

Yve-Alain Bois: Bezformie. Instrukcja obsługi (dwa fragmenty)

Rzeźnia

Trzy fotografie Éliego Lotara, którymi Bataille zilustrował w swój artykuł *Rzeźnia* (*Abattoir*), zamieszczony w *Słowniku krytycznym „Documents”*¹, stanowią swego rodzaju kulminację ikonografii potworności w tym piśmie. Okrucieństwo i ofiara, przerażenie i śmierć są częstym motywem publikowanych w nim artykułów (począwszy od zamieszczonego w 2 numerze „Documents” tekstu Bataille’a, poświęconego iluminowanemu manuskryptowi *Apokalipsy św. Sewera*). Jednak żaden inny obraz na jego stronach nie zawiera podobnej dawki realistycznej makabry, jak te wykonane w dzielnicy La Villette w towarzystwie André Massona – może z wyjątkiem zamieszczonej w przedostatnim numerze, prawie nieczytelnej reprodukcji (pochodzącej z książki *X Marks the Spot*) zestawu fotografii prasowych, ukazujących brutalność wojny gangów w Chicago. „Wydaje się, że pragnienie zobaczenia jest silniejsze niż potęga przerażenia i obrzydzenia” – zauważał Bataille w komentarzu dotyczącym tej książki².

Sam jednak jako redaktor „Documents” nie poddał się pokusie voyeuryzmu (dopiero znacznie później – w *Łzach erosa* z 1961 roku – opublikował słynną fotografię młodego Chińczyka ćwiartowanego żywcem, którą jego psychoanalityk, dr Adrien Borel, podarował mu w 1925)³. Możliwe, że ta powściągliwość była wynikiem autocenzury (redakcja „Documents” była uzależniona od stałego wsparcia wydawcy), choć jest to wyjaśnienie wątpliwe. Bataille nie opublikował nawet wzmiankowanego przez siebie ujęcia rozcinanego oka z *Psa andaluzyjskiego*, mimo że uczyniły to w tym czasie inne pisma (jak choćby znacznie bardziej ugodowy magazyn „Cahiers d’Art”, do którego odsyłał czytelników chcących zobaczyć zdjęcia). Odrzucił możliwość udostępnienia obrazu, mimo że mogło to wzmocnić jego argumentację („Trzeba docenić siłę fascynacji horrorem, to że

1 G. Bataille, *Abattoir*, „Documents” 1929, vol. 1, n° 6, s. 328–330 (przedruk w: idem, *Oeuvres complètes*, vol. 1, Paris 1970, s. 205). Polski przekład Tomasza Swobody w niniejszym numerze „Schulz/Forum” (przyp. tłum.).

2 Idem, *X Marks the Spot*, „Documents” 1930, vol. 2, n° 7, s. 438 (*Oeuvres complètes*, vol. 1, s. 256). Dziękuję Laurie Monahan, autorce rozprawy na temat Massona, za informację dotyczącą jego udziału w wycieczce Lotara do La Villette.

3 Zob. idem, *Les Larmes d’Eros*, Paris 1961, s. 324, 237–239 (*Oeuvres complètes*, vol. 10, Paris 1987, s. 626–627). Polski przekład: *Łzy Erosa*, przeł. T. Swoboda, Gdańsk 2009.

on jeden może wstrząsnąć wszystkim, co nas dławi”)⁴. Nawet w przypadku fotografii prezentujących preparowane głowy Indian Jivaro przemoc wizualna w „Documents” pozostaje zapośredniczona, osłabiona przez dystans reprezentacji: pokazywane są zjawiska etnograficzne i artystyczne, a nie surowe obrazy z codziennego życia (jedynym obrazem odnoszącym się do historii kryminalnej jest dziwaczna fotografia *Crépin – morderca*, z głową w absurdalnym zawoju z bandaży po nieudanej próbie samobójstwa, w czasie której odstrzelił sobie usta i nos)⁵. Z pewnością przemoc ta, jakkolwiek zapośredniczona przez sztukę czy kulturę, nie jest pozbawiona siły oddziaływania: całostronicowe zbliżenie rzymskiego żołnierza szperającego odsłoniętą ręką w otwartej piersi mężczyzny, którego właśnie zdekapitował – fragment obrazu Antoine Carona, któremu Michel Leiris poświęcił niezwykle tekst – jest tym bardziej uderzające, że pochodzi z dzieła szesnastowiecznego manierysty. Jest to jednak wyjątek. Tym, co uderza w naiwnym rysunku azteckich ofiar składanych z ludzi, pochodzącym z Kodeksu Watykańskiego i użytym w tekście Rogera Hervé, są tyleż kręcone blond włosy hiszpańskich ofiar, co krew tryskająca z ich piersi⁶.

Skoro sztuka jest jednym z kanałów, przez które potworność (obficie wydobywana w tekstach) może ujawniać się na stronach magazynu, można by zapytać, dlaczego Bataille nie wybrał do zilustrowania *Rzeźni* jednego z obrazów swojego przyjaciela, André Massona, związanych z tym tematem. Masson podejmował podobne motywy, chociażby w obrazie *L'Éguarrisseur* (Oprawca tusz) z 1928 roku, reprodukowanym w jednym z wcześniejszych numerów „Documents”⁷. Być może jednak tematem nie jest tu przemoc, lecz kwestia jej wypierania. Można by przyjąć, że mamy do czynienia z chiasmem: mówiąc o przemocy, pokazuje

4 Idem, *Oeil – Friandise Cannibale*, „Documents” 1929, vol. 1, n° 4, s. 216 (*Oeuvres complètes*, vol. 1, s. 188).

5 Zdjęcie Crépina stanowi ilustrację do hasła *Malheur* (Nieszczęście), napisanego przez Bataille’a do „Documents” 1929, vol. 1, n° 5 (s. 277). Zmniejszone, spreparowane głowy reprodukowane są w artykule Ralpa von Koenigswalda *Têtes et Crânes* (Głowy i czaszki) w „Documents” 1930, vol. 2, n° 6 (s. 352–358). Tekst jest nieco nieprzyjemny („Krótco po śmierci, zwłaszcza w krajach bardziej gorących niż nasze, rozpoczyna się okrutny proces rozkładu ciała”), ale nawet jeśli zgodzimy się z Georges’em Didi-Hubermanem, że niektóre z ilustracji „stanowiły obrazy mające przerazić typowych czytelników «Gazette des beaux-arts»”, należą one do ustalonego gatunku dokumentacji etnograficznej, co podkreśla wybór fotografii z podpisem: „Głowa kobiety z otyłością (Europa Środkowa)”. Przemocy dotyczącej Innego Zachód przeciwstawić może jedynie swój nadmiar tłuszczu. Por. G. Didi-Huberman, *La Ressemblance informe. Le Gai Savoir visuel selon Georges Bataille*, Paris 1995, s. 105–111.

6 M. Leiris, *Une Peinture d'Antoine Caron*, „Documents” 1929, vol. 1, n° 6, s. 348–355; R. Hervé, *Sacrifices humains du Centre-Amérique*, „Documents” 1930, vol. 2, n° 4, s. 205–213. W obydwu przypadkach wyraźny jest rozdziew między potwornością opisywaną i pokazywaną: nawet okropna scena z obrazu Carona, ze względu na mitologiczny charakter, nie może się równać z potwornością ofiar z ludzi, do jakich, zgodnie z przytaczanym przez Leirisa opisem, uciekała się Katarzyna Medycejska podczas seansów czarnej magii.

