

Josef Vojvodik

Świat strachu i strach przed światem w czeskim surrealizmie lat trzydziestych i czterdziestych

Teksty Drugie : teoria literatury, krytyka, interpretacja nr 6 (108), 50-77

2007

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

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

Josef VOJVODÍK

Świat strachu i strach przed światem w czeskim surrealizmie lat trzydziestych i czterdziestych¹

Strach przestał być prywatną sprawą jednostki.
Viktor Emil Gebattel (1954)

Jeszcze przed założeniem pierwszej Grupy Surrealistów w międzywojennej Czechosłowacji (1934) Vítězslav Nezval opublikował w roku 1930 dramat *Strach*, który już przez sam swój tytuł stanowił demonstracyjne wręcz, polemiczne odniesienie do poetystycznego *modi vivendi* i obrazu człowieka w kulturze poetyzmu lat dwudziestych minionego stulecia. Koncepcji „modernistycznego epikureizmu” przeciwstawia Nezval w swej ponurej farsie strach przed szaleństwem i irracjonalnością. Dwudziestolecie międzywojenne było, jak się wydaje, wprost predestynowane do tego, aby stać się urodzajną glebą nie tylko dla indywidualnego, ale i zbiorowego, głęboko utrwalonego w społeczeństwie poczucia strachu i zagrożenia. Z tej perspektywy lata dwudzieste i trzydzieste jawią się jako okres tymczasowego tylko zawieszenia broni w „wojnie trzydziestoletniej XX wieku” (H.-G. Gadamer). Utrata duchowych fundamentów i coraz wyraźniejsze widmo ideologii totalitarnych, grożących naruszeniem autonomii ludzkiej myśli (co też wkrótce nastąpiło), dotyczyły nie tylko jednostek, ale i społeczeństwa jako całości. Próby skonstruowania bezpośredniej, przyczynowo-skutkowej zależności między sytuacją społeczną okresu międzywojnia a surrealizmem byłyby poniekąd pewnym

¹ J. Vojvodík *Imagines corporis. Tělo v České moderně a avantgardě*, Host, Brno 2006, s. 267-312. Wszystkie skróty w tekście głównym (oznaczane nawiasami kwadratowymi) oraz przekłady tekstów literackich (jeżeli nie zaznaczono inaczej) pochodzą od tłumaczki. W przekładzie pominięto lub skrócono część przypisów.

uproszczeniem. Z drugiej jednak strony, nie można uznawać owego związku za zupełnie przypadkowy, biorąc pod uwagę, że zwłaszcza lata trzydzieste były okresem skrajnego napięcia; strach, który dotąd pozostawał czymś niepewnym, „nie-namacalnym”, odczuwanym raczej jako nieokreślona atmosfera, wówczas właśnie stał się intensywnym doświadczeniem głębokiego wstrząsu i upadku znanego, darzonego dotąd zaufaniem świata. Można sformułować tezę, iż to właśnie doświadczenie wstrząśnięcia „zaufaniem do świata” (M. Merleau-Ponty) w „epoce strachu” (W.H. Auden), doświadczenie rzeczywistości w stanie kryzysu i związane z tym poczucie grożącej światu zguby, stanowi podstawową problematykę czeskiego surrealizmu lat trzydziestych i czterdziestych.

Owo doświadczenie stopniowej dezorganizacji oswojonego świata, tracącego równowagę i zmieniającego się w obcą, nieprzyjazną dla człowieka przestrzeń – doświadczenie, które nawiązując do koncepcji sformułowanych w antropologicznie i fenomenologicznie zorientowanej psychologii Eugène Minkowskiego, Ludwiga Binswängera, V.E. von Gebssattela czy Erwina Strausa, określić by można jako „strach przed światem” (*Weltangst*) – swą najwyrazistszą realizację znajduje w tekstualizacji i wizualizacji motywu ciała – w różnych formach i układach jego metamorfoz, deformacji, fraktalizacji i hybrydyzacji. Na pierwszy plan wysuwają się tu – co postaram się wykazać – pewne, charakterystyczne dla semiotyki cielesności czeskiego surrealizmu, formy destrukcji i dewaluacji żywego i żyjącego ludzkiego ciała, aż po zredukowanie go do fragmentu, artefaktu lub amorficznej, bezkształtnej masy. W doświadczeniu strachu związek podmiotu ze światem zewnętrznym zostaje bowiem w sposób zasadniczy naruszony; „porzucone” przez świat Ja, rozpada się w poczuciu nagiej i przerażającej pustki.

W surrealistycznych projektach antropologicznych z zasadniczym zakłóceniem kontaktu między człowiekiem a rzeczywistością wiąże się również relatywizacja kontinuum czasoprzestrzennego. Na ikonografię surrealistycznego modelu świata składają się motywy wzajemnego przenikania wnętrza i zewnątrz, specyficznego redukcjonowania przestrzeni plastycznej do płaskiej powierzchni, miniaturyzacji przestrzeni egzystencjalnej (jak w tekście Jindřicha Štyrskiego *Świat staje się coraz mniejszy* czy w tzw. „zrealizowanych wierszach” z cyklu *Z lochów snu* Jindřicha Heislera i Toyen) oraz drętwienia lub kamienienia ludzkiego (i zwierzęcego) ciała w czasie i przestrzeni, co znamienne jest zwłaszcza dla sposobu obrazowania w surrealizmie lat czterdziestych. Z deformacjami relacji czasoprzestrzennych wiążą się również osobliwe deformacje przestrzeni somatycznej (przede wszystkim na kółkach Štyrskiego i Teigeego). Kategorie czasu, przestrzeni i ciała – „motywy przewodnie surrealizmu”² – oraz ich formy i związki, rozpatrywane w perspektywie antropologicznej i semiotyczno-kulturowej, nie mogą być rozumiane jako odizolowane współrzędne, lecz jako fundamentalne sposoby doświadczenia świata i orientowania się w nim.

² H. Holländer *Ars inveniendi et investigandi: Zur surrealistischen Methode*, „Wallraf-Richartz-Jahrbuch” 1970 nr 32, s. 225.

Strach jako „całkowita obecność” (H. Schmitz) i destrukcja „obiektywnej pewności” (K. Jaspers)

Zgodnie ze sformułowaną przez Hermanna Schmitza fenomenologiczną koncepcją cielesnej komunikacji i kondycji, strach, podobnie jak ból, jest jednym ze specyficznych sposobów przeżywania „całkowitej obecności”³. Doświadczając wielkiego strachu, człowiek przestaje rozróżniać między podstawowymi wyznacznikami obecności: „tu – teraz – byciem – tego-oto – ja”. W sytuacji takiej Ja nie jest w stanie wyjść poza „tu” i „teraz”, traci bowiem wszelki dystans wobec miejsca, w którym się znajduje. Jego kondycja zredukowana zostaje do uczucia trwogi, w którym mieszają się „tu”, „teraz” i „Ja”; doznaje ono swej cielesnej egzystencji jako „absolutnego miejsca”. W ograniczeniu przestrzeni cielesnej człowiekowi odczuwającemu strach – tym silniej, im silniejszy staje się impuls ucieczki – nieodparcie narzuca się realne istnienie „czegoś”. Współzależność tych pięciu elementów: „tu – teraz – bycia – tego – oto – Ja” określa Schmitz jako „pierwotną obecność” (*primitive Gegenwart*)⁴. W strachu człowiek zostaje w osobliwy sposób odizolowany, dosłownie wręcz zapędzony w ślepa uliczkę⁵, nie może się w żaden sposób wymknąć, instykt ucieczki zupełnie zawodzi. Niezwykłymi sposobami konkretyzacji takiego doświadczenia strachu, którego dominantę stanowią właśnie zahamowany impuls samozachowawczy oraz uczucie bezsilnego przeżycia i bolesnego wręcz zawężenia przestrzeni somatycznej, są *Sny* Štyrskiego (1925-1940); intermedialne rejestracje snów, które na tle sztuki słowa i obrazu europejskiego surrealizmu stanowią zupełnie wyjątkową antologię onirycznej egzystencji. Schmitz wprowadza rozróżnienie między doświadczeniem „pierwotnego strachu” – w którym splata się owych pięć elementów „całkowitej obecności”, podczas gdy wszystko pozostałe zatracą się w obojętnej nieokreśloności i rozproszeniu – a „strachem zróżnicowanym”, kiedy obecność ta ulega pewnej modyfikacji, w tym sensie, że co najmniej jeden z pięciu wykładników wysuwa się wyraźnie na pierwszy plan – jak choćby w przypadku strachu związanego z konkretnym miejscem lub momentem czy strachu przed istnieniem, nierozdzielnie złączonego z „tym właśnie Ja”. W tym fenomenologicznie zorientowanym modelu interpretacyjnym strach rozumiany jest jako antropologiczny – w termino-

³ H. Schmitz *System der Philosophie*, bd 1: *Die Gegenwart*, Bouvier Verlag, Bonn 1964, s. 197. Schmitz posługuje się pojęciem *vollständige Gegenwart*.

⁴ Tamże.

⁵ W oryginale: „zahnán doslova «do úzkých»”; jest to idiom pozostający w etymologicznym związku (do którego nawiązuje autor w dalszej części pracy) ze słowami *úzký* (wąski, ciasny, ograniczony) oraz *úzkost* (trwoga, bojaźń, niepokój, strach). Analogia między poczuciem strachu a doświadczeniem przestrzeni ograniczonej, zawężającej się w sposób zagrażający psychosomatyce integralności człowieka, nie znajduje swego odpowiednika w polszczyźnie (przyp. tłum.).

logii Schmitza: „cielesny”⁶ – fenomen, stanowiący szczególną formę odmienne-go stanu cielesności; fenomen, który w specyficzny sposób oddziałuje na tzw. antropologiczne konstanty człowieka, przez to zwłaszcza, że intensyfikuje wewnętrzny rytm ciała: bicie serca, puls, oddech. Sprawia on, iż podmiot niemalże świadomie dąży do zguby świata, a tym samym do zupełnej niemocy. Odpowiada temu psychofizyczny stan zaniepokojenia czy wręcz dławiącego lęku, zawrotu głowy i utraty równowagi.

Wąskość/zwężenie przestrzeni zewnętrznej, jako jeden najbardziej charakterystycznych – obok poczucia rozszerzania się przestrzeni ciała – symptomów przeżycia strachu⁷, należy do podstawowych kategorii Schmitzowskiej fenomenologii doświadczenia somatycznego. Nie odnoszą się one wyłącznie do immanentnych stanów ciała, lecz także do relacji przestrzennych. Szerokość, ewentualnie zwężenie, które postrzegamy jako fenomeny zasadniczo zewnętrzne, są według Schmitza identyczne z rozszerzaniem lub zwężaniem, które sami odczuwamy. W stanie nagłego, paraliżującego strachu człowiek zostaje wprowadzony w „miejsce absolutne” czy też raczej miejscem tym staje się jego własne ciało. Schmitz analizuje symptomatologię tych dwu elementarnych form (i przejawów) cielesności, odwołując się do dwóch zasadniczych fenomenów, które ujmują cielesne poruszenia w ramy „cielesnej ekonomii”: strachu związanego z przestrzenią i ekstazy⁸. Lęki przestrzenne, które według Schmitza przejawiają się przede wszystkim jako strach przed przestrzenią nieograniczoną i nieskończoną (*Weiteangst*), strach przed upad-

⁶ Schmitz zasadniczo odróżnia pojęcie *Leib*, czyli ciała, którym jesteśmy i które odczuwamy, od ciała w sensie *Körper*, tego, które sami „na sobie” widzimy i którego dotykamy i które jest widziane i dotykane również przez inne ciała. Ciało-*Körper* ma – w odróżnieniu od ciała-*Leib* – jasny kontur, tzw. „cielesny schemat” (*Körper-schema*). Pojęcia *Leib* i *leiblich* w Schmitzowskiej fenomenologii cielesności odnoszą się zawsze do jakiegoś cielesnego stanu; w koncepcji tej „cielesność” (*das Leibliche*) oznacza ponadto pod każdym względem fenomen pozaczasowy: „Każdy doświadczył tego, że za pomocą wzroku, dotyku itp., odczuwa nie tylko swe własne ciało, ale także blisko z nim związane fenomeny, jak głód, pragnienie, ból, strach, popęd seksualny, zmęczenie, przyjemność” (tegoż *System der Philosophie*, bd 2, teil 1: *Der Leib*, Bouvier Verlag, Bonn 1965, s. 5).

