach, kwiaty jak drzewa w nasyconych barwach ciasno się oplatają, a u góry przybierają postać języków ognia we wszystkich odcieniach czerwieni i żółceni na tle ciemnego błękitu nieba. Na dole w centrum kompozycji widzimy dziwną formę — być może kryształ spinel, kamienia półszlachetnego stanowiącego jedno z bogactw wyspy.

Banalna i swojska scena, która mogłaby się rozgrywać w zakopiańskiej scenerii lub podkrakowskiej wsi, została przez Witkiewicza wypełniona atmosferą obcości tropikalnego pejzażu, dziwacznych zwierząt i wybujałych roślin, niestrawnych w swojej agresywności kolorów. Swojskość okazała się zbyt trywialna, aby być godną przedstawienia, obcość — cudowna, lecz nieznośna.

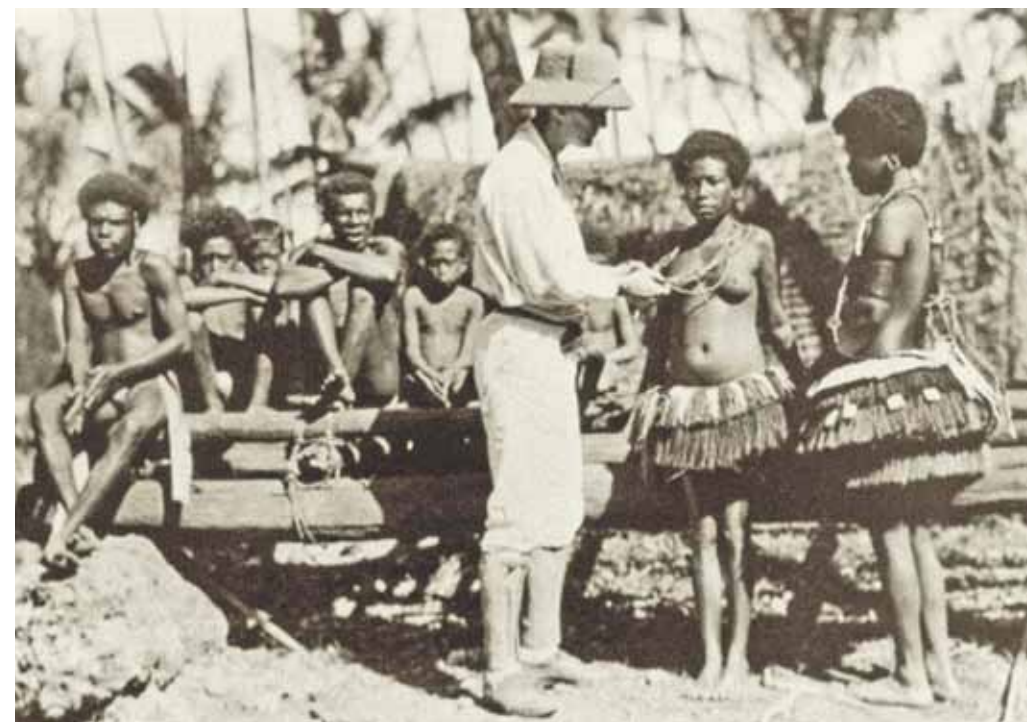
Witkiewicz podobnie jak ówczesny etnograf, wywrotowy wśród swoich i buntowniczy wobec tradycyjnych zwyczajów, okazuje szacunek sięgający konserwatyizmu, gdy chodzi o społeczeństwo bardzo odmienne od jego własnego — podkreśla cytowana wyżej autorka interesującego artykułu o etyce kolonialnych tekstów Witkiewicza. Przytacza dalej słowa Lévi-Straussa: postawa taka jest „funkcją pogardy, a czasem wrogości, jakie wzbudzają w etnografie obyczaje panujące w jego własnym środowisku”³².