7 „Documents” 1929, vol. 1, n° 2, s. 103.

się ją w taki sposób, w jaki ją ujmuje kultura (nawet jeśli to kultura „prymitywna”); z kolei mówiąc o jej ukryciu, pokazuje się ją w stanie surowym. Teza ta byłaby słuszna, gdyby zdjęcia Lotara korespondowały z tekstem Bataille’a, lecz one na pierwszy rzut oka zdają się mu przeczyć. Tekst artykułu, który jest nader krótki, zaczyna się od stwierdzenia: „Rzeźnia należy do religii w tym sensie, że świątynie w zamierzczłych epokach (nie wspominając o współczesnych świątyniach hinduskich) miały dwojaką funkcję, gdyż służyły jednocześnie modlitwie i zabijaniu. Wynikała z tego zapewne (można to ocenić po chaotycznym wyglądzie dzisiejszych rzeźni) zbijająca z tropu zbieżność mitologicznych misteriów i posępnej wzniosłości typowej dla miejsc, w których przelewana jest krew”⁸. Niczego podobnego nie znajdziemy w reportażu Lotara: nic, co dotyczyłoby krwawej ofiary z ludzi czy zwierząt, do której Bataille powraca w magazynie (na przykład nawiązując do kultu Kali), żadnego „chaosu”⁹. Przeciwnie, fotografii nie eksponują niczego, co nie byłoby szczególnie uporządkowane, i to właśnie banalność tego porządku jest czymś złowrogim. Pierwsza z fotografii Lotara ukazuje podwójny rząd bydlęcych racic starannie ustawionych wzdłuż zewnętrznej ściany; druga przedstawia zawiniątko, które przy bliższym wejrzeniu okazuje się zwiniętą zwierzęcą skórą, przeciągniętą po ziemi przed drzwiami, by wyczyścić przejście, z pozostawioną z tyłu ciemną smugą krwi. Trzecie, wykonane z lotu ptaka, jest jedynym zdjęciem ukazującym to miejsce jako przestrzeń działania (rzeźników – uchwyconych nieostro – pracujących w pośpiechu wokół kilku zarzniętych zwierząt). Groza jest tu wyzbyta emocji, bez cienia melodramatu.

Fotografie Lotara podwójnie zadają kłam tekstowi Bataille’a, bowiem artykuł ten nie jest też przejawem troski o zwierzęta zarzynane w fabrykach mięsa (podobnie w haśle *Homme* [Człowiek], zamieszczonym w *Słowniku krytycznym* we wcześniejszym numerze „Documents”, bynajmniej nie w duchu obrony praw zwierząt, z nieskrywaną lubością Bataille cytował kalkulacje Sir Williama Earnshawa Coopera na temat zdumiewającej ilości krwi, jaką codziennie żywi się chrześcijaństwo). Druga część tekstu Bataille’a pozwala zrozumieć owo na pozór niezgodnione i sprzeczne z intuicją użycie fotografii: „Tymczasem w naszej epoce rzeźnia jest przeklęta i trzymana na kwarantannie niczym statek wiozący cholere”. Kolejny akapit traktuje o skutkach tego „przekleństwa”, które skazuje „dzielnych ludzi” na „wegetację jak najdalej od rzeźni, na karę wygnania w bezkształtny świat, w którym nie ma już nic straszniejszego i w którym poddani przemożnej obsesji okrywania się sromotą jadają tylko ser”. Innymi słowy, to nie

8 Cyt. za przekładem Tomasza Swobody w numerze.

9 Zob. G. Bataille, *Kali*, „Documents” 1930, vol. 2, n° 6, s. 368 (*Oeuvres complètes*, vol. 1, s. 243–244). Didi-Huberman łączy te teksty ze sobą (*La Ressemblance informe*, s. 73), ja widziałbym je raczej jako pozostające we wzajemnym kontraście.

przemoc jako taka interesuje Bataille'a, ale cywilizowane usunięcie jej w cień, określające ją jako inność, heterogeniczny nieład. Oddalić ów nieład pod wpływem „chorobliwej potrzeby czystości, żółciowej nikczemności i nudy”, nawet w obrębie samej rzeźni, to uczestniczyć w projekcie sublimacji (lub homogenizacji) i to do tej sublimacyjnej działalności Bataille się tutaj odnosi. Dać wizualny odpowiednik kwiczących, zarzynanych świń (tych samych, których kwik Bataille wyobraża sobie przed obrazem Salvadora Dalego *Le Jeu lugubre*), to wyraźnie zaprzeczyć, że tego rodzaju wyparcie faktycznie ma miejsce¹⁰. W fotografiach Lotara brakuje „ponurego majestatu”, nie mają one nic wspólnego z walkami byków – bądź, ujmując to inaczej, przedstawiają jedyną walkę byków, na jaką zasługujemy. Ukazanie przemocy wprost i bezpośrednio oznaczałoby jej wchłonięcie i przyswojenie; znacznie bardziej skuteczne jest podkreślenie, jak bardzo jest ona pusta (stąd lakoniczny obraz odpychającej zwiniętej bydlęcej skóry leżącej przed wejściem do rzeźni).

Jednak żadne wyparcie nigdy nie jest pełne, żadna tarcza nie chroni dość skutecznie przed ukradkowym powrotem wypartego. Wegeteriański ser tylko pozornie wydaje się niegroźny: śmierdzi, podobnie jak czyjaś stopa. Nie przypadkiem słynny tekst *Le gros orteil* (Wielki paluch u nogi), ilustrowany trzema nie mniej znanymi zdjęciami Jacques'a-André Boiffarda ukazującymi tę właśnie część ciała, został opublikowany w tym samym numerze „Documents” co *Rzeźnia*. Nie bez powodu ostatnia fotografia w tym numerze, przedstawiająca rząd nagich nóg tancerek kabaretowych, których ciała ukryte są za opadającą kurtyną, przypomina rzędy bydlęcych racic ze zdjęcia Lotara, a Bataille wspomina o wystawach sklepowych w kontekście Folies-Bergère (sodomasochistyczny charakter „rozrywki” to temat często powracający w magazynie)¹¹.

To, na co wskazuje *Rzeźnia*, *Le gros orteil* i większość tekstów Bataille'a publikowanych w tym czasie w „Documents”, to „podwójne zastosowanie” wszystkiego. Istnieje użytek wzniosły, utwierdzony przez metafizyczny idealizm i racjonalny humanizm, i istnieje użytek niski. Istnieje podwójność użycia ust (mowa – użytek szlachetny, przeciwstawna jest pluciu, wymiotowaniu lub krzykowi), podwójny użytek z Sade'a, dwojaki użytek ze świątyni, z Grecji, z „nieistniejących już” ludów

10 W tekście *Le Massacre des porcs* (Rzeź świń), opublikowanym w ostatnim numerze pisma („Documents” 1930, vol. 2, n° 9), Zdenko Reich ubolewa nad zanikiem rytuału, który istniał w Rzymie do XVI wieku. Tekst ilustrowany jest fotografią, która pokazuje żywiołowość podobnego obrzędu w Nowej Gwinei (nie ma tu jednak horroru w stylu Grand Guignol, jedynie rząd świńskich tusz równo ułożonych na trawie przed sielankową grupą nagich kobiet i mężczyzn).

11 Określenie, którego Bataille użył w odniesieniu do rzędu nóg w Folies-Bergère: *étalage*, wyraźnie przywołuje słowo *étal* – stół rzeźniczy. Zob. G. Bataille, *L'Usine à Folies-Bergère* (1929), w: idem, *Oeuvres complètes*, vol. 2, Paris 1970, s. 120. Artykuł ten został zapewne napisany do „Documents”, chociaż nie został w nim opublikowany. Na temat użytej przez Bataille'a gry słów i jej fotograficznego odpowiednika zob. G. Didi-Huberman, *La Ressemblance informe*, s. 71.

Ameryki (z jednej strony widowiskowe ofiary składane przez Azteków, z drugiej biurokratyczne imperium Inków, w którym „wszystko planowane było z wyprzedzeniem, w dusznej egzystencji”)¹². Nawet rzeźnia ma podwójne zastosowanie (przywołuje się ją, by mówić o potworności bądź o jej wyparciu). Wszystko się dzieli na dwoje, ale w podziale tym brak symetrii (nie jest to prosta separacja stron według wertykalnej osi), ma on charakter dynamiczny (linia podziału jest horyzontalna): to, co niskie, zakłada to, co wysokie w stanie upadku. Niskie użycie, jego władcza afirmacja, uderza w rozgrzane balony ideałów niczym złośliwy podmuch.

Powiedzieć, że rzeźnia wywodzi się ze świątyni, to tyle, co stwierdzić, że świątynia może być równie obskurna jak rzeźnia i że religia ma znaczenie jedynie jako coś krwawego (tak zawsze jest na początku, ale prędzej czy później religia wypiera tę swoją konstytutywną cechę: „Bóg nagle i niemal całkowicie traci cechy przerażające, jego oblicze rozkłada się jak trup, by stać się na koniec, w ostatnim stadium degradacji, prostym [ojcowskim] znakiem uniwersalnej homogeniczności”¹³). Jak zauważało wielu krytyków, *Rzeźnia* ma swoje *pendant* w innym haśle ze *Słownika krytycznego*, jakim jest *Musée* (Muzeum). Ten tekst Bataille’a brzmi równie manichejsko: „według *Wielkiej Encyklopedii* pierwsze muzeum w nowoczesnym znaczeniu tego słowa (to znaczy pierwsza publiczna kolekcja) ustanowione zostało 27 lipca 1793 roku przez Konwent. Początki muzeum byłyby więc powiązane z rozwojem gilotyny”. Dalej Bataille sugeruje ze znamioną dla siebie ironią, że wraz z rozwojem muzeum zwiedzający sami stali się jego prawdziwą zawartością, kończy zaś atakiem na estetyczną kontemplację jako rodzaj narcystycznego samouwielbienia: „Muzeum jest kolosalnym zwierciadłem, w którym człowiek kontemplanuje siebie samego ze wszystkich stron, rozpoznaje siebie jako absolutnie godnego podziwu i oddaje się ekstazie, jakiej wyrazem są wszystkie pisma o sztuce” (oznak owej ekstazy mógłby się więc spodziewać czytelnik „Documents”, lecz w piśmie tym by ich nie znalazł)¹⁴. Winniśmy się powstrzymać przed pokusą odczytania tych słów Bataille’a jako zapowiedzi słynnego zdania, zapisanego kilka lat później przez Waltera Benjamina: „Nie ma dokumentu kultury, który nie byłby zarazem dokumentem barbarzyństwa”¹⁵. Oznaczałoby to bowiem spychanie myśli Bataille’a w stronę marksizmu, do którego zbliżył się jedynie na krótko (wkrótce po zakończeniu

12 G. Bataille, *L'Amérique disparue* (1929), w: idem, *Oeuvres complètes*, vol. 1, s. 153. Na temat tej dwoistości zob. D. Hollier, *Against Architecture*, Cambridge 1989, s. 47–50, 77.

13 Idem, *La Valeur d'usage de D.A.F. de Sade* (1930), w: idem, *Oeuvres complètes*, vol. 2, s. 61.

14 Idem, *Musée*, „Documents” 1930, vol. 2, n° 4, s. 330 (*Oeuvres complètes*, vol. 1, s. 240–241). Na temat symetrii między tymi dwoma tekstami zob. D. Hollier, *Against Architecture*, s. ix–xxiii.

15 W. Benjamin, *Edward Fuchs – zbieracz i historyk* (1937), przeł. J. Sikorski, w: idem, *Twórca jako wytwórca*, wybór H. Orłowski, Poznań 1975, s. 116. Zdanie to powraca w ostatnim tekście Benjamina, słynnych *Tezach historyzoficznych* (1940), w: *ibidem*, s. 155.

przygody z „Documents”, między rokiem 1932 a 1939), zawsze pozostając na dystans¹⁶. Bardziej niż walka klas interesowała go deklaszacja, a barbarzyństwo było czymś, do czego uciekał się z całej siły. Żaden marksista nie zapisałby poniższych zdań: „Bez udziału naturalnych sił, takich jak gwałtowna śmierć, lejąca się krew, nagłe katastrofy i towarzyszące im okropne okrzyki bólu, bez przerażającego rozpadu tego, co się wydawało niezmiennie, obrócenia w cuchnący szlam tego, co zdawało się wzniosłe – bez sadystycznego pojęcia gwałtownej i groźnej natury, nie byłoby rewolucjonistów, byłby tylko zrewoltowany utopijny sentymentalizm”¹⁷.

Słowa te pochodzą z eseju *La Valeur d'usage de D. A. F. de Sade* (Wartość użytkowa D. A. F. de Sade'a), który opublikowany został dopiero pośmiertnie, i stanowił odpowiedź na diatrybę wytoczoną przeciw Bataille'owi przez André Bretona w *Drugim manifestie surrealizmu*¹⁸. Ich echa pojawiają się w jednym z ostatnich tekstów Bataille'a w „Documents” – w komentarzu dotyczącym reakcyjnego artykułu Emmanuela Berla, krytykującego rosnący wpływ psychoanalizy na literaturę i sztukę¹⁹. Bataille jeszcze mocniej niż on skarży się na tych (surrealistów), którzy roszczą sobie pretensje do związków z psychoanalizą, lecz „starają się uniknąć jej konsekwencji, schronić się w tajemniczych zakątkach nieświadomości (choć Freud nie chciał niczego innego jak wydobycia wszystkiego na światło dzienne, przez rygorystyczne eliminowanie ostatnich tajemnic zachowywanych przez nieświadomość)”. Nie robią oni niczego innego, jedynie „ser”, „deser” lub „poezję”, co wychodzi na jedno („Nie wiem, czy jest coś bardziej mi nienawistnego niż poezja” – pisał w jednym ze szkiców swojej odpowiedzi na tekst Bretona)²⁰. Skończyło się królowanie nieświadomości w typie sera i deseru, nikogo już ona nie bawi: „osłabienie wyparcia i względne wyeliminowanie symboliki nie są, rzecz jasna, korzystne dla pisarstwa dekadencckich estetów, kompletnie pozbawionych jakiegokolwiek kontaktu z niższymi społecznymi warstwami”. „O ile nie ma mowy o tym, by psychoanalizę wyrzucić na śmietnik – pisze dalej Bataille – o tyle lepiej byłoby przejść do innego rodzaju ćwiczeń”. Jakiego rodzaju mogłyby to być ćwiczenia? W przypadku Bataille'a w tym czasie możliwe

16 Na temat okresu, w którym Bataille zaangażował się w walkę przeciw faszyzmowi, jego współpracy z pismem Borisa Souvarina „La Critique sociale” (1932–1934), istotnej roli, jaką pełnił w grupie Contre-Attaque (1935–1936), oraz publikacji nowego pisma „Acéphale” (1936–1939) zob. dokumentację zgromadzoną w książce pod redakcją Mariny Galletti *Georges Bataille, Contre-attaques: Gli anni della militanza antifascista (1932–1939)*, Rome 1995.

17 G. Bataille, *La Valeur d'usage de D. A. F. de Sade*, s. 67.

18 Breton wystąpił przeciwko Bataille'owi w *Drugim manifestie surrealizmu* (1930), nazywając go tam między innymi „filozofem ekskrementów”. A. Breton, *Drugi manifest surrealizmu*, w: *Surrealism. Antologia*, red. A. Ważyk, Warszawa 1976, s. 125–148.

19 G. Bataille, *Emmanuel Berl – Conformismes freudiens*, „Documents” 1930, vol. 2, n° 5, s. 310–311 (*Oeuvres complètes*, vol. 1, s. 241–242).

20 Notatka Bataille'a związana z polemiką z Bretonem w: *Oeuvres complètes*, vol. 2, s. 421.

są dwie odpowiedzi: rewolucja społeczna (zblizamy się do kresu „Documents” i stosunkowo krótkiego czasu, kiedy Bataille zainteresuje się polityką), oraz – co może ważniejsze – inne użycie Freuda. Istnieje bowiem podwójny użytek z psychoanalizy: ten, jaki stosują jej literaccy adepci, którzy poruszają się po niej jak turyści, i czerpiąc z niej jak ze zbiornika metafor, bawią się, imitując *delirium*; oraz ten, jaki czynią z niej osoby poddawane psychoanalizie. Są ci, którzy dokonują transpozycji, naśladując przesunięcia i kondensacje typowe dla pracy snu, i ci, którzy zostają z m i e n i e n i (*altère*) przez psychoanalizę (później Bataille będzie mówił o własnym procesie terapii jako o przemianie [alteracji], nie leczeniu)²¹. Są tacy, którzy w psychoanalizie widzą tylko złotodajną kopalnię symboli, i tacy, którzy pojmują ją jako maszynę wojenną skierowaną przeciwko symbolizacji. Dla Bataille’a surrealistyczna praktyka poetyckich snów to „najbardziej degradujący eskapizm” w tym sensie, że sygnalizuje wyraźną podległość wobec prawa: „Elementy marzenia sennego lub halucynacji są transpozycjami; poetyckie użycie snu sprowadza się zatem do celebrowania nieświadomej cenzury, a więc ukrytego wstydu i tchórzostwa”²².

Sprzeciwiając się transpozycji (którą w gorzkim tonie atakował w ostatnim artykule opublikowanym w „Documents”, *L’Esprit moderne et le jeu des transpositions* [Duch nowoczesny i gra transpozycji]), Bataille optuje za p r z e m i a n ą (*altération*), chwalać „osłabienie wyparcia” jako przekształcający zwrot ku temu, co niskie: „Powrót do rzeczywistości nie oznacza jakiegoś rodzaju akceptacji, ale to, że jest się uwiedzionym w niskim sensie, bez transpozycji, na granicy krzyku i z otwartymi oczami; otwierając oczy szeroko przed wielkim palcem u nogi”²³. Psychoanaliza to przedsięwzięcie oparte na demistyfikacji, postępuje ona zgodnie z dewizą: „chodzi przede wszystkim o p r z e m i a n ę tego, co jest pod ręką”; pozostawia plamy na ja idealnym²⁴.

„Przemiana” [*altération*] to słowo o podwójnym zastosowaniu: „wyraża częściową dekompozycję, tak jak w rozkładzie ciała, a jednocześnie przejście do doskonale heterogenicznego stanu, odpowiadającego temu, co protestancki profesor Otto nazywa «całkowicie innym», to jest świętości, tak jak w przypadku ducha”²⁵. Przede wszystkim jednak słowo to sygnalizuje cios wymierzony w same

21 O „przemianie”, jaka dokonała się w trakcie terapii, Bataille pisze także w odniesieniu do Michela Leirisa, który też przechodził analizę u Adriena Borela. Zob. G. Bataille, *Attraction and Repulsion II: The Social Structure* (1938), w: *The College of Sociology 1937–1939*, ed. D. Hollier, Minneapolis 1988, s. 120 (oryginalne określenia Bataille’a *profondément altérés alteration* niefortunnie zostały oddane w tym przekładzie jako „głęboko dotknięty” i „wpływ”). Na temat dwoistego użycia myśli Freuda zob. D. Hollier, *Against Architecture*, s. 107–109.

22 G. Bataille, *Dali hurle avec Sade* (pierwsza wersja tekstu *Jeu lugubre*), w: idem, *Oeuvres complètes*, vol. 2, s. 113.

23 Idem, *Le Gros Orteil*, „Documents” 1929, vol. 1, n° 6, s. 302 (*Oeuvres complètes*, vol. 1, s. 204).

24 Idem, *L’Art primitive*, „Documents” 1929, vol. 1, n° 7, s. 396 (*Oeuvres complètes*, vol. 1, s. 252).

25 Ibidem, s. 397 (*Oeuvres complètes*, vol. 1, s. 251).

słowa, w momencie gdy wydobywa się ich podwójny sens, podwójne zastosowanie, często stłumione, ale niekiedy znajdujące potwierdzenie w słowniku, wskazującym, że dwa przeciwstawne znaczenia mieszczą się w jednym słowie. Jak zauważa Denis Hollier, Bataille znał studium Freuda na ten temat i mógł być pod wrażeniem niektórych jego przykładów („w łacinie *altus* oznacza «wysoko» i «nisko», *sacer* oznacza «święte» i «przekłète»²⁶). Co więcej, Bataille z radością mógł przyjąć twierdzenie Freuda, pojawiające się w *Trzech rozprawach z teorii seksualności*, dotyczące organicznych korzeni tego podwojenia – podwójnej funkcji organów, „które służą równocześnie dwóm różnym panom”, jak penis, i roli, jaką wyparcie tej podwójności odgrywa w rozwoju cywilizacji i ludzkiego podmiotu, nie mówiąc o estetycznej sublimacji²⁷. Nawet jeśli odniesienia do Freuda są w tekstach Bataille’a rzadkie, a jego użycie psychoanalizy dalekie od ortodoksji, znajduje on w niej model dla operacji „ściągnięcia w dół”, którą zamierza objąć „wszystko, co jest pod ręką” (wszystko, co ukazuje się jako „wzniosłe” czy idealne). Nazwisko Freuda nie pojawia się w *Le gros orteil*, tekście, w którym Bataille poddaje figurę człowieka dotkliwemu zabiegowi „przemiany” (wysuwa tu aksjomat, który dopiero niedawno znalazł potwierdzenie w paleontologii, a mianowicie, że „wielki palec u stopy jest najbardziej l u d z k ą częścią ludzkiego ciała”), niemniej ten jaskrawy atak można odczytywać jako freudowski pastisz: „Niezależnie od roli, jaką stopa odgrywa w umożliwieniu postawy wyprostowanej, człowiek o lekkiej głowie, to znaczy z głową wzniesioną ku niebiosom i rzeczom niebiańskim, postrzega ją jako coś plugawego, ponieważ zanurzona jest w błocie”²⁸. Freud kładł nacisk na sublimacyjny wymiar procesu wyparcia, istotny dla formowania się ego, Bataille zaś będzie uderzał w tony desublimacji: nie ma nic bardziej ludzkiego niż plwocina, którą człowiek gardzi. Człowiek sam jest plwociną. Stąd też heurystyczne znaczenie ludzkiej ofiary, która nie różni się tak bardzo od widowiska rozgrywającego się w rzeźni. Jeśli weźmie się pod uwagę „wykorzystanie mechanizmu ofiarniczego do różnych celów, takich jak ofiara prześlągalna i ekspiacja”, wówczas trzeba uznać „elementarny fakt, jakim jest radykalna p r z e m i a n a [altération] osoby”, i zobaczyć, że „ofiara tkwiąca w kałuży krwi, odcięty palec, oko czy ucho nie różnią się istotnie od wymiocin”

26 S. Freud, *O przeciwnym sensie prastłów* (1910), w: *Pisma psychologiczne*, przeł. R. Reszke, t. 3, Warszawa 1997, s. 225. Zob. D. Hollier, *Against Architecture*, s. 132, a także R. Krauss, *Już koniec gry*, w: *Oryginalność awangardy i inne eseje*, przeł. M. Szuba, Gdańsk 2011, s. 60.

27 Określenie „służyć dwóm panom” zaczerpnięte zostało z tekstu Freuda *Psychogenne zaburzenie wzroku w ujęciu psychoanalitycznym* (1910), w: idem, *Histeria i lęk*, przeł. R. Reszke, Warszawa 2001. Na temat wyparcia podwójnej funkcji organów i formatywnej roli, jaką temu procesowi przypisał Freud, zob. H. Damisch, *The Judgment of Paris*, transl. J. Goodman, Chicago–London 1996, s. 13–38. W tej samej książce Damisch podkreśla prowokacyjny charakter twierdzenia Freuda, zawartego w *Kulturze jako źródle cierpień*, że idea, jakoby życie ludzkie miało jakiś „cel”, jest czystym wytworem „ludzkiej pychy” (s. 4); hipoteza ta musiała zwrócić uwagę Bataille’a.

28 G. Bataille, *Le Gros Orteil*, s. 297 (*Oeuvres complètes*, vol. 1, s. 200).

ani od odpychającej, zwiniętej krwawej skóry na zdjęciu Lotara²⁹. Przemiana wytwarza to, co c a ł k o w i c i e o d m i e n n e, to jest świętość, zgodnie z definicją Otto, którą Bataille zachowa przez całe życie. Świętość to tylko inne imię tego, co odrzucone jako ekskrement.

Niski materializm

W tekście *La Valeur d'usage de D. A. F. de Sade*, napisanym w odpowiedzi na *Drugi manifest surrealizmu* Bretona, Bataille nada własnemu przedsięwzięciu („projektowi skierowanemu przeciw projektom”) miano „heterologii”. Tekst nie jest dokładnie datowany, ale najprawdopodobniej powstał w tym samym czasie lub nieco później niż jego ostatni artykuł w „Documents”, zatytułowany *La Mutilation sacrificielle et l'oreille coupée de Vincent Van Gogh* (Ofiarnicze okaleczenie i odcięte ucho Vincenta van Gogha), w którym termin „heterogeniczny” pojawił się po raz pierwszy (samookaleczenie i ofiara, obok innych działań, opisane są tu jako „mające moc wyzwania heterogenicznych elementów i przełamywania zwyczajowej homogeniczności jednostki”³⁰). Pojęcie heterologii zostało zatem ukute wraz z końcem „Documents”, nie można jednak powiedzieć, że praktyka ta nie była obecna w samym piśmie. Przeciwnie, pod wieloma względami „Documents” stanowiło pole ćwiczebne dla heterologii, a ustanie jego publikacji zbiegło się z doprecyzowaniem samego pojęcia. Oczywiście, los „Documents” był podobny do innych awangardowych magazynów (jego wydawca, Georges Wildenstein, znudziwszy się tą zabawką, nie chciał dłużej wydawać pieniędzy na nie działający sprzęt), możliwe jednak, że to sam Bataille doprowadził do zerwania. Ostatni tekst opublikowany w piśmie, *L'Esprit moderne et le jeu des transpositions* (Duch nowoczesny i gra transpozycji), sygnalizuje uznanie porażki – niepowodzenia sztuki w dziedzinie radykalnej heterogeniczności, która jest nieprzyswajalna. „Dzieła największego nowoczesnego malarza [Picassa?] należą, by tak rzec, do historii sztuki, być może nawet do najświetniejszego jej okresu, mimo to jednak winniśmy żałować kogoś, kto nie ma w zanadru bardziej obsesyjnych obrazów, z których mógłby żyć”. „Wchodzimy do galerii sztuki jak do apteki, rozglądając się za ładnie opakowanymi lekarstwami na dopuszczalne choroby”³¹. Jakkolwiek wielkie byłyby jej zniewagi, sztuka jest

29 Idem, *La Mutilation sacrificielle et l'oreille coupée de Vincent Van Gogh*, „Documents” 1930, vol. 2, n° 8, s. 19 (*Oeuvres complètes*, vol. 1, s. 269).

30 Ibidem.

31 Idem, *L'Esprit moderne et le jeu des transpositions*, „Documents” 1930, vol. 2, n° 8, s. 49–50 (*Oeuvres complètes*, vol. 1, s. 271, 273). Niedługo potem, w okresie działalności w Collège de Sociologie, Bataille będzie mówił o swoim rozczarowaniu sztuką, pisząc do Alexandra Kojève'a: „Dzieło sztuki daje odpowiedź, unikając jej, lub też dając trwałą odpowiedź, nie odpowiada na żadną konkretną sytuację. Najgorzej odpowiada w sytuacjach krańcowych, kiedy ucieczka nie wchodzi już w grę

zakładniczką swojej pradawnej katartycznej funkcji, ostatecznie więc pozostaje czynnikiem społecznego porządku, na służbie „homogeniczności”.

Heterologia zaś – pisze Bataille – jest „nauką o tym, co całkowicie inne”. Dalej tłumaczy: „a g i o l o g i a” byłaby może terminem precyzyjniejszym, ale trzeba by uchwycić podwójny sens słowa *agios* (analogiczny jak w słowie *sacer*), jako b r u d n y, a zarazem ś w i ę t y. Przede wszystkim jednak słowo s k a t o l o g i a (wiedza o ekskrementach) w obecnych warunkach (wobec wyspecjalizowanego użycia pojęcia świętości) zachowuje niekwestionowaną ekspresyjną wartość jako dopełnienie abstrakcyjnego terminu h e t e r o l o g i a³². Choć Bataille ostatecznie zarzucił termin „skatologia”, który – jak zaznaczył – lubił za jego „konkretną” wymowę, z ostrożnością powinniśmy podchodzić do tego, w jaki sposób pojawia się tutaj świętość: Bataille szybko zdał sobie sprawę, że „świętość” wprowadza w błąd (ze względu na jej „wyspecjalizowane” rozumienie „w obecnych warunkach”). Poprzez „świętość” ma on na myśli to, co „całkowicie inne”, wyłączone, całkowicie odmienne i traktowane jako obce: „Pojęcie (heterogenicznego) c i a ł a o b c e g o pozwala zauważyć elementarną subiektywną tożsamość między wydaliniami (spermą, krwią menstruacyjną, uryną, fekaliami) i wszystkim, co postrzegane jest jako święte, boskie czy cudowne”³³. Tak więc Bóg jest święty na tej samej zasadzie co gówno. Nie ma zatem żadnego związku między Bataille’owskim rozumieniem świętości a Bretonowskim pojęciem cudowności. Bataille był tego świadomy już w pierwszym tekście, jaki opublikował w „Documents”, zanim wypracował ideę heterologii: „Nadszedł czas, by stosując słowo m a t e r i a l i z m, przypisać mu znaczenie dosłownej, w y k l u c z a j ą c e j w s z e l k i i d e a l i z m interpretacji surowych fenomenów, nie zaś systemu ufundowanego na fragmentarycznych składnikach ideologicznej analizy, wypracowanej pod znakiem religijnych przywiązań”³⁴.

W „Documents” materializm taki, jak go rozumie Bataille – n i s k i m a t e r i a l i z m – jest zapowiedzią heterologii. Heterologia ma jednak tę zaletę, że sygnalizuje odrzucenie: podczas gdy materializm musi „wykluczać wszelki idealizm” (co jest zadaniem znacznie trudniejszym, niż mogłoby się wydawać), „heterogeniczność” o z n a c z a od początku to, co wykluczone przez idealizm (przez ego, kapitalizm, zorganizowaną religię itd.). Przede wszystkim jednak termin „heterologia” nie ma filozoficznych poprzedników, z którymi mógłby być mylony, podczas gdy niski materializm zmuszony jest mierzyć się z długą tradycją

(kiedy nadchodzi chwila prawdy)”. *The College of Sociology 1937–1939*, ed. D. Hollier, Minneapolis 1988, s. 91.

32 G. Bataille, *La Valeur d’usage de D. A. F. de Sade*, s. 61–62.

33 Ibidem, s. 59. Na temat znaczenia heterologii zob. fragment tego tekstu zatytułowany *Appropriation et expulsion* (Zawłaszczenie i wydalenie), a także notatki opublikowane w *Oeuvres complètes*, vol. 2, s. 433–434.

34 Idem, *Matérialisme*, „Documents” 1929, vol. 1, n° 3, s. 170 (*Oeuvres complètes*, vol. 1, s. 180).

(musi walczyć ze wszystkim, co można by nazwać materializmem „wysokim”). Wszystko się dzieli na dwa, nawet materializm.

Niski materializm (którego bezformie [*informe*] jest najbardziej konkretnym przejawem) ma za zadanie deklas(yfik)ację, to znaczy równoczesne zniżenie i uwolnienie ze wszystkich ontologicznych więzień, z wszelkiego „powinno być” (*devoir-être*) – z wszelkich modelowych ról. To przede wszystkim kwestia deklamacji rzeczy, wyrwania ich z uścisku filozoficznych pojęć klasycznego materializmu, który nie jest niczym innym jak idealizmem w przebraniu: „Większość materialistów [...] umieszcza martwą materię na szczycie konwencjonalnej hierarchii porządkującej różnego typu fakty, nie zdając sobie sprawy, że w ten sposób ulegli obsesji i d e a l n e j formy materii, formy, która bardziej niż jakakolwiek inna zbliża się ku temu, czym materia p o w i n n a b y ć”³⁵. Owo „powinno być” jest formą „homologicznego” zawłaszczenia; zakłada standardową lub normatywną miarę. Przeciwnie bezforemna materia, do której przyznaje się niski materializm i która nie przypomina niczego, zwłaszcza niczego, czym powinna być, ani nie daje się zasymilować żadnemu pojęciu, żadnemu typowi abstrakcji. Z punktu widzenia niskiego materializmu natura tworzy jedynie unikatowe monstra: w naturze nie ma dewiacji, bo nie ma w niej nic prócz dewiacji³⁶. Idee są więzieniami; idea „natury ludzkiej” to najobszerniejsze z więzień: „w każdym człowieku zwierzę jest zamknięte [...] niczym skazaniec”³⁷.

Pytanie brzmi, gdzie znaleźć oparcie dla tego niskiego materializmu, „materializmu, który nie jest ontologią i nie zakłada, że materia jest rzeczą samą w sobie”, lub też od kogo lub czego pobierać nauki, jak poddać swoje istnienie i swój rozum „temu, co niższe, co nie może w żadnym sensie służyć za autorytet ani go imitować”? Z całą pewnością odpowiedzi nie dostarczy materializm dialektyczny, który „za swój punkt wyjścia miał, przynajmniej jako materializm ontologiczny, idealizm absolutny w Hegłowskim wydaniu”. Raczej gnostycy, których manichejski dualizm stanowił antyczny przykład tego, czego szukał Bataille („chodzi o zaniepokojenie umysłu i rozbrojenie idealizmu w obliczu czegoś niskiego, tak

35 Ibidem. Celem tej krytyki jest surrealizm: ze swoją utopijnością i znaczeniem, jakie nadaje metaforze (wszelka metafora jest oparta na jakiejś wspólnej mierze, tożsamości); surrealizm nieustająco jest wieszczem tego, co „powinno być”. Zob. idem, *La „Vieille Taupe” et le préfixe “sur” dans les mots “surhomme” et “surréaliste”*, w: *Oeuvres complètes*, vol. 2, s. 106. Na temat pojęcia *devoir-être* zob. D. Hollier, *The Use Value of the Impossible*, „October” 1992, No. 60, Spring, s. 23.

36 G. Bataille, *Les Ecartés de la nature*, „Documents” 1930, vol. 2, n° 2, s. 79–83 (*Oeuvres complètes*, vol. 1, s. 228–230). Polski przekład Tomasza Swobody w numerze (przyp. tłum.). W odniesieniu do „wspólnej miary” zob. D. Hollier, *Against Architecture*, s. 187.

37 G. Bataille, *Métamorphose – animaux sauvages*, „Documents” 1929, vol. 1, n° 6, s. 329 (*Oeuvres complètes*, vol. 1, s. 208–209). Artykuł ten ukazał się w tym samym numerze co *Rzeźnia*. Na temat zwierzęcości człowieka zob. D. Hollier, *Against Architecture*, s. 92–94, a także F. Marmande, *Puerta de la carne – Bestialité de Bataille*, w: *Georges Bataille après tout*, ed. D. Hollier, Paris 1995, s. 283–292.

by ujawniła się niemoc wyższych zasad”³⁸. Bataille odnosi się także do czegoś, co nazywa „dzisiejszym materializmem”. Co ma tutaj na myśli? Zapewne psychoanalizę, jak można się domyślać, czytając jego artykuł *Matérialisme* opublikowany kilka miesięcy wcześniej w *Słowniku krytycznym*: „Materializm może być postrzegany jako starczy idealizm, o ile nie jest bezpośrednio oparty na psychologicznych i społecznych faktach, a nie [sic!] na abstrakcjach, jakimi są sztucznie wydzielone zjawiska fizyczne. Tak więc to od Freuda [...] powinno się czerpać wyobrażenie materii”³⁹.

Nie jest możliwe, by prześledzić tu szczegółowo Bataille'owskie, kompletnie idiosynkratyczne odczytanie Freuda. Należy jednak zauważyć, że rozumienie Bataille'a jest dokładnie przeciwne niż Bretona, w dużej mierze dlatego, że Bataille, inaczej niż Breton, sam przeszedł proces psychoanalizy (między 1925 a 1929 rokiem), który w istotnym stopniu pomógł mu w przezwyciężeniu pisarskiej blokady. Wiedział zatem, że „nie wystarczy wytłumaczyć neurotykowi kompleksy, które rządzą jego niezdrowym zachowaniem, one muszą się stać czymś o d - c z u w a l n y m”⁴⁰. Freud postrzegał wyparcie popędów seksualnych (i wynikającą stąd sublimację) jako nadrzędną siłę sterującą formowaniem się ego w szeroko pojętym społeczeństwie, a także w nerwicach (które pod tym względem uważał za przeciwieństwo psychozy). Bataille próbuje rzecz pomyśleć od drugiej strony: czy można „osłabić” wyparcie, nie popadając w szaleństwo? Pewna zmiana poziomu wyparcia jest z pewnością możliwa: tak jest w przypadku perwersji. Bataille pyta jednak dalej: czy może istnieć perwersja bez symbolicznej „transpozycji”?⁴¹

L'Esprit moderne et le jeu des transpositions, artykuł zamykający „Documents”, może być interpretowany jako komentarz do tekstu *O urzeczywistnieniach popędów, zwłaszcza erotyki analnej* (1917), w którym Freud doprecyzowuje idee przedstawione w jednej ze swoich wcześniejszych prac, zatytułowanej *Charakter a erotyka analna* (1908)⁴². W obu tekstach Freud analizuje słynną symboliczną przemianę ekskrementów w złoto, tworząc powiązanie między wstrzymywaniem a defekacją (lub też, w terminologii Bataille'a, między „zawłaszczaniem” a „wydalaniem”). Próbując dotrzeć do źródeł rozwoju perwersji, musiał on pójść ścież-

38 Przytoczone cytaty pochodzą z tekstu Bataille'a *Le Bas matérialisme et la gnose*, „Documents” 1930, vol. 2, n° 1, s. 2, 6, 8 (*Oeuvres complètes*, vol. 1, s. 220, 225). Na temat gnozy zob. D. Hollier, *La Nuit américaine*, „Poétique” 1975, No. 22, s. 227–243; oraz odniesienia bibliograficzne w: G. Didi-Huberman, *La Ressemblance informe. Le Gai Savoir visuel selon Georges Bataille*, Paris 1995, s. 215–216.

39 G. Bataille, *Matérialisme*, s. 170 (*Oeuvres complètes*, vol. 1, s. 179–180).

40 Idem, *Attraction and Repulsion II: Social Structure* (1938), w: *The College of Sociology 1937–1939*, s. 115.

41 Zob. na ten temat D. Hollier, *Against Architecture*, s. 98–114.

42 S. Freud, *Charakter a erotyka analna* oraz *O urzeczywistnieniach popędów, zwłaszcza erotyki analnej*, w: idem, *Charakter a erotyka*, przeł. R. Reszke, Warszawa 1996. Zamiast „przemiany instynktu” przekład „transpozycje popędów” wydaje się bliższy Freudowskiemu *Triebumsetzungen*.

ką niskiego materializmu (potrzeba bycia czystym jest „transpozycją” pragnienia bycia brudnym i pokrytym ekskrementami, jest to „reakcja obronna” na popęd erotyczno-analny, podobnie jak skąpstwo). Bataille chce tutaj podążać dalej; chce przyjąć, że możliwy byłby świat bez transpozycji. *L'Esprit moderne et le jeu des transpositions* to potępienie sztuki (sztuka nie jest niczym innym jak inną warstwą transpozycji, iluzją, sublimacją), a więc poniekąd potępienie dwuletnich wysiłków podejmowanych w „Documents”, by powiązać pewne zakazane praktyki artystyczne ze zjawiskami etnograficznymi (czyli z elementami wywodzącymi się z kultur, w których, jak zakładano, mniejszy był poziom wyparcia)⁴³. Odwołując się do fetysyzmu, Bataille wskazuje, co mogłaby oznaczać nieoparta na sublimacji relacja do sztuki: „Twierdzę, że żaden kolekcjoner nie darzy posiadanego obrazu miłością tak silną, jak fetyszysta swój bucik”⁴⁴. Wkrótce potem Bataille odrzuci rozumienie związku między złotem a ekskrementami jako prostego przemieszczenia. W tekście *Pojęcie wydatkowania (La Notion de dépense)*, swojej głównej pracy teoretycznej z 1933 roku, z której wyrosła znaczna część jego późniejszej myśli, Bataille modyfikuje psychoanalityczną interpretację klejnotów: klejnot jest kojarzony z ekskrementami nie tylko na zasadzie kontrastu; tym, co je łączy, jest charakter czystej straty (w istocie klejnot to ekonomiczne marnotrawstwo). Klejnot, gówno i fetysz łączą się na płaszczyźnie rozrutnego wydatkowania⁴⁵.

Fetyszym jest perwersyjną formą symbolicznej transpozycji (w ujęciu Freuda fetysz to wyobrazeniowy substytut nieobecnego matczyne go fallusa). Co więcej, wszelka konsumpcja sztuki jest co najmniej po części fetyszystyczna, choć fakt ten pozostaje wyparty (wyjątki w tej dziedzinie mają charakter patologiczny

43 Jak zauważy wielu krytyków, teksty Bataille’a z tego okresu cechuje pewna etnologiczna naiwność. Szczególnie uderzającym przykładem jest konkluzja tekstu *La Valeur d’usage de D. A. F. de Sade*: „Wszelkie organizacje, które za swój cel mają frenezję i ekstazę (widowskowa śmierć zwierząt, tortury, orgiastyczne tańce, etc.) nie muszą bynajmniej zniknąć z chwilą gdy heterologiczne pojęcie ludzkiego życia zajmie miejsce pojęcia prymitywnego. Muszą one jedynie zmienić się na skutek swojego upowszechnienia, wywołanego silnym impulsem moralnej doktryny, pochodzącej od białych i przekazywanej czarnym przez tych białych, którzy stali się świadomi potwornych zahamowań, paraliżujących społeczności ich rasy. Tylko wychodząc od tego skrytego porozumienia między europejską teorią naukową i czarną praktyką, mogą powstać instytucje (nieznające innych ograniczeń niż ludzka wytrzymałość), które ostatecznie dadzą ujście ogólnoswiatowemu pragnieniu płomiennego i krwawego rewolucji”. G. Bataille, *Oeuvres complètes*, vol. 2, s. 69. Na temat roli etnografii w „Documents” zob. D. Hollier, *The Use Value of the Impossible*, a także J. Clifford, *O surrealizmie etnograficznym*, przeł. M. Sznajderman, w: idem, *Kłopoty z kulturą. Dwudziestowieczna etnografia, literatura i sztuka*, Warszawa 2000, s. 133–167. Zob. również wspomnienia Alfreda Métraux: *Rencontre avec les ethnologues*, „Critique” 1963, n° 195–196, août–septembre, s. 677–684.

44 G. Bataille, *L’Esprit moderne et le jeu des transpositions*, s. 50–51 (*Oeuvres complètes*, vol. 1, s. 273).

45 Idem, *La Notion de dépense*, w: *Oeuvres complètes*, vol. 1, s. 305–306. Zob. też polski przekład: *Pojęcie wydatkowania*, przeł. K. Matuszewski, „Nowa Krytyka” 1995, nr 6, s. 193–212 (przyj. red.). Skojarzenie klejnotów z tym, co „heterogeniczne”, pojawia się już w eseju *La Valeur d’usage de D. A. F. de Sade*, s. 58.

i ostatnio zdarzało się im przyjmować wyraz negatywny: w nienawiści ikonoklasty, który pociął obrazy Rembrandta czy Barnetta Newmana). Bataille nie opowiadał się bynajmniej za upowszechnieniem fetyszystycznych zachowań w przestrzeni muzeum (ciekawe, co by powiedział o widzu, który zniszczył oryginał rzeźby Evy Hesse *Accession II*, próbując się na nią wspiąć). Ale proponując myślenie o perwersji jako heterogenicznej praktyce, *implicite* stawiał pytanie, czym byłby fetyszyzm bez transpozycji. Dokładnie tę możliwość dostrzegł Michel Leiris w pracach Giacomettiego z okresu „Documents”: „Hołdując wszystkim tym wątlm cieniem, jakimi są nasze moralne, logiczne i społeczne imperatywy, przywiązani jesteśmy do fetyszyzmu przetransponowanego, fałszywej podobizny tego, który nas wewnętrznie głęboko ożywia, i ten zły rodzaj fetyszyzmu pochłania większą część naszej aktywności, nie pozostawiając prawie miejsca na prawdziwy fetyszyzm – jedyny, który jest rzeczywiście wart zachodu, ponieważ całkowicie samoświadomy i niezależny od jakiegokolwiek ułudy. W świecie sztuki rzadko można znaleźć obiekty (rzeźby czy obrazy) stawiające w jakiejś mierze czoła wymaganiom tego prawdziwego fetyszyzmu”⁴⁶.

Kariera Giacomettiego „fetyszysty” okazała się jednak krótka: po 1935 roku jego prace radykalnie zmieniły charakter. W tym samym mniej więcej czasie (między 1926 a 1932 rokiem) Picassa również interesował tryb ekskrementalny, unikający transpozycji, ale ani Bataille, ani Leiris nie zdawali sobie z tego sprawy. Sztandaru nie podjął żaden inny artysta przed II wojną światową, a później także Bataille i Leiris, przez swoje przywiązanie do estetyki figuratywnej, bliższe surrealizmowi, niż im się zdawało, w obszarze sztuk wizualnych nie potrafili na to zjawisko zwrócić uwagi.

W rzeczywistości heterologiczny fetyszyzm pojawił się po raz pierwszy po II wojnie światowej w ataku przeciw figurze – ataku, w którym środkiem było to, co konkretne, przeciwieństwo dążenia ku wyższym wymiarom, jakie stanowiła abstrakcja; podobnie bowiem jak abstrakcja, jak metafora czy motyw przewodni, figura jest transpozycją. Wychodząc od swoistego rodzaju kiczu i praktyki rzeźbiarskiej polichromii, która była stosunkowo łagodna na początku jego kariery, Lucio Fontana doszedł do estetyki skatologicznej około 1949 roku. Porównanie dwóch jego rzeźb pozwala dość precyzyjnie określić moment, kiedy jego twórczość przechyliła się w stronę tego, co niskie. Jego *Scultura nera* (Czarna rzeźba) z 1947 roku, której oryginalna polichromowana wersja z gipsu już nie istnieje,

46 M. Leiris, A. Giacometti, „Documents” 1929, vol. 1, n° 4, s. 209. Na temat związków Giacomettiego z kręgiem „Documents” zob. R. Krauss, *Już koniec gry*, w: eadem, *Oryginalność awangardy i inne mity awangardowe*, przeł. M. Szuba, Gdańsk 2012. Do świadectw „fetyszyzmu” Giacomettiego należałoby dodać jego odpowiedź na ankietę rozesłaną przez Bretona i Eluarda, opublikowaną na łamach „*Minotaure*” w 1933 roku: „Powiedz, jakie było najważniejsze spotkanie w twoim życiu? – Biały sznurek w kałuży zimnej, płynnej smoły...”. A. Giacometti, *Ecrits*, ed. M. Leiris, J. Dupin, Paris 1990, s. 15.

to rodzaj korony utworzonej z bryłek materii, ustawionej pionowo jak owe płożące obręcze, przez które skaczą cyrkowe zwierzęta. W środku niej wyłania się nieco antropomorficzna, wertykalna narośl. Owa korona wciąż na swój sposób ogranicza przestrzeń (ramuje ją, nadaje jej formę), niczym scena, na której coś ma się wydarzyć. Tych pozostałości antropocentryzmu i narracyjności nie znajdziemy już u Fontany w *Ceramica spaziale* (1949), w masie ciemnej materii – opalizującej i lśniącej, o nierównej powierzchni, która wygląda, jakby upadła na ziemię jak wielka kupa gówna. Jej ogólny kształt zbliża się do sześcianu, ale ów sześcian sprawia wrażenie przeżutego, połkniętego i wydalonego z powrotem. Geometria (forma, idea platońska) nie jest tu odparta czy odrzucona, ale nanieciona na to, co do tej pory miała za zadanie „tłumić poprzez przewyciężenie” (*Aufheben*, by użyć Hegłowskiego terminu), to jest: na materię. Nie ma tu dialektycznej syntezy, lecz proste wtrącenie czegoś obscenicznego do estetycznego domku z kart. Choć Fontana stał się najbardziej znany ze swoich „pociętych” monochromatycznych płócien, w których ikonoklastyczny gest „przetrasponowany” został w zapis przesadnie wyrafinowanej elegancji, znaczną część jego prac – jego rzeźby, przedziurawione obrazy, płótna pokryte przed przebicciem odpychającą, grubą warstwą gruntu – łączy zamiłowanie do tego, co ekskrementalne, co sytuuje je po stronie „prawdziwego fetysyzmu”, o którym pisał Leiris.

W tym czasie Fontana był we Włoszech liderem niewielkiego ruchu (do którego należeli też Alberto Burri i Piero Manzoni). We wczesnych latach pięćdziesiątych Burri, po krótkotrwałych doświadczeniach z „ubogimi” asamblażami z jutowych worków (nieuchronna aluzja do rzeszy żebraków żyjących we Włoszech po wojnie), zaczął palić swoje materiały. W tym ataku na drewniane deski nadal wyczuwalne były skojarzenia z ubóstwem (slumsami, prowizorycznymi formami schronienia), ale ulotniły się one na początku lat sześćdziesiątych, kiedy Burri przerzucił się na plastik – prawdziwy materiał „rekonstrukcji” (upowszechnienie plastiku w Europie zbiegło się z realizacją planu Marshalla), a jednocześnie upostaciowienie nieprzyswajalnych odpadów. Burząc mit plastiku jako alchemicznego cudu, tworzywa poddającego się nieskończonym transpozycjom, poprzez spalenie go Burri ukazuje plastik jako to, co „całkowicie inne”⁴⁷. Burri nie pozostał przy tym zamiłowaniu do obrzydliwości dość długo – wytopione dziury w jego *Combustioni* szybko zmieniły się w konfiguracje, których seksualne skojarzenia były zbyt oczywiste, a prace te przestały być interesujące wskutek przesadnej metaforyzacji efektu spalania, wskazującej na zastąpienie „prawdziwego fetysyzmu” fetysyzmem „przetrasponowanym”. Biorąc pod uwagę ten raczej przykry zwrot, możliwe, że Burri nie zdawał sobie do końca sprawy z tego,

⁴⁷ Na temat mitologii plastiku zob. R. Barthes, *Plastik*, w: *Mitologie*, przeł. R. Dziadek, Warszawa 2000, s. 214–216.

co właściwie osiągnął wcześniej w swoich spalonych plastikach, a pomysł posłużenia się tym materiałem zapożyczył od Piera Manzoni, młodszego artysty, który już w latach 1960–1961 pracował z dość odpychającymi (dla europejskiej wrażliwości w tym czasie) materiałami przemysłowymi, takimi jak pianka polistyrenowa i włókno szklane, nie wspominając