⁷ Związek między niemieckimi *Angst* (strach, lęk) i *Enge* (wąskość, zwężenie) odzwierciedla, jak się zdaje, już etymologia rzeczownika *Angst*. Podstawowe znaczenie indoeuropejskiego **angh* i łacińskiego *angustia* jest identyczne; dławiąca trwoga, ściśnięcie, przynębnienie związane z intensywnym odczuciem cielesnej opresji.

⁸ H. Schmitz *System der Philosophie*, bd 3: *Der Raum*, 1. Teil: *Der leibliche Raum*, Bouvier Verlag, Bonn 1967, s. 136-193. Pojęciem „cielesnej ekonomii” (*leibliche Ökonomie*) określa Schmitz dwa podstawowe poruszenia cielesne, które z jednej strony, przejawiają się w sposób symultaniczny, jako cielesna intensywność, z drugiej zaś, sukcesywnie, jako cielesny rytm (tegoż *System der Philosophie*, bd. II, §§ 51, 95c).

kiem (*Sturzangst*) oraz strach przed zmierzchem (*Dämmerungsangst*), uznaje on za symultaniczny typ „cielesnej ekonomii”, w przeciwieństwie do ekstazy, stanowiącej sukcesywnie-rytmiczny modus cielesności. Specyficznym modelem lęku przestrzennego, znamiennym dla literackich i plastycznych wizji świata w czeskim surrealizmie, jest zwłaszcza lęk przed nieskończoną, w nieogarnioną dal rozciągającą się przestrzenią. W tych wyobrażeniach i ich artystycznych realizacjach przestrzeń życia zmienia się w przestrzeń irracjonalną, niegeometryczną, nieskończenie rozległą lub pustą, zaś atmosferyczna próżnia zdaje się obezwładniać i pochłaniać człowieka. Nie wyklucza to jednocześnie wrażenia ciasnoty i dławiącego ścieśnienia; budząca grozę i przerażenie, bezbrzeżna próżnia niejako „wpędza” w siebie podmiot, skazując go na poczucie ograniczenia i ścieśnienia jego własnej przestrzeni cielesnej. Owa wizja totalnie spustoszonego świata znajduje niezwykle intensywny emocjonalnie wyraz w motywie pustyni z dwunastu rysunków Toyen *Widma pustyni* (1937) i w obrazach nieograniczonej przestrzeni z jej wojennych cykli *Strzelnica* (1939-1940) i *Skryj się, wojno!* (1944). Rysunki te zdają się potwierdzać tezę, iż fenomenu strachu nie sposób pojąć bez uwzględnienia pojęcia „świata”. Człowiek zawsze znajduje się w świecie wymagającym utrzymania relacji twarzą w twarz z widzianym i widzialnym, w sytuacjach, które stawiają przed nim rozszczenia i od początku niosą w sobie ryzyko zagrożenia życia i zniewolenia. Świata, który w normalnych okolicznościach pozostaje sferą transcendentalnej ufności, zmienia się w nieprzyjazne człowiekowi źródło strachu.

Karl Jaspers analizuje fenomen strachu z kilku punktów widzenia, zasadniczo wszak, według autora *Philosophie*, strach przejawia się w dwu podstawowych formach: jako strach przed byciem (*Daseinangst*) i jako strach egzystencjalny (*existentielle Angst*)⁹. Strach przed byciem jest strachem przed śmiercią i nicością, i jako taki jest nieodzowny dla woli życia. Strach egzystencjalny sięga zaś głębiej. To obawa przed tym, czy mój sposób życia i postępowania jest tym właściwym, dlatego też istotne jest, podkreśla Jaspers, aby człowiek nie dał się zwieść pozornej pewności. Strach egzystencjalny nie może zostać zneutralizowany przez żadne obiektywne gwarancje (na przykład ziemskie autorytety). W sferze egzystencjalnej i metafizycznej nie istnieją żadne takie gwarancje ani nawet świadomość ich istnienia. Każda religijna lub filozoficzna doktryna, w sposób dogmatyczny utwierdzająca nas w prostej kontynuacji życia, jest – według Jaspersa – iluzją, żadna pewność sensie egzystencjalnym nie jest nam bowiem dostępna. Istoty strachu upatruje filozof właśnie rozbiciu owej iluzji „obiektywnej pewności”, z drugiej strony podkreślając, iż strach również nie powinien stać się dla człowieka ostatecznym punktem oparcia. „Odwagę na strach” – i na jego pokonanie (bynajmniej jednak nie poprzez proste zaprzeczenie) – uznaje on za „warunek konieczny właściwego

⁹ K. Jaspers *Philosophie II. Existenzerhellung*, Springer, Berlin 1956, s. 225-227, 265-268. Zob. też: tegoż *Wolność*, przeł. D. Lachowska, w: tegoż *Filozofia egzystencji. Wybór pism*, wyb. S. Tyrowicz, wstęp. H. Saner, PIW, Warszawa 1990, s. 163-194 (przyp. tłum.).

sposobu zapytywania o własne bycie”¹⁰. W tej perspektywie, strach, podobnie jak śmierć, cierpienie, walka czy wina, jawi się jako sytuacja graniczna, w której przejawia się niepewność bycia świata i człowieka. Za szczególnie wyraziste formy rozbitcia obiektywności w granicznej sytuacji strachu uznaje Jaspers zjawisko zawrotu głowy oraz uczucie przerażenia. Zawrót sprawia, że człowiek traci obiektywny punkt oparcia i upada, pod wpływem przerażenia zaś uchyla się przed czymś, wobec czego dopiero później potrafi zająć jakieś racjonalne stanowisko. Gdzie pojawia się zawrót, ustaje świadomość. Strach jako graniczna sytuacja egzystencjalna oznacza „zawrót głowy i grozę wolności, stojącej przed wyborem”¹¹.

Jak już wspominałem, również Hermann Schmitz uważa zawrót głowy i strach przed upadkiem za podstawowe formy przejawiania się i przeżywania strachu związanego z przestrzenią. Zwraca on szczególną uwagę na atmosferę ambiwalentnej fascynacji, nadającej strachowi przed upadkiem groźnie osobliwego odcienia. Jaspers mówi w związku z tym o „pociągającej ciemności” upadku w otchłań¹². Ludwig Binswanger zaś, który ludzką egzystencję ujmuje w kategoriach wznoszenia się i upadania, pisze o „strachu przed głębokością pod nami”¹³. Zawrót głowy interpretuje on jako wyraz strachu przed czymś nagłym, czyhającym, nieoczekiwanym, obcym; przed zanikiem i śmiercią. Punktem wyjścia dla Binswangerowskiej koncepcji bycia-w-świecie jest przekonanie o istnieniu powszechnych, strukturalnych symptomów związanych z uniwersalnymi „proporcjami antropologicznymi”, głęboko zakorzenionymi w ludzkiej egzystencji. Binswanger rozróżnia antropologiczną wertykalność i horyzontalność (a więc opozycje głębi – wysokości, szerokości – ciasnoty i odległości/dystansu – bliskości), a także ruch wznoszący i opadający oraz kategorię bezwładności i znieruchomienia. Oblicze rzeczywistości trzeba według niego badać w całej jego materialności i konsystencji (gęstości, twardości, miękkości, płynności, wielokształtności lub bezkształtności), analizując również oświetlenie i kolor, stan pełni lub pustki itd. Owe kategorie i proporcje antropologiczne mogą funkcjonować również jako nośniki pewnych cech symbolicznych, oznaczają bowiem orientację możliwości podmiotu, jego rozwój lub – przeciwnie – jakkolwiek motywowane zahamowanie rozwoju wskutek przeżycia strachu. Analizując tryby ludzkiej egzystencji, a więc i tryby, w jakich człowiek – podmiot konstytuujący i współwytwarzający świat – w owym świecie istnieje, Binswanger zapowiada już fenomenologicznie ugruntowaną, zorientowaną na problem ludzkiej cielesności metodę Hermanna Schmitza.

¹⁰ K. Jaspers *Philosophie III. Metaphysik*, Springer, Berlin 1956, s. 267.

¹¹ Tegoż *Philosophie II*, s. 264. Jaspers nawiązuje tu do znanej Kierkegaardowskiej egzystencjalno-filozoficznej interpretacji zawrotu głowy; zob. S. Kierkegaard *Pojęcie lęku*, przekł. i posł. A. Dżakowska, Fundacja Aletheia, Warszawa 1996, s. 73.

¹² K. Jaspers *Philosophie II*, s. 265.

¹³ L. Binswanger *Henrik Ibsen und das Problem der Selbstrealisation in der Kunst*, Lambert Schneider, Heidelberg 1949, s. 49, 53.

Doświadczenie wstrząśnięcia „zaufaniem do świata” można więc, nawiązując do ustaleń fenomenologicznie zorientowanej psycho(patolo)gii, dookreślić jako doświadczenie „strachu przed światem” (*Weltangst*). Ten aspekt strachu wyraża się szczególnie w przeżyciu „zawalenia się” świata przez jednostkę, co utożsamia ona często z załamaniem się konstrukcji swego cielesnego Ja – w tym sensie, że w granicznej sytuacji strachu czy bólu ciało przestaje pełnić rolę swoistego pośrednika między Ja a światem. Dochodzi w rezultacie do zaburzenia porządku podstawowych wymiarów egzystencji – cielesności, przestrzenności i czasowości – a także do utraty zakorzenienia cielesnego Ja w świecie oraz zmysłowej pewności doświadczenia czasu i przestrzeni, gdy bycie „tu i teraz” zredukowane zostaje do „miejsca absolutnego”. Symptomatyczny dla niepowstrzymanie rozprzestrzeniającego się doświadczenia strachu przed światem – abstrahując w tym miejscu od strachu związanego z wydarzeniami politycznymi, znamiennego właśnie dla okresu i atmosfery nazistowskiej okupacji w tzw. Protektoracie Czech i Moraw – jest fakt, iż nie poddając się bliższym konkretyzacji, szerzy się ono niepowstrzymanie jako aura powszechnej grozy. Ów dyfuzyjny lęk stanowić może oznakę niezdolności jednostki do dalszego istnienia w przepelnionej strachem rzeczywistości społecznej, a więc również symptom poważnego zagrożenia życia. Strach pojawia się przecież zawsze wtedy, gdy świat odczuwającego go człowieka zagrożony jest utratą równowagi lub wręcz zagładą. Zjawia się on wówczas tym prędzej i w sposób tym bardziej natarczywy, im – jak pisze Binswanger – bardziej spustoszony, zredukowany i ciasny staje się obraz rzeczywistości, ku której zwraca się „Ja”. Strach oznacza [...] zawalenie się świata i bycie wydanym na pastwę nicości, nieznośnej, potwornie nagiej grozy.” Psychiczny wstrząs Ja odpowiada wstrząsowi i pęknięciu świata. Relacja Ja-świat staje się chwiejna, a oczywista dotąd atrakcyjność i przyjazność zmysłowej rzeczywistości zostaje niemal całkowicie zniwelowana i zastąpiona przeciwnymi życiu, odrażającymi wyobrażeniami. Sparaliżowane bezgranicznym strachem przed taką wizją realności, Ja usiłuje odbudować swój utracony świat w sferze imaginacji, stwarzając jego alternatywne projekty.

Pod „przewodnictwem ciała”¹⁴: od poetystycznej biomechaniki do surrealistycznej antropologii „człowieka wątlejącego w boku”

Można powiedzieć, że poznanie ludzkiej rzeczywistości jako jedności sfery intencjonalnej, doświadczenia i świata zewnętrznego oraz refleksja nad specyficznym sposobem zakorzenienia w realności – osvajania się ze światem i sposobami istnienia w nim, ale także odwracania się od niego – stanowią temat przewodni czeskiego surrealizmu lat trzydziestych i czterdziestych. Ciało – medium „posiadania” świata i fundament ludzkiej egzystencji – zajmuje w surrealistycz-

¹⁴ F. Nietzsche *Fragmenty: wiosna 1884 – lipiec 1885*, w: tegoż *Pisma pozostałe*, wyb., przekł. i przedm. B. Baran, inter esse, Kraków 2004, s. 341.

nej sztuce słowa i obrazu wyjątkową pozycję. Jednym z najistotniejszych postulatów surrealizmu w ogólności było stworzenie nowej definicji cielesności oraz dehumanizacja zmysłowej sfery życia w procesie harmonijnego związania i scalenia sfragmentaryzowanej, cząstkowej i sfunkcjonalizowanej psychofizycznej egzystencji jednostki. Jeszcze przed powstaniem Grupy Surrealistów Karel Teige podkreślał w ważnym artykule programowym *Wiersz, świat i człowiek* (1930) nieodzowność odtworzenia integralnego związku między Ja a światem, w celu restytuowania „całego człowieka”:

W przeciwieństwie do funkcji religijnych, ekonomicznych czy naukowych, jakie spełniała sztuka w dawnych systemach społecznych, przyznajemy poezji (to jest nowej sztuce, to jest twórczości estetycznej) funkcje, które wobec braku odpowiednich określeń musimy nazwać eugenicznymi, eubiotycznymi, higienicznymi. W rzeczywistości idzie o coś więcej: idzie o to, *aby dać nowemu społeczeństwu nowy typ człowieka*: nowe popędy, nowe zmysły, nowe ciało, nową duszę. Zmechanizowana przez kapitalistyczną racjonalizację ludzkość winna odzyskać harmonijny, biologiczny fundament; nowe społeczeństwo potrzebuje harmonijnego, *totalnego człowieka*.¹⁵

Już w *Poetyzmie* (1924) Teigego ciało ludzkie jawi się jako społeczno-kulturowy konstrukt. Teige pisze tu *explicito* o „higienicznej” funkcji *nowej* sztuki, dążącej do stworzenia *nowego* człowieka. Poetyzm nazwany zostaje „wzniosłą edukacją”, „higieną moralną i duchową”:

Jeśli nowa sztuka i to, co nazywamy poetyzmem, jest sztuką życia – życia i używania – to musi być ona w końcu tak oczywista, zachwycająca i powszechnie dostępna jak sport, miłość, wino i inne przysmaki. Nie może być zatrudnieniem, jest raczej uniwersalną potrzebą. Żadne indywidualne życie, jeśli ma być przeżyte w sposób moralny, czyli w uśmiechu, szczęściu, miłości i godności, nie obejdzie się bez sztuki. [...] Do olimpiady paryskiej w roku 1924 nie dopuszczono klubów profesjonalnych. Dlaczego więc nie mielibyśmy równie zdecydowanie odrzucić profesjonalnych cechów malujących, piszących, formujących i czyszczących rzemieślników? [...] Mamy do dyspozycji film (nową kinematografię) i awiatykę, radio, wynalazki techniczne, optyczne i akustyczne (optofonetykę), sport, taniec, cyrk i *music hall*, miejsca codziennych odkryć i permanentnej improwizacji.¹⁶

Co znamienne, paradygmatyczne znaczenie – nie tylko w sferze sztuki, ale również etyki – przypisane tu zostaje dziedzinie sportu. Połączenie sztuki i sportu, lub raczej estetyzacja sportu, jawi się jako jedna z podstawowych kategorii poetystycznej antropologii i estetyki. Sport, tak jak taniec, cyrk, akrobatyka, miłość i „nowa sztuka” poetyzmu, afirmowany jest jako niemetafizyczne (czy wręcz antymetafizyczne) medium „sztuki życia”, oparte na założeniach pragmatycznych, a mimo to hedonistycznych i ludycznych. [...] Jeszcze przed opublikowaniem *Poetyzmu*,

¹⁵ K. Teige *Wiersz, świat i człowiek*, przeł. A. Piotrowski, „Literatura na Świecie” 1977 nr 9, s. 325.

¹⁶ Teigoż *Poetismus* (1924), w: *Avantgarda známá a neznámá I. 1919-1924*, ed. S. Vlašín, Svoboda, Praha 1970, s. 554-561.

w artykule programowym *Malarstwo i poezja* (1923), Teige akcentował rolę sportu i biomechaniki jako najważniejszych form nowej poezji obrazowej:

Życiowe widowisko ulicy, sportu, biomechaniczne piękno, nieustanny dramat na powierzchni globu, który sledzimy w gazetach, w zwłaszcza kinie, potęguje dramatyzm ludzkiego życia. Estetyka staje się fotogeniczna i witalistyczna. [...] Powstaje POEZJA OBRAZOWA. Sztuka kinematograficzna. Biomechanika to jedyne dramatyczne widowisko dnia dzisiejszego. Sport. Kino.¹⁷

Na początku lat dwudziestych XX wieku poprzez fascynację sportem manifestowano i celebrowano nie tylko dynamikę życia, ale również jego tempo – nowy fenomen kultury masowej w warunkach cywilizacyjnej nowoczesności i wielkomięskiego społeczeństwa industrialnego. Biomechanika, afektywność, cielesna dynamika i wyczyny sportowe; te oto pojęcia opisują i klasyfikują najistotniejsze aspekty poetystycznego „tworzenia człowieka”¹⁸, czyli procesu jego immanentnej rehumanizacji. Paradygmatem kultury epoki konstruktywistyczno-industrialnej stają się gry sportowe. W przeciągu lat dwudziestych ta sportowa euforia ulega jednak zasadniczemu zakwestionowaniu. Im bliżej zaś surrealizmu, tym bardziej sport jako doskonale nowoczesna forma cielesnej aktywności, jako ideał sztuki wolnego czasu, traci na swej atrakcyjności. W październiku 1931 roku Bohuslav Brouk, późniejszy członek Grupy Surrealistów, publikuje artykuł o prowokacyjnym tytule *Sportowy narkotyk* (w roku 1939 wydany ponownie własnym sumptem jako *Przemiał życia*), w którym sport nie jest już bynajmniej celebrowany jako ucieleśnienie nowoczesnego stylu życia, lecz na odwrót, zdecydowanie odrzucany jako „przemiał życia: i „wychowanie w bezdusznosci”. Około roku 1930 sportowa euforia zmienia się w coraz bardziej jednoznaczny krytykę. W słynnej pesymistycznej diagnozie cywilizacji nowoczesnej, *La rebelión de las masas* (1930) José Ortega y Basset pisze o „manii sportu”, w niej właśnie upatrując jednego z najbardziej wyrazistych symptomów „buntu mas”. Przyszli czescy surrealiści już na początku lat trzydziestych odrzucają sportowe uniesienia, nazywając je „paraliżem sił witalnych”¹⁹.

W lutym 1930 roku Vítězslav Nezval publikuje *Strach*, ostatecznie kwestionując poetystyczny *modus vivendi* i poetystyczną wizję człowieka. Programowi „życiowej radości”, głoszonemu przez poetyzm, który pragnął być „wytwórcą powszech-

17 Tegoż *Malířství a poesie*, w: *Avantgarda známá...*, s. 495.

18 O. Sus *Estetické problémy pod napětím. Meziválečná avantgarda. Surrealismus*. Levice, Michal Jůza & Eva Jůzová, Praha 1992.

19 B. Brouk *Stoupa života*, w: tegoż *Autosexualismus a psychoerotismus*, Odeon, Praha 1992, s. 203. Nawiązujący do Ortegi Hermann Keyserling krytykuje sport, nazywając go „urodzonym nieprzyjacielem ducha i kultury”. Obaj ci autorzy z dużą przenikliwością już na przełomie lat dwudziestych i trzydziestych uświadamiali sobie niebezpieczeństwo nadużycia sportu jako kultu ciała, siły, tłumów, narodu, rasy itd. w zorganizowanym, kolektywnym, programowo antyindywidualnym i antyintelektualnym ruchu sportowym w imieniu „kultury ludu” niemieckiego narodowego socjalizmu i radzieckiego komunizmu,

nego ludzkiego szczęścia i pięknej pogody” oraz „zmodernizowanym epikureizmem” (Teige), przeciwstawia Nezval problematykę lęku przed życiem i śmiercią. *Strach* sygnalizuje zmianę kulturowego paradygmatu, a mianowicie odejście od poetystycznej „felicytologii” i zwrot ku bliskiemu surrealizmowi pojęciu życia i sztuki. Stworzony przez Nezvala model rzeczywistości nie jest już bynajmniej racjonalnie skonstruowanym, przejrzystym i logicznie ustrukturuowanym światem zharmonizowanych kontrastów i antynomii egzystencjalnych, którego domagał się Teige w *Poetyzmie*. Wprost przeciwnie, świat *Strachu* rządzony jest przez ślepy przypadek, nieustępliwy los i niedające się kontrolować, irracjonalne potęgi niweczące wszelki konstruktywne plany. Jest to wizja rzeczywistości, w której indywidualna egzystencja, wymykająca się wpływom świadomej i sterowalnej woli, jest trwale zagrożona, paraliżowana i niszczone przez poczucie winy, nieszczęście i strach, chorobę i szaleństwo, namiętność i absurd, ironię i śmierć. Poetystyczna atmosfera „dziarskiej towarzyskości” przeradza się w *Strachu* w irracjonalny stan nieokreśloności czy wręcz dematerializacji bycia, pod wpływem którego znany i zaufany do tej pory świat może nagle i nieoczekiwanie zmienić się w przestrzeń zagrożoną wtargnięciem czegoś zupełnie nieznanego, przerażającego w swej niewyraźności. Ujmując rzecz w kategoriach psychoanalitycznych: miejsce zajmowane dotąd przez suwerenne Ja zajęte zostaje przez fatalne Nad-Ja. Rozpętane siły Erosa nie są już odczuwane jako rajska domena zasady przyjemności, ale jako potęga, która oznaczać może także zagrożenie, gwałt, okaleczenie i śmierć. Do radykalnego i szokującego zakwestionowania konstruktywistyczno-poetystycznej biomechaniki – a więc koncepcji sterowalnej i sterującej woli oraz kontrolowanej, czyli harmonijnej dynamiki ciała i jego wyczynów – dochodzi w dramacie Nezvala poprzez wprowadzenie motywu nieprzewidywalnych i niekontrolowanych ataków epileptycznych drgawek. W ten sposób zasadniczo sprobmatyzowana zostaje także zakładana, etycznie i witalnie pobudzająca i harmonizująca funkcja sztuki wywołującej przeżycia estetyczne.

Literacka i plastyczna twórczość Nezvala, Závady, Halasa, Biebla, Štyrskiego, Toyen, Šímy, Muziki, Wachsmanna i innych, na długo przed ukonstytuowaniem się Grupy Surrealistów staje się przestrzenią rewizji jednego z paradygmatów poetystycznej awangardy: możliwości nieograniczonego dysponowania (własnym) ciałem. Wyobrażenie niewzruszonej stabilności zakorzenienia człowieka w logicznie i racjonalnie skonstruowanym świecie ulega destrukcji pod wpływem nasilającej się świadomości potęgi i realnego wpływu niekontrolowanych, nieprzewidywalnych w sposób racjonalny instancji: przypadku, bez-wolności, nie-świadomości, bólu, rozpacz czy lęku. Doświadczenie cielesnej symbiozy z rzeczywistością, które Teige w eseju *Sztuka nowoczesna i społeczeństwo* (1924) entuzjastycznie (i ujmująco) wyobrażał sobie jako „miłosny stosunek do świata”²⁰, zostaje w najwyższej mierze skomplikowana; egzystencja ludzka pojmowana jest i przedstawiana jako stale zagrożona utratą równowagi, *upadająca*, świadoma druzgocącej bezwładności

²⁰ K. Teige *Moderní umění a společnost*, w: *Avantgarda známá...*, s. 507.

własnego ciężaru.²¹ W kontekst ten wpisuje się także (post)awangardowa aktualizacja i reinterpretacja mitu ikarowego w wierszu Konstantina Biebla *Nowy Ikar*.

²¹ Wyraźną przemianę w sztuce czeskiej (post)awangardy lat trzydziestych zaobserwować można również w dziedzinie podstawowych antropologicznych proporcji i współrzędnych. Dla poetystycznego ludyzmu charakterystyczne jest euforyczne, upojne wręcz wznoszenie się w górę; uczucie beztróskiego, ekscentrycznego i radosnego uniesienia, ucieczka od pesymizmu i ciężaru bycia. Tendencja ta znajduje swój werbalny i wizualny odpowiednik w jednym zasadniczych motywów poetyzmu, jakim jest fajerwerk (podobne znaczenie ma literacki i plastyczny poetystyczny topos fontanny czy gry w piłkę nożną). Jeszcze w drugim manifestie poetyzmu (1928) wspomina Teige o fajerwerku jako wyrazie olśniewająco upojnego, nieważkiego wznoszenia się w górę oraz paradygmacie poezji dynamicznej. Od końca lat dwudziestych coraz istotniejszą rolę w czeskiej sztuce awangardowej zaczyna jednak odgrywać antropologiczna proporcja głębi i przepastności istnienia, opadania i upadku oraz związane z tym przeżycie lęku przed głębią „pod nami”. Konfrontacja z niebezpieczeństwem zagrażającym człowiekowi ze strony obcego i nieprzyjaznego ciężenia, zagrażającego upadkiem, najwyrazistszą realizację znajduje właśnie w tekstach i dziełach plastycznych z przełomu lat dwudziestych i trzydziestych. W związku z tym, zupełnie inną semantykę uzyskuje na przykład motyw zawrotu głowy, pozytywnie waloryzowany w poetyzmie, jako zawrót w tańcu, w sporcie, akrobacji, lataniu czy szybowaniu, oznaczający teraz przede wszystkim egzystencjalne doświadczenie utraty równowagi. Semantyka upadku odgrywa konstytutywną rolę już w Nezvalowskim *Akrobacie*: ludyczna akrobatyka poetyzmu, dzięki poetyckiej imaginacji, zyskuje tu wymiar egzystencjalny, oznaczając balansowanie między bytem a niebytem, nicością a powtórnym narodzinami. Ludzkie istnienie nie jest już bynajmniej rozumiane jako upojne wznoszenie się w górę, lecz, przeciwnie, jako intensywne odczucie niebezpieczeństwa i strachu przed nieprzewidywalnym, nagłym – i już przez samą tę nagłość groźnym – upadkiem, niepoahamowanym opadaniem w nicość, jak w wierszu Wilma Závady *Panichida* (1927): „Všichni se tu třepotáme jak chrousti chycení / pod oblohou ve skleněném sklepení / dřívě než budeme vrženi v strašlivě smrti chřtán [...] a pouze já se miším bezútešné v tento dav jenž vře / a padám jak rzivé zrno ke dnu” (V. Závada *Básnické dílo I*, Československý spisovatel, Praha 1972, s. 69-71) – „Wszyscy trzepoczemy się tu jak chrząszcze schwyte / pod szklane sklepienie nieba / nim zostaniemy wrzuceni w straszliwej śmierci křtán [...] i tylko ja niepoczieszony mieszam się w ten wrzący tłum / i jak rdzawe ziarno spadam na dno”. Cieleśna egzystencja rozpoznana jest tu jako egzystencja zanurzona w czasie, ujmowana w kategoriach wysokości i głębokości, ścieśnienia i przeciwstawianej mu, napawającej grozą pustki bez horyzontu. Świadomość, w której spotykają się zasada przyjemności i pragnienie autodestrukcji, przenika także Bieblowskiego *Nowego Icara* (1929), kończącego się wersami: „Ach ileż razy jeszcze / sodka moja marności / poczuje ten upadek / prosto w otchłań wieczności” (przel. A. Włodek, w: K. Biebl *Nowy Ikar i inne poezje*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1984, s. 65). Na *Obrazie* Štyrskiego (1932) pojawia się zdehumanizowana, zdeformowana sylwetka ludzka, złożona z wielu barwnych plam, opadająca głową w dół. Štyrský podarował ów obraz swemu przyjacielowi, Bielowi, który w listopadzie 1951, w apogeum antyawangardowej nagonki, w miesiąc po nagłej śmierci Karla Teigeo rzucił się z okna.



Człowiek zaczyna być nagle pojmowany jako zwykły szkic, wieloznaczny i formalny koncept; jako czysta możliwość i nie dający się przeniknąć „projekt” o niewytłumaczalnej genezie, niemożliwy do pomyślenia poza jego wyjątkową kondycją, nieodłącznie powiązaną z ciałem. Mniej więcej od roku 1930 problem możliwości i ograniczeń w rozporządzaniu ciałem zaczyna być coraz częściej przez sztukę

i teorię czeskiej awangardy poddawany refleksji, tekstualizacji i wizualizacji z tej właśnie perspektywy. Wydaje się, że czescy surrealiści nie dzielili już Bretonowskiej niezłomnej optymistycznej wiary w możliwość restytuowania „całego człowieka”, „nieruchomo stojącego pośrodku wiru”²².

W wykładzie *Poezja i malarstwo*, wygłoszonym na seminarium z estetyki prowadzonym przez Jana Mukařovskiego zimą 1938 roku, Jindřich Štyrský w umyślnie apokaliptycznym tonie „prorokował” wizję nadrealnej, chorobliwie monstrualnej antropologii:

Powiadam wam, nadchodzi straszny czas wizjonerów i medytacji, czas podobny do tego, który bezpośrednio poprzedzał akt stworzenia. [...] Będzie to czas powolnego mieszania się powietrza i wody, ziemi i ognia, czas wyśniewionej syntezy piękna plastycznego i lirycznego. Istoty żywe będą się między sobą dowolnie krzyżować i poza kontrolą biologów powstaną nowe jednorożce, żuki-ssaki, mityczne barany i stwory złożone z mieczy, igieł i noży. Powstanie człowiek litera, ogryziona kość, kropka, strzęp, ołtarz, laska, klatka schodowa, klamra, farsz, człowiek-trumna [...]. Powstaną istoty ciekłe, z waty, skór węży, opierzone drzewa, w strzępach, istoty wtaplające w boku, zlepione ze słów, niesione wiatrem, pełne wrzodów, karmione lodem, tylko kontury, istoty wydrażone, kształtowane ze śniegu, surowego mięsa i z piasku.²³

W tej sceptyczno-ironicznej „wizji” Štyrskiego, projektującego swą patologicznie perwersyjną antropologię, zakwestionowany czy wręcz wywrócony na nice zostaje jeden z naczelnych postulatów surrealistycznej antropologii: restytucja „całego człowieka” i dehumanizacja cielesności. Można tu mówić o radykalnym zwątpieniu w ideologiczny konstrukt ludzkiego ciała, projektowany przez awangardową antropologię wczesnych lat dwudziestych w imię planowania, sportu, zdrowia i przyszłości. [...]

„Człowiek, który składa z przedmiotów swój portret”: surrealistyczna somatologia Vítězslava Nezvala wobec manierystycznego antropomorfizmu

O swego ostatniego zbioru surrealistycznych tekstów, zatytułowanego *absolutny grabarz* (1937), słynnego między innymi dzięki klasycznej już semantycznej analizie Jana Mukařovskiego, Vítězslav Nezval włączył zawierający kilka wierszy cykl nazwany *Gry cieni*, zwracający uwagę – bardzo rzadko spotykanym w poezji

²² Chodzi tu o Bretonowską apologię zniesienia antytez między snem a czuwaniem, snem a rzeczywistością, wyobrażonym a realnym, życiem a poezją, przestrzenią a czasem, którą wyrażał on w *Naczyniach połączonych*. Zob. tegoż *Spojité nádoby*, přel. V. Nezval, J. Honzl, w: V. Nezval, *Dílo XXX. Překlady*, Československý spisovatel, Praha 1984.

²³ J. Štyrský *Poezie a malířství*, w: tegoż *Každý z nás stopuje svoji ropuchu. Texty z let 1923-1945*, ed. K. Srp, Thyrsus, Praha 1996, s. 129.

surrealistycznej, na pierwszy rzut oka dość konwencjonalnym – tradycyjnym układem stroficznym z regularnymi rymami, asonansami, przerzutniami itd. Tytuły tych wierszy – *Szpulka, Rękawicz, Lampa, Stołeczek, Rój, Mucholapka* i inne – ewoluują najpierw skojarzenie z surrealistycznie uniezwykłymi wierszami o przedmiotach. Według Mukařovskiego wiersze te realizują jedną z podstawowych strategii Nezvalowskiej poetyki, jaką jest „uprzedmiotowienie znaczeń słownych”, w wyniku którego „także mechaniczne i pasywne działania nabywają iluzyjnego charakteru aktywnych działań wynikających ze swobodnej inicjatywy. Jest to pewien rodzaj personifikacji. Zdarza się również, że wzajemne oddziaływania rzeczy są tak przedstawione, iż czytelnik domyśla się poza nimi ludzkiego sprawcy, którego jednak nie ma bezpośrednio na scenie”²⁴. Strategię ową klasyfikuje Mukařovský jako „grę z «nieobecny sprawcą», zastąpionym przez rzeczy”²⁵. Można powiedzieć, że wizję cielesności w Nezvalowskim *Absolutnym grabarzu* określają dwa podstawowe zabiegi: z jednej strony, „uśmiercanie” żywego ludzkiego ciała, redukcja go do postaci cienia czy pustej „powłoczki” i wytwarzanie arcimboldowskich, na wpół obumarłych ciał-inkrustacji – czego modelową niemal realizacją jest wstępny wiersz tomu, *Człowiek, który składa z przedmiotów swój portret* – z drugiej zaś, strategia odwrotna, polegająca na osobliwym ożywianiu nieżywego, jak we wspomnianych wierszach o rzeczach. Jeden z najbardziej inwencyjnych tekstów z cyklu *Gry cieni*, zatytułowany *Rękawice*, wart jest szczególnej uwagi, z dwu mianowicie powodów: w kontekście estetyki śladu zdeformowanego ciała i w odniesieniu do antropologii Wcielenia, w utworach surrealistycznych niemal nieobecnej.

Nad księgą co ma tysiąc stronic
Rozblyskują gromnice
I nie przestaje pieśń żalobna dzwonić
I ciągle wiszą nad nią rękawice

Nikt nie wie
Skąd tutaj wzięły się one
I komu w chóralnym śpiewie
Rozbrzmiewa to podzwonne

A księga co ma tysiąc stronic
Kartki przewraca sama
Żaloby lament nie przestaje dzwonić
A w niej się czasem zjawia łzawa plama

Stronicom się zwijają różki
Gdy łyż się na nich nie przestają jawić
W otwartą księgę spadają muszki
Z tajemniczych rękawic

Patrząc na te skórzane cienie
Palcami trące się niczym w udreće
Ma się wrażenie
Że to złożone ręce

Chcą się jak gdyby żywymi wydać
I podczas gdy rozdzwania się skarga jękliwa
W ich silnych żyłach krew tętniąca widać
Wtem tryska z nich i spływa²⁶

²⁴ J. Mukařovský *Semantyczna analiza utworu poetyckiego: „Absolutny grabarz” Nezvala*, przeł. J. Baluch, w: tegoż *Wśród znaków i struktur. Wybór szkiców*, wyb. i wstęp J. Sławiński, PIW, Warszawa 1970, s. 308-309.

²⁵ Tamże, s. 296.

²⁶ V. Nezval *Rękawice*, przeł. J. Waczków, „Literatura na Świecie” 1992 nr 10-12, s. 167-168.

Gabriel Marcel (a później także, choć poniekąd odmiennie, Maurice Merleau-Ponty) wychodzi z antropologiczno-ontologicznego założenia, że ludzkie istnienie jest zawsze wyłącznie istnieniem wcielonym; wcielenie jawi się zaś jako tajemnicze wydarzenie i rozpoznanie, że *jestem ciałem*. W tym sensie, istnieć znaczy „być inkarnowanym”. Z tej perspektywy, możliwe jest rozumienie inkarnacji jako pierwotnej sytuacji istoty, która samą siebie postrzega jako cielesną. W *Fenomenologii percepcji* Merleau-Ponty’ego ciało nazywane jest „prowizorycznym szkicem” (*esquisse provisoire*), swego dopełnienia i udoskonalenia poszukuje zaś w stwarzanych rzeczach.²⁷ Stworzona przez człowieka, „cielesna” rzecz (w znaczeniu *res*) różni się od ludzkiego ciała, w tym sensie, że stwarzana jest po to, aby ugruntować i utrwalić ludzki stan inkarnacji, w przeciwieństwie do ciała człowieka, które nie jest stwarzane w taki sposób – ono *już tu* było, jako ciało jednostkowe. Merleau-Ponty traktuje ciało jako coś należącego do indywiduum i jako rzecz, a poprzez rzeczy człowiek zamieszkuje w świecie. To za ich pośrednictwem staje się obecny. Nasze ciało jest z tej samej materii, co reszta świata. W wierszu Nezwała *Rękawice*, podobnie jak w pozostałych wierszach o przedmiotach w cyklu *Gry cieni*, ciało nie jest substancjalnie „dane”, nie jest obecne, lecz reprezentowane przez swoje realne właściwości. Nieobecność jawi się tu jako modus obecności, która jest zawsze – ujmując rzecz najogólniej – tylko urzeczywistniającym się stopniowo wcielaniem, nigdy zaś całkowitą, doskonałą prezencją. W wierszu zanika substancjalny byt ciała, zostaje tylko pusta otoczka, kontur, cień. Ręce, metonimicznie (jako *pars pro toto*) reprezentujące ciało, nie są przedstawiane wprost, lecz tylko sugerowane przez kształt rękawic. Do paradoksalnej obecności nieobecnych części ciała odsyła motyw krwi tryskającej z dłoni. Ślad nieprzedstawionego, zranionego ciała pozostawiają cielesne płyny (tę w 4. wersie III strofy i tryskająca krew w 4. wersie VI), jako jego materialne symptomy. Krwawy ślad – malarski znak nieobecnego ciała i niepokojąca eksternalizacja głębokiego zaburzenia integralności związku między Ja a światem na skutek zranienia organu cielesnego kontaktu z rzeczywistością zewnętrzną – podobnie jak w przypadku obrazu Toyen, zatytułowanego *Uścisk ręki*, odgrywa istotną rolę w semantycznej strukturze utworu. Jednakże, podczas gdy u Toyen pierwiastek substancjalno-cielesny, ciało jako *res extensa*, „rozciąga się” aż po zupełną utratę formy, u Nezwała zachowana zostaje właśnie zewnętrzna „powłoka” ciała, jego powierzchnia i określone granice, tak radykalnie przekraczane czy wręcz znoszone przez malarzkę. [...]

²⁷ Edmund Husserl w *Ideach II* nazywa ludzkie ciało „rzeczą ukonstytuowaną w dziwnie niedoskonały sposób” (E. Husserl *Idee czystej fenomenologii i fenomenologicznej filozofii. Księga druga*, przekł. i wstęp D. Gierulanka, PWN, Warszawa 1974, s. 225). Natomiast dla Merleau-Ponty’ego „ciało jest naszym ogólnym sposobem posiadania świata”. Jest nam dane na dwa sposoby: w funkcji pośrednika oraz jako rzecz pośród innych rzeczy (M. Merleau-Ponty *Fenomenologia percepcji*, przeł. M. Kowalska, J. Migasiński, postł. J. Migasiński, Fundacja Aletheia, Warszawa 2001, s. 166).

Podobnie jak w przypadku Štyrskiego i Toyen, obrazy ciała w surrealistycznych wierszach Nezvala sygnalizują kryzys wyobrażeń na temat związku między człowiekiem a jego ciałem oraz między ciałem i ucieleśnionym Ja a światem, intensywnie przejawiający się w latach trzydziestych XX wieku. Pod względem konstrukcyjno-semantycznych strategii artystycznych surrealistyczną somatologię Nezvala znamionuje zaś szczególnie upodobanie do nagromadzeń i montażu elementów znaczeniowo niejednorodnych i wzajemnie przeciwstawnych. Wskutek zniszczenia homogenicznej struktury całości wyraźnie wzmocniona zostaje niezależność i swoista mobilność poszczególnych składników, ich kontekst zaś – radykalnie uniezwykły i zrelatywizowany. Mukařovský zwraca uwagę na interesujący związek strategii Nezvala z typową dla sztuki manierystycznej i barokowej zasadą montażu. Badacz wskazuje na „portrety” malarza epoki rudolfińskiej, Arcimboldiego:

Arcimboldo malował także portrety poszczególnych zawodów (kucharza i winiarza), złożone z narzędzi i materiałów użytkowanych przez przedstawicieli tych zawodów. [...] Z portretów Nezvala najdokładniej odpowiada tej technice wiersz tytułowy o grabarzu, którego ciało i ubranie składają się z ingrediencji cmentarnego rozkładu i grobowego inwentarza. Inną nieco odmianę tej techniki przynosi wstępny wiersz zbioru, nazwany wprost *Muž který skládá z předmětů svou podobiznu*: przestrzenne szeregowanie elementów odpowiadające istocie malarstwa jest tu zastąpione następstwem czasowym właściwym poezji: psychiczny portret mężczyzny jest ułożony z rzeczy i istot, z którymi spotykał się on kolejno z życiu.²⁸

W *Absolutnym grabarzu* obrazowanie związane z martwością i rozkładem doprowadzone zostaje do ekstremum. W odróżnieniu od polimorficzności nieorganicznych ciał-amalgamatów, zestawianych z elementami rozproszonych i wzajemnie nieprzyległych, które wypełniają surrealistyczne uniwersum *Kobiety w liczbie mnogiej* (1935), a także od wizji antropomorfizowanego, ożywionego ciała-miasta w wierszach z tomu *Praga o palmach deszczu* (1936), obrazy ciała w *Absolutnym grabarzu* konstruowane są z rozkładających się rzeczy i fragmentów, z dotkniętych martwicą tkanek-inkrustatów, podczas gdy ciało ludzkie staje się zwykłą „powłóczką” lub zdematerializowanym, pozbawionym substancji cieniem ciała. Cały mikrokosmos temu zdaje się martwieć i rozkładać w odorze zgnilizny i trupiego jadu. Proces obumierania i utraty kształtu świata, w którym „wszyscy ludzie naśladową śmierć z kosą w rękę” (cytat z wiersza tytułowego), pomyślany został konsekwentnie jako coś „absolutnego” i nieodwracalnego. W odróżnieniu od wyobrażeń ciała w tomach *Kobieta w liczbie mnogiej* i *Praga o palmach deszczu*, dotknięte stężeniem pośmiertnym obiekty z wierszy *Absolutnego grabarza* nie są już zdolne do jakiegokolwiek metamorfozy. Podstawowym prawem rządzącym rzeczywistością nie jest tu bowiem *metamorphosis*, lecz *perversitas* (w sensie zwyrodnienia, wywrócenia na opak). Znamienne zniwelowanie i opróżnienie świata z substancji sprawia, że manifestuje

²⁸ J. Mukařovský *Semantyczna analiza...*, s. 307.

Szkice

się on już tylko jako cmentarny rozkład, spustoszenie lub odrażający odór, jak w końcowej sekwencji tytułowego wiersza:

Oto napełnił swój nos
bezczylnie tkwiący w łagodnym powietrze ciemniejącego zmierzchu
Fetorem trupim
A ten na początek przemienił jedynie siedzenie jego krzesła
W deskę prosektoryjną
Po czym szybko jak wijąca się zieleń
Jął wspinać się po kuflu piwa
Rozłożonego na amoniak
I jednemu z tych pnących rosnących piorunem wreszcie się udało
Wpełznąć w szparę stropu barwy wędzonego mięsa

A że ten trupi fetor
Nasiłał się równocześnie z powszechnym wieczornieniem
A przy tym wędzone mięso w okolicznościach o których mowa
Szybko ulega procesowi gnilnemu
Zaczął wylazić w górę
Przez szczelinę w suficie
Wielki biały robak nocy
Wielki biały robak nocy letniej
Wielki biały robak lipcowej nocy letniej
Co uczyniła niewidzialnym grabarza absolutnego²⁹

Proces obumierania jest jednak uderzająco dynamiczny, znamionuje go niepokojąca podstępność, nerwowość, ukryta złośliwość. Fragmenty świata natury, resztki roślin i małe zwierzęta (ptaki, płazy), różne przedmioty i ich części są za pomocą techniki montażu niejako biologicznie krzyżowane, tworząc celowo skomplikowane hybrydy. Jest to świat obcego i przerażającego bezsensu istnienia, nie chodzi jednak o prosty, jednoznaczny brak sensu, lecz raczej ustawiczną *perversitas*, która trwale wypacza i zakłóca wszelki sens. Życie zdaje się być opanowane przez rozpad, zaś dziwaczność, potworność, zboczenie – sygnatury świata wykołonego – ukazywane są jako zwyczajna codzienność.

Stwierdzone przez Mukałowskiego pokrewieństwo między sztuką i literaturą manieryzmu/baroku a surrealizmem przejawia się, z jednej strony, w tendencji do materializowania tekstu i przemieniania go w obiekt wizualny (lub audytywny), z drugiej zaś, w atmosferze osobliwości (jedna z części *Grabarza absolutnego* nosi wręcz tytuł *Osobliwe miasteczko*) i manierycznej afektacji. Zbieżność ta nie jest przypadkowa. Wstrząśnięcie „zaufaniem do świata”, utrata duchowych gwarancji i doświadczenie głębokiego rozkładu rzeczywistości znamienne są zarówno dla historyczno-kulturowej sytuacji i atmosfery duchowej wieku XVI, epoki tzw. maniery-

zmu³⁰, jak i dla okresu między dwiema wojnami światowymi. Nieprzypadkowo podobieństwo między sztuką manierystyczną i surrealistyczną opiera się również na sposobach kształtowania ludzkiego ciała; chodzi tu przede wszystkim o zanik somatycznie uwarunkowanego, bliskiego związku między ciałem a światem – fenomen, w którym Max Dvořák dostrzegał *signum* „bezgranicznego upadku” epoki. Jako pierwszy zauważył on bezpośrednią paralełę między duchowym klimatem wieku XVI a okresem po pierwszej wojnie światowej, o czym pisał w swej pionierskiej rozprawie *Über Greco und den Manierismus* (1921):

Mówić można o duchowej katastrofie, poprzedzającej katastrofę polityczną, polegającej zaś na tym, że runęły stare, ześwieczone, kościelne i laickie, naukowe i artystyczne, dogmatyczne systemy i kategorie myślowe. [...] Opuszczono drogi wiodące ku poznaniu i stworzeniu kultury duchowej, a skutkiem tego był pozorny chaos, który również my dostrzegamy w naszej epoce. W sztuce okres ten – i nie chodzi o okres zamknięty, lecz pewien styl, którego początki sięgają aż do zarania wieku XVI i który nigdy nie przestał twórczo oddziaływać – nazwano, niestety, manieryzmem. [...] Skoro zawałił się dotychczasowy porządek świata, jakim był światopogląd późnego średniowiecza, renesansu i reformacji, pozostać musiały ruiny. Artyści, tak samo jak inni, zbyt liczni twórcy we wszystkich dziedzinach twórczości duchowej, utracili oparcie w powszechnych zasadach moralnych i intelektualnych, na których wznosić się mogły ich pilność, ambicja i małe idee. Nadarza się nam widowisko bezgranicznego upadku.³¹

Surrealiści, podobnie jak manieryści, zaproponowali nową koncepcję sztuki, obejmującą wszystko to, w czym Max Dvořák upatrywał symptomów „bezgranicznego upadku” we wszystkich sferach życia: napięcie między motywami rubasznie zmysłowymi a wyrafinowanymi i estetycznie wykalkulowanymi, a także między wirtuozerskim artystycznym a formalną abstrakcją. [...] Ową paradygmatyczną wręcz dla manieryzmu i surrealizmu sprzeczność między zachowaniem a zniesieniem formy, między formą a materią, abstrakcyjną geometrycznością i ornamentalnością a amorficznością, między pierwiastkiem męskim a kobiecym (której manierystyczną i surrealistyczną syntezą jest androgyne), między strachem i lękiem przed

³⁰ Można powiedzieć, że surrealizm konstituował się w atmosferze, podobnego jak w przypadku manieryzmu, silnego napięcia społeczno-kulturowego, politycznego i światopoglądowego. [...] Skrajne przeciwieństwa i kontrasty, specyficzne dla sztuki manieryzmu, w pewnym sensie powracają w sztuce okresu międzywojnia. Manieryzm kultywował najróżniejsze formy wyrafinowanych dwuznaczności i paradoksów; wskrzesił i wysoko cenił Owidiuszowskie mity przemiany, a także anamorficzne zagadki, portrety-amalgamaty Giuseppe Arcimboldiego czy igranie ze strachem. [...] Znaczącym ośrodkiem sztuki i kultury manieryzmu była także Praga za panowania cesarza Rudolfa II. Jego ulubionym artystą, działającym w Pradze już za Maksymiliana II, był właśnie pochodzący z Mediolanu Giuseppe Arcimboldo (1527-1595), który przez 26 lat żył i tworzył na praskim dworze.

³¹ M. Dvořák *Greco a manierismus*, w: tegoż *Italské umění od renesance k baroku*, J. Laichter, Praha 1946, s. 298-299.

śmiercią, którego destrukcyjny impuls wygasa w estetycznym dystansie, a tancyznaną fascynacją, uznać można za swego rodzaju semantyczną konstantę i znaczeniotwórczą regułę czeskiego surrealizmu lat trzydziestych i czterdziestych.

Zasada sprzeczności między zachowaniem i jednoczesnym zniesieniem formy, znamienna tak dla manierystycznej, jak i surrealistycznej estetyki wielorakich ambiwalencji, „naruszonych form” i nieregularności, zdaje się obowiązywać także w Nezvalowskim cyklu *Absolutny grabarz*. Ciała-inkrustacje, czy wręcz ciała-pejzaże³² (jak w wierszu tytułowym: „Grabarz absolutny / Stary jak ten tu świat o krajobrazie granitowo-kwarcowym”, s. 23), zestawiane z wielu materiałów i niejednorodnych elementów – w zasadzie jednak bezkształtne i dlatego monstrialne – kontrastują z formalnym rygiem i konstrukcyjnym wyrafinowaniem wierszy o rzeczach z cyklu *Gry cieni*, wyróżniających się na tle surrealistycznej poetyki tradycyjną budową stroficzną, rymami, figurami retorycznymi i rytmem. Te formalne i retoryczne własności – swoista symetryczność, powtórzenia, paralelizmy, rymy, stroficzne lub międzywersowe przerzutnie (jak w wierszu *Szpułka*) – pełnią funkcję swoistych ornamentów. Ornament jako realizacja „formy artystycznej” – tego, co wzajemnie powiązane i zintegrowane, zamknięte w sobie i koherentne – zmienia się w ten sposób w potwornych rozmiarów, hybrydyczne, mozaikowe i bezustannie obumierające ciało-świat „absolutnego grabarza”, „człowieka, który z przedmiotów składa swój portret” czy „pirenejskiej muchy”, tworząc intensywne, pełne napięcia kontrasty. [...]

„Całość statyczna osłupiała jak lęk” (Jindřich Heisler):
 „spustoszenie” i „skamienienie” czasu,
 „skostnienie” przestrzeni

There is no Silence in the Earth – so
 silent
 As that endured
 Which uttered, would discourage Nature
 And haunt the World.

Emily Dickinson

³² Ciała-pejzaże i głowy-pejzaże należą do ulubionych osobliwości manierystycznego i surrealistycznego malarstwa (metoda „paranoiczno-krytyczna” Dalego, obrazy Maxa Ernsta, René Magritte’a i in.). Efekt osiągniany przez manierystyczne ciała-pejzaże polegał na zniesieniu granicy między makrokosmosem a mikrokosmosem (podstawowa zasada rządząca Arcimboldowskimi portretami), między naturą a człowiekiem. Przenikanie odrębnych i odmiennych sfer było w XVI wieku interpretowane jako symbol świata postawionego na głowie, obraz antyświata, który jednak objawia nieprzeczuwalne dotąd możliwości zupełnie nowej świadomości i odczuwania natury oraz niezwykłego jej doświadczenia.

Wizja stopniowego zaniku „kształtu” świata i niepokojących metamorfoz ciała dopełniona zostaje w sztuce czeskiego surrealizmu lat trzydziestych i czterdziestych motywem osobliwych deformacji czasoprzestrzennego kontinuum; razem składają się one na symptomatologię zaburzonego, pozbawionego koherencji stosunku między człowiekiem a rzeczywistością. Przestrzeń – podstawa stałego usytuowania i wzajemnego skorelowania rzeczy – staje się tu osobliwie chwiejna, płynna i dziwacznie zdeformowana, zyskując niejako wymiar czasu (i tak też jest przeżywana), podobnym przemianom przestrzeni egzystencjalnej towarzyszy zaś intensywne doświadczenie bezsilności i lęku, płynącego ze świadomości nieustannego bycia wydanym na pastwę czasu, zaniku i rozpadu *tanki* świata, będącej równocześnie tkanką (mięsem, *chair*, jak pisał Merleau-Ponty) ciała człowieka – podobnie, jak ma to miejsce w Nezvalowskim *Absolutnym grabarzu*.

Postulowana w programach poetystów „wielka dynamiczna poezja” nowoczesnego życia – poetystyczny sen o nowoczesnym świecie „w ruchu”³³ – zmienia się pod koniec lat trzydziestych w nocny koszmar o świecie skamieniałym, porażonym jakby przez nagłe wygaśnięcie wszelkiego ruchu. W sztukach wizualnych owe zaburzenia doświadczenia czasoprzestrzennego znajdują trafny wyraz w uderzającym zredukowaniu przestrzeni przedstawionej do całkiem płaskiej powierzchni (zwłaszcza na obrazach i rysunkach Štyrskiego), podczas gdy czas i przestrzeń stają się wymiarami zupełnie z sobą niepowiązanymi, oraz w motywie zdrętwienia czy wręcz „skamienienia” ludzkiego ciała (twórczość Toyen i Heislera z lat 1938-44), ogólnie więc w maksymalnym ograniczeniu elementu ruchu i rozbięciu temporalnej ciągłości na pojedyncze, „zastygłe” momenty lub sekwencje. Czas przedstawiany jest jako „spustoszony”, „skamieniały” czy wręcz „martwy”, jako czas pozbawiony czasowego horyzontu. W krótkiej prozie Štyrskiego, zatytułowanej znaniecznie *Świat staje się coraz mniejszy* (ok. 1939) rzeczywistość nie jest zagrożona przez siły deformujące czy niszczące jej kształt – jak zgnilizna, błoto, ekskrementy i inne substancje przyspieszające proces rozkładu – ale przez napawający przerażeniem paraliż, ogarniający przestrzeń wszelkiego istnienia. Kamień i śmierć stają się, jak w romantyzmie, pojęciami współzależnymi: „Czyż natura nie mogła skamienieć w obliczu Boga? Lub z grozy, jaką wzbudziło w niej pojawienie się człowieka?”³⁴. Na rysunkach Toyen z cyklu *Widma pustyni* (1939, wydane z wierszami

33 Pisząc o poetystycznej „poezji uniwersalnej”, Teige porównywał ją do powszechnie dostępnego, dynamicznego Lunaparku, stwierdzając, iż „podstawowym elementem takiego magic-city jest r u c h; element ruchu musi być wszędzie widoczny, nigdzie nie może panować nieruchoma pustka. Powszechnie poruszenie całego lokalu, w i e l k a d y n a m i c z n a s y m f o n i a, musi być organizowana i kierowana według ustalonej uprzednio partytury. Ruch i śmiech, oba równie wyzwalające i równie zaraźliwe – to wyznaczniki poetyckiego Magic-city”. K. Teige *Svět, který se směje*, Odeon, Praha 1928, s. 89 (dla jasności wyводу rozwijam pasaż z Teigeo, cytowany przez Vojvodika – przyp. tłum.).

34 Novalis *Uczniowie z Sais*, w: tegoż *Uczniowie z Sais. Proza filozoficzna – studia – fragmenty*, wyb. i przekł. J. Prokopiuk, PAX, Warszawa 1984, s. 78.

Heislera) świat – „statyczny osłupiały jak lęk”³⁵ – zmienia się w bezludną pustynię, zamieszkiwaną już tylko przez rozpadające się, zwietrzałe skamieliny zwierząt. Kamień staje się tu symptomem tego, co najbardziej obce człowiekowi; groźną figurą nieruchomością sparaliżowanego strachem, „martwego” czasu³⁶. Na kartach grafik Toyen z cykli *Strzelnica* i *Skryj się, wojno!* czasoprzestrzeń wykołojonego świata otwiera się aż po bezkres i tylko resztki rzeczy, skamielin i zwierzęcych szkieletów – jako niepokojąco obce emblematy konsekwentnego spustoszenia świata, po którym pozostały tylko szczątki rozbitych przedmiotów – wskazują na niegdysiejszą obecność człowieka. Tę surrealistyczną „fenomenologię” totalnej reifikacji świata, którego „istnienie” symulują już tylko antropomorfizowane przedmioty, namiastki nieobecnych żywych istot, obrazuje poetycka proza Heislera, *Na igłach tych dni* (1941), od czasu pierwszego wydania w nielegalnej *Edycji surrealistycznej* dopełniana przez fotografie Štyrskiego:

Ale czasy są jeszcze spokojne i z małych, zimnych oczu rewolwerów, gapiących się na owoce wyłożone przed sklepikami, wyczytuje się coraz bardziej proszące wezwanie: *aby zapadła jak najgłębsza cisza*. [...] Gładkie, wykrzywające się w grymasach śruby, wciśnięte jak oczy martwych lat głęboko w belki, których farba dawno już dostała gęsiej skórki, podtrzymują starą grę światła i cieni. [...] Ale czasy wciąż jeszcze są łagodne i przez muzealny spokój niedzieli błędzą w ciszy bojaźliwe widziadła obowiązku, a wyrzuty sumienia beznadziejnie wbijają się w przedmioty. [...] Jeśli światło przeniknie do ciemnych kątów tak skomplikowanego mechanizmu ciszy, pozostanie osłupiałe nad pięknem obojętności, co zwariowała w szaleństwie tego wieku.³⁷

³⁵ J. Heisler *** (*Celek statyczny strmulý jako dës*), w: tegoż *Z kasemat spánku*, Torst, Praha 1999, s. 17.

³⁶ Królestwo kamieni i minerałów, metafory kryształu, krystaliczności i nieorganiczności, antropomorfizacja kamienia, sztuka odkrywania *objets trouvés* itd., odgrywają istotną rolę w ikonografii i poetyce na nowo „wynalezionego” surrealistycznego porządku natury. Transpozycja form naturalnych do indywidualnej ikonografii cechuje przede wszystkim dzieło Maxa Ernsta, który w roku 1925 stworzył znany cykl grafik przedstawiających uniezwykłe „dzieje natury” (*Histoire Naturelle*), a także twórczość Hansa Arpa, André Massona, Victora Braunera i in. Analiza motywów antropomorfizacji nieorganicznej przyrody w twórczości Paula Klee, Ernsta i Massona przeświadcza o filozoficznym horyzoncie surrealistycznej refleksji nad światem natury, przejawiającym się choćby w nawiązywaniu do koncepcji renesansowych, neoplatonickiej spekulatywnej hermeneutyki natury czy koncepcji Novalisa i niemieckiej filozofii przyrody. Podstawową intencją pozostaje jednak dążenie do plastycznej konceptualizacji fenomenu spłynięcia się różnorodnych form bycia w świecie i ze światem. Natura pojmowana jest jako żywotna, ale i podatna na zranienia, przeciwstawna człowieczeństwu substancja, w której, niczym ślady w naturalnej materii, odciskają się kontury człowieka i jego istnienia. Obecne już w sztuce manieryzmu wyobrażenie o współzależności między ziemią i ludzkim ciałem, zyskuje w ten sposób w surrealistycznej wizji świata nową postać.

³⁷ J. Heisler *Na jehlách těchto dní*, w: tegoż *Z kasemat spánku*, s. 86-106.

Vojvodik Świat strachu i strach przed światem...

Zabieg animizacji i antropomorfizacji nieożywionych przedmiotów, czy wręcz obiektów martwych, które przyjmują w ten sposób postać osobliwą i groteskową, doprowadzony jest tu do skrajności: „małe, zimne osoby rewolwerów”, „gładkie, wykrzywające się w grymasach śruby, wciśnięte jak oczy martwych lat”, „wysypka klamek”, „krwawe noże polykają czarowników a talerze łakomych psów rosną i pęcznieją we wszystkich kierunkach”, „wiejski kufel cuchnie do taktu swym sponym oddechem”. Świat powszednich, trywialnych przedmiotów, współtworzących przestrzeń codziennego życia – przedmiotów, które już przed I wojną światową (na przykład w rosyjskim konceptualizmie Puniego i Gonczarowej lub jako Duchampowskie *ready mades*) i na początku lat dwudziestych zostały w całej swej absolutnej zjawiskowości uroczyście wprowadzone do sztuki jako wytwory „nowego” piękna nowoczesności (jak choćby słynne łożysko kulkowe na wystawie Dzieńwięsiu „Bazar sztuki nowoczesnej”) – zostaje teraz zantropomorfizowany, rzeczy zaś stają się zdradliwymi, obłudnymi aktorami „powszedniego” dnia wojennego nonsensu. I ta strategia ma swą antycypację w sztuce manierystycznej (u Bruegla, na Arcimboldowskich „portretach”...), gdzie „także rzeczy nieożywione zdają się ożywać”³⁸. Fascynacja techniką i jej wynalazkami, afirmowanymi jako nieodłączny składnik cywilizacyjnej nowoczesności, podzielana jeszcze przez wczesny poetyzm, postawiona twarzą w twarz z organizacyjnie doskonałą i technicznie perfekcyjną machiną wojenną, zostaje konsekwentnie zdekonstruowana. [...]

Ogarnięte strachem Ja usiłuje odbudować ów wyrwany z korzeniami, zdestabilizowany, odczłowieczony i spustoszony, niepojęty w swej irracjonalności świat, tworząc jego alternatywne, wyimaginowane modele, spośród których dominuje zwłaszcza model przestrzeni zamkniętej i zminiaturyzowanej; świat *en miniature*. Intymny, erotyczny mikrokosmos Jindřicha Štyrskiego powstaje już w roku 1933, w prozie *Emilia przychodzi do mnie we śnie*:

Potem postawiłem sobie na oknie akwarium. Trzymałem w nim złotowłose łono i przepiękny egzemplarz penisa z niebieskim okiem i delikatnymi żyłkami na skroniach. Ale z biegiem czasu zacząłem tam znajdować wszystko, co kochałem. Skorupy filizanek, peruki, bucik Barbary, żarówki, cienie, ogarki, puszki po sardynkach, całą swą korespondencję i zużyte prezerwatywy. W świecie tym narodziło się wiele niezwykłych istot. Uważałem się za stwórcę. Pełnym prawem. Kiedy później kazałem skrzynkę zalutować, patrzyłem z zadowoleniem na gnilny stan swych snów, aż jej ścianki pokryła pleśń i nie można już było niczego dojrzeć. Byłem jednak pewien, że wszystko, co kocham na świecie, jest tam.³⁹

Obraz ten, w wersji nieco „złagodzonej”, włączył Štyrský do wykładu *Poezja i malarstwo*, wygłoszonego na wspomnianym seminarium Mukařovskiego w 1938 roku, a więc w skrajnie napiętej społeczno-politycznej sytuacji masowo odczuwanego lęku o dalszy los kraju po tzw. Układzie Monachijskim. Nieprzypadkowo erotycz-

³⁸ M. Dvořák *Pieter Bruegel der Ältere*, w: tegoż *Studien zur Kunstgeschichte*, Reclam, Leipzig 1991, s. 16.

³⁹ J. Štyrský ... *Emilie se tiše ztrácí z mých dní...*, w: tegoż *Každý z nás stopuje svoji ropuchu...*, s. 101.

ny model archaicznego, prekulturowego mikrouniwersum zostaje w wykładzie przeciwstawiony „współczesnej menażerii politycznej”:

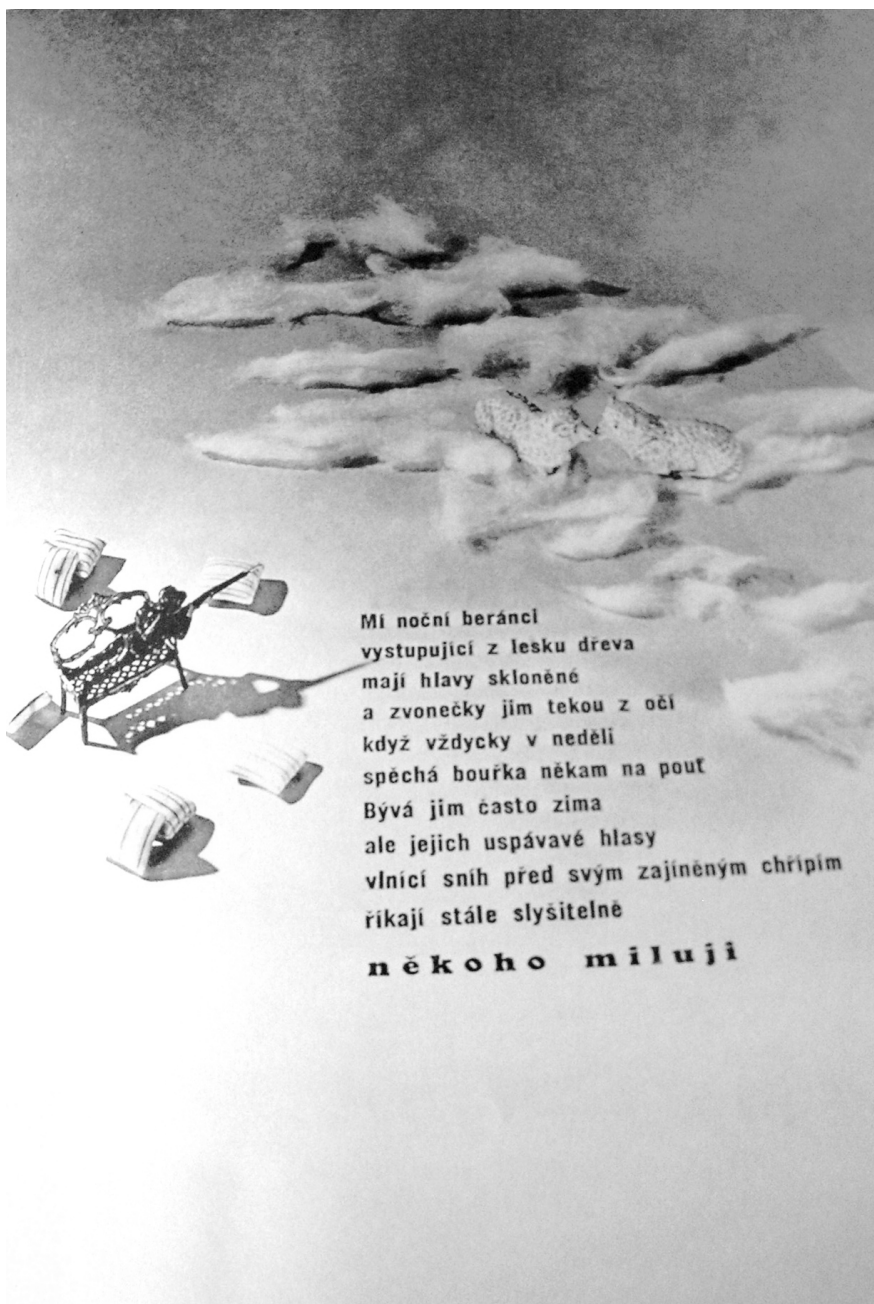
Przyznaję jednak, że poezja i malarstwo są dla mojego życia wystarczającą przygodą i że wcale nie pragnę jakiegokolwiek formy uczestnictwa w dzisiejszej menażerii politycznej. Moja sztuka nie jest nośnikiem żadnych idei, które zajmują dziś szeroką publiczność. Nie mogę powiedzieć, że mnie to cieszy, bo nie lubuję się w osamotnieniu, zdecydowanie jednak miłsza jest mi ta izolacja niż konwencjonalna publiczność, niż polityczne szwindle, niż artystyczna korupcja, powszechne zdrady i kupczenie narodem, miłsza niż popularność, którą dałoby się z takim inwentarzem osiągnąć i którą dlatego właśnie pogardzam.⁴⁰

Oryginalną ikoniczno-tekstualną realizację idei miniaturyzacji świata stanowią tzw. „zrealizowane wiersze” ze wspólnego tomu Jindřicha Heislera i Toyen, *Z lochów snu* (1941), które jako synteza słowa i obrazu (obiekty, fotografia, tekst, opracowanie edytorskie, typografia) stanowią swego rodzaju odrębny intermedialny gatunek, pozostając jednym z najbardziej inwencyjnych dzieł europejskiego surrealizmu lat czterdziestych. Chodzi o siedem fotografii (ujęc z lotu ptaka), na których pojawiają się konfiguracje małych trójwymiarowych przedmiotów, przypominających dziecięce zabawki, rozmieszczonych na białej płaszczyźnie papieru i zaaranżowanych w wyimaginowany lub oniryczny pejzaż. Tworzą one swoisty *environment* dla siedmiu wierszy, których tekst staje się jego integralnym składnikiem, dwuwymiarowe znaki graficzne zostały bowiem typograficznie ułożone na płaszczyźnie stanowiącej tło między miniaturowymi przedmiotami. Zminiaturyzowaną przestrzeń współtworzą tu same przedmioty i litery. Znaki typograficzne, linearnie uporządkowane w wersach i dzielące na kawałki „tekst” obrazu, funkcjonują w „zrealizowanych wierszach” jako reguła wprowadzająca porządek w nieuporządkowany i niekoherentny świat, który może, i powinien, być ponownie odczytany. Dzięki wymawianiu sylab i słów, i ich „udźwięcznianiu” żywym ludzkim głosem w trakcie lektury, również przedmioty z wierszy ulegają swoistemu ożywieniu – rewitalizacji i animacji – jak gdyby artysta-demiurg „tchnął” w nie iskrę życia (patrz il. na s. 73):

Moje nocne baranki
odbijają się od połysku drewna
mają pochylone łby
a dzwoneczki płyną im z oczu
kiedy zawsze w niedzielę
burza pędzi gdzieś na pielgrzymkę
Często jest im zimno
ale ich usypiające głosy
co wzbijają śnieg przed swymi oszronionymi chrapami
powtarzają ciągle tak że to słyhać
kocham kogoś⁴¹

⁴⁰ Tegoż *Poezie a malířství*, w: *Každý z nás stopuje...*, s. 130.

⁴¹ J. Heisler *Usínám*, w: tegoż *Z kasemat spánku*, s. 59; J. Heisler, *Zасыpiam*, przeł. L. Engelking, „Literatura na Świecie” 1992 nr 10-12, s. 176.



Mi noční beránci
vystupující z lesku dřeva
mají hlavy skloněné
a zvonečky jim tekou z očí
když vždycky v neděli
spěchá bouřka někam na pout
Bývá jim často zima
ale jejich uspávané hlasy
vlnící sněh před svým zajíněným chripím
řikají stále slyšitelně
ně k o h o m i l u j i

Tekst „zrealizowanego wiersza” „rytmizuje” wizualną przestrzeń fotografii, stając się elementem strukturyzującym i jednocześnie dynamizującym zobrazowaną rzeczywistość snu. Odczytywanie go oznacza trwanie i ciągłość; dopóki czytamy tekst świata, nie nastąpi zagrażający mu kolaps. Zamknięty w sobie świat *en miniature* – przestrzeń snu (na jawie) i poufałej intymności, pamięci, wspomnienia i wyobraźni twórczej – przeciwstawiony zostaje nieprzyjaznemu dookólnemu światu nieogarnionych przestrzeni, monstrialności i niekoherencji. Doświadczanie rzeczywistości w miniaturze pozwala „stawiać opór destrukcyjnym siłom otoczenia”⁴².

Nieożywiona, anorganiczna materia zostaje „ożywiona” za pośrednictwem piśma już na kilku fotografiach Štyrskiego z lat 1934-35. Są to ujęcia kamieni, na których wypisano jakieś polecenia czy wskazówki. Na jednej z nich widnieje kamień z napisanym czy wrytym hasłem „NA IGLACH TYCH DNI”, które dało wkrótce (1941) tytuł dla wspólnego zbioru fotografii Štyrskiego i tekstów Heislera. Zgodnie z symboliką żywiołów, kamień wiązany jest z symboliką mowy. W mitopoetykach kamień jest „niemy”, jak prekulturowa, przedświadoma epoka kamienna. W tej perspektywie reprezentuje on „niemą” i „ślepą”, bezkształtną, pierwotną materię (*massa confusa*). Napisy na kamieniach, jako grafo- i fonologizacja niemej archaicznej materii, „udzielają” nieorganicznemu tworzywu uniwersalnego języka i głosu; nieustanne „literowanie”, odczytywanie i wyrażanie świata okazuje się ostatnią próbą uchronienia go katastrofą i powrotem do chaotycznej, prekulturowej afonii. [...]

W referacie wygłoszonym na pierwszej pośmiertnej wystawie twórczości Jindřicha Štyrskiego (1946) Jan Mukařovský zwrócił uwagę na zasadniczą sprzeczność w sposobie budowania przestrzeni na obrazach artysty, polegającą na jednoczesnym „dążeniu do dwuznaczności przestrzennej interpretacji obrazu” (czyli sugerowaniu trójwymiarowości poprzez umieszczanie konturów rzeczy na ukos bądź prostopadle w stosunku do płaszczyzny) oraz „zaprzeczaniu ciągłości przestrzeni malarskiej” i „ruchu w głąb tej przestrzeni”. W strategii tej upatrywał krytyk zasadniczej różnicy między twórczością Štyrskiego a sposobem przedstawiania przestrzeni na obrazach Toyen, w przypadku których istotną rolę odgrywa „przestrzenna współzależność rzeczy”⁴³. U Štyrskiego przestrzeń zastąpiona zostaje płaszczyzną, co Mukařovský interpretuje jako „metaforę braku porządku i właściwej relacji między człowiekiem a światem, przerażającego ludzkość w okresie między dwiema wojnami”⁴⁴. Rozbicie spistości i korelacji przestrzeni malarskiej,

⁴² G. Bachelard *Poetik des Raumes*, Fischer, Frankfurt am Main 1978, s. 116-117. Semantyka przestrzeni w tekstach poetyckich i zapisach snów Jindřicha Štyrskiego odznacza się, odmiennie niż u Heislera, rozbitciem i pokawałkowaniem lub nieustannym zmniejszaniem się przestrzeni aż po jej zupełne unicestwienie, jak w tekście *Świat staje się coraz mniejszy*.

⁴³ J. Mukařovský *Jindřich Štyrský*, w: tegoż *Studie z estetiky*, Odeon, Praha 1970, s. 445-446.

⁴⁴ Tamże.

rozkład formy, znieruchomiałość i płaskość postaci oraz przedmiotów, skonstatowane przez Mukařowskię „budowanie obrazu z konturów”, brak waloru i modelunku ciała, zakwestionowanie perspektywy i jej zredukowanie do linearnego rysunku, wydrążenie ciał i rzeczy z substancji, kamuflowanie się świata i człowieka, zastygającego w płaską i powoli niknącą sylwetkę „istoty w zarysie” – wszystkie te cechy, znamienne dla wizji świata kreowanej przez Štyrskiego, odczytywać można jako sygnatury ludzkiej rzeczywistości, która postrzegana jest jako coś obcego – coś, co stało się wysoce wątpliwe i podejrzane.

W roku 1939 Štyrský stworzył wymaginowany portret Lautréamonta (patrz il. na s. 61), ilustrujący nieoficjalne wydanie eseju M. Martena *Zamaskowany profil*. Ów portret-kolaż to zobrazowanie anatomicznego przekroju twarzy, z odkrytą muskulaturą, ścięgnami, chrząstkami, nerwami itd. Ciemie głowy na „portrecie” tworzy rysunek wielkiej egzotycznej ćmy (*Furgola latenaria*) z atlasu entomologicznego. Symbioza anatomii człowieka i owada wydaje się nawiązywać do wyobrażeń przerażająco hybrydycznych monstrów, płodów Lautréamontowskiej agresywnej fantazji, zamieszkujących uniwersum *Śpiewów Maldorora*. „Odkrywanie” powierzchni ciał, umożliwiające wgląd do wnętrza ludzkiego lub zwierzęcego organizmu, stanowi zresztą semantyczne jądro cyklu rysunków Štyrskiego do czeskiego wydania *Śpiewów Maldorora* z 1929 roku. Znaczeniowa i emocjonalna intensywność tego wymaginowanego „portretu” opiera się na dialektyce powierzchni i głębi, odsłaniania i zasłaniania, transparentności i nieprzejrzystości. Marten „szkicuje” w swym eseju „zamaskowany portret” autora *Śpiewów Maldorora*, którego autentycznej postaci nikt przed nim nie przedstawił, Štyrský zaś odkrywa profil Lautréamonta w dosłownym tego słowa znaczeniu, pozbawiając go powierzchni – skóry – i, jako taki, wizualizując go. To radykalne odsłonięcie, usunięcie powierzchni oznacza jednak w zasadzie coś zupełnie przeciwnego: zasłonięcie, odjęcie skóry jest bowiem tożsame ze stwierdzeniem niepoznawalności, „nieczytelności” i niewidzialności wnętrza, ukrytych aspektów życia, dla których właśnie powierzchnia, zewnętrznie ciała stanowi swoisty „ekran”. Dlatego też znamionym rysem tego „odkrytego” profilu, skrywającego się i zamykającego przed światem zewnętrznym (nie przypadkiem jedno oko pozostaje zamknięte), jest zamaskowanie, zamkniętość, skrytość. W tradycji mitologicznej (choćby w Platońskiej *Uczcie*), reinterpretowanej w kontekście florenckiego neoplatonizmu, motyw odarcia (ze) skóry, wywodzący się z mitu o Marsjaszu i Apollonie, wiązał się z problematyką objawienia wyższych wartości duchowych i symboliką wyswobodzenia duszy z więzienia ciała, z „pochwy swych członków”⁴⁵. Na kolażu-portrecie Lautréamonta nawet to, co widzialne, zobrazowane zostaje za pośrednictwem osobliwej maski, oznaczającej irytujące wyalienowanie i anonimowość osoby. Zamiast ludzkiej fizjonomii – twarzy, która nawiązałaby kontakt ze wzrokiem widza – pojawia się kamuflaż, dziwne przepoczwarczenie, groteskowość.

⁴⁵ Dante Alighieri *Boska komedia*, przeł. E. Porębowicz, wstęp M. Brahmer, PIW, Warszawa 1965, s. 331.

Wyjątkowe znaczenie motywu maski i zakamuflowania w twórczości Štyrskiego zdaje się odzwierciedlać nie tylko zasadniczy egzystencjalny nastrój malarza i konstytutywny aspekt jego dzieła, ale również semantyczną konstantę surrealistycznej sztuki w ogólności, a więc ambiwalencję przeciwieństw i próbę ich syntezy. Ucieczce do świata masek, ukrywaniu się za nimi i nakładaniu ich światu, człowiekowi i śmierci towarzyszy fascynująca groza, przed którą człowiek się wzbrania i od której nie może się jednocześnie wyzwolić. Alienacja i identyfikacja stają się pojęciami współzależnymi. Štyrský stwarza w swej wyobraźni i wizualizuje maski, aby odczuć przed nimi lęk i zarazem opanować go, aby *tremendum* przemienić w *fascinosum*. Dlatego też we wspomnieniu z wczesnego dzieciństwa, otwierającym tom *Sny*, „nakłada” przerażającą głowę-maskę Meduzy osobom, które były mu wówczas bliskie: matce i siostrze, „której ta głowa pasowała jak ulał. Szalenie ją za to kochałem”, pisze⁴⁶. Tę wyobraźniową, wirtualną maskę nakłada on jednocześnie sobie samemu, aby się za nią ukrywać, a z drugiej strony, postrzegać ją jako „inną” realność, z którą musi się skonfrontować. [...]

Niemiecka okupacja, oznaczająca dla Štyrskiego, Toyen, Teigego i Heislera izolację, a najwyżej półlegalność, dla Nezvala, Biebla i Honzla zaś kompromisy, towarzyszące ostrożnemu, ale niejednokrotnie lukratywnemu zaangażowaniu z tzw. kulturę protektoratu; przede wszystkim jednak śmierć Štyrskiego w marcu 1942 oraz wyjazd Toyen i Heislera do Paryża w przeddzień komunistycznego przewrotu, oznaczały koniec działalności przedwojennej Grupy Surrealistów w Czechosłowacji. Strach przed światem – ogarniętym po roku 1948 terrorem nowego, tym razem instytucjonalnie zorganizowanego systemu prześladowań, politycznych mordów i samobójstw pod maską „optymizmu odbudowy”, które dotknęły bezpośrednio także surrealistów i współpracowników przedwojennej grupy surrealistycznej (Teigego, Kalandré, Biebla, Frejkę) – uzyskał w latach pięćdziesiątych inną, w pewnym sensie konkretniejszą postać perwersyjnej *Klatki tortur* z tak właśnie nazwanego obrazu Václava Tikala. Jest to już jednak inny temat.

Przełożyła Hanna Marciniak

Vojvodík Świat strachu i strach przed światem...

Abstract

Josef VOJVODÍK
Charles University (Prague)

The world of fear and the fear of world in Czech Surrealism of 1930's and 1940's

An essay is dedicated to specific aspects of literary and plastic art of anthropology of Czech surrealism. The time between the wars as „thirty years lasting war of the twentieth century" (H.-G. Gadamer), was at the same time an „Age of anxiety" (W. H. Auden), an époque of a deeply affected trust of the world.

The experience of the consecutive rakishness of the known world, of its lost balance and its changing into a space hostile to human beings, is gaining its most concise expression in living the fear of world and its surrealistic outline of a world of fear. In this foreground arrive for the anthropology of Czech surrealism specific forms of destruction of the human body to a fragment, bizarre hybrid, an artificial fact or at the other sense to a shockingly amorphous, shapeless mass beyond the limits of anatomical articulation.

The first chapter is dedicated to a phenomenological analysis of an experience of fear. Then I reconstruct motive of surrealistic metamorphosis of the body in the poetry of Vítězslav Nezval (*Absolutní hrobař*) and specific modes of miniaturizing and reduction of space in the poetry of Jindřich Heisler and in paintings, and graphics of Toyen and Jindřich Štyrský.