Spojrzenia Witkiewicza i Malinowskiego na obce kultury, mimo że w wielu punktach zbieżne, różniły się między sobą. Zdaniem Witkiewicza, zgodnego w tym punkcie z Frazerem, różne rodzaje zjawisk badanych przez etnografię łączy jedno: wykraczają poza empiryczne i techniczne doświadczenie człowieka. Wielkie filozoficzne problemy genezy i rozwoju, a także niepewności i przypadkowości losu ludzkiego odnajdują w nich swój wieloznaczny sens. Malinowski, zgadzając się z filozoficznym ujęciem etnografii, pytał jednak o antropologiczną jedność zjawisk społecznych. „Etnograf winien objąć swym badaniem całość kultury plemiennej we wszystkich jej aspektach. Pewna logiczna zawartość i rozsądek obowiązujące w obrębie każdego aspektu kultury prowadzić również będą do powiązania ich w jedną, zwartą całość”³³. Magia czy religia interesowały go nie ze względu na przekazywane wierzenia (metafizykę), lecz na ich rolę w systemie kultury jako podstawie integracji pierwotnych społeczeństw (funkcje). Magia nie była źródłem nauki, jak chciał Frazer, lecz siłą kontrolującą stosunki między człowiekiem i światem. Zdaniem Malinowskiego racjonalne uzasadnienie wierzeń (a tego chciał Witkiewicz) nie jest istotne — ważne są ich rzeczywiste funkcje społeczne. Koncepcja taka prowadziła etnografa do ujęcia nie tylko magii i religii, ale całego poznania naukowego w kategoriach funkcjonalnych. Tutaj też rozmięła się instrumentalna antropologia jedności Malinowskiego z metafizyczną filozofią i artystyczną wielością Witkiewicza³⁴.

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

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

34 Z poglądów Witkiewicza etnografa na rozwój świata wyłaniała się koncepcja kultury bliższa współczesnemu biologizmowi niż funkcjonalnej antropologii. Kultura ludzka była ściśle związana z mechanizmami gatunkowej ewolucji, stąd rola instynktu w kształtowaniu kultury. Artysta twierdził, że powstaniem organizacji społecznej kieruje taki sam instynkt jak u owadów, egzogamię określał „jako środek instynktowny przeciw degeneracji”. W jego pismach uniwersalne prawa rozwoju społecznego są konsekwencją praw ewolucji biologicznej, a więc biologia (ewolucja gatunku) determinuje historię przemian społecznych i nieodłącznych kryzysów. To wyjaśnia wielokrotnie deklarowane przez niego uznanie dla poglądów Frazera i szkoły ewolucjonistycznej. Z Frazerem łączyło go przekonanie, że etnografia jest w stanie wyjaśnić powstanie i dzieje kultury wraz z jej kryzysem.



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

Witkiewicz dzieje ludzkości rozpoczynał od rozpoznanego już poczucia obcości identyfikowanej z tajemnicą istnienia, zrodzonej z egzystencjalnej sytuacji człowieka i jego wyobcowania w świecie (alienacja). To w sposób istotny różniło jego wizję od poglądów Malinowskiego i wskazywało na myślenie antynaturalistyczne, otwarte na modernistyczną koncepcję człowieka i autonomiczną ideę sztuki³⁵. Filozofia, etnologia i sztuka Witkiewicza na wzór systemu mitycznego broniły swej niezależności ze względu na zawartą w nich prawdę istnienia. Na gruncie autonomicznej etnologii powstawała koncepcja czystej formy i jej filozoficzne uzasadnienie w modernistycznej teorii „jedności w wielości”. Rodził się też wewnętrzny konflikt potwierdzający poczucie życiowego i filozoficznego wyobcowania, wynikający z wrażenia utraty jedności przyrodniczego obrazu świata. Ten rozpad stał u podstaw modernistycznej konstrukcji, czyniąc rozdarcie jej niezbywalnym komponentem. Obcej Witkacemu utopii wielkiego budowniczego towarzyszyła odtąd pesymistyczna wizja świata podkopująca fundamenty nowoczesnej budowli. Pojęcie tożsamości jako jedności stawało się wątpliwe, a wpisana w tożsamość obcość przekształcała się w krytykę homogeniczności. Z kryzysu rodziła się nowoczesna pesymistyczna wizja, a kryzys wpisywał się na stałe w jej historię.

Należy jednak podkreślić, że punkt wyjścia Witkiewicza i ewolucjonistów był inny — ci ostatni jako darwińscy przyjmowali, że 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 Łódź*, kat. wyst., Centre Georges Pompidou, Paris 1983.

Andrzej Turowski
RADYKALNE OKO
TOM 1 ARGONAUCI

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 Syrzystie

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.

Źródła cytatów w motcie

Michel Foucault, *Powiedziane, napisane. Szaleństwo i literatura*, przeł. Tadeusz Komendant, Fundacja Aletheia,
Warszawa 1999.

Tadeusz Boy-Żeleński, wstęp *Od tłumacza*, w: René Descartes, *Rozprawa o metodzie dobrego powodowania swoim rozumem i szukania prawdy w naukach*, przeł. Tadeusz Boy-Żeleński, Gebethner i Wolf, Warszawa 1918.

Emmanuel Lévinas, *Zupełnie inaczej*, przeł. Janusz Margański, w: Emmanuel Lévinas, *Imiona własne*, Wydawnictwo KR, Warszawa 2000.

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

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

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

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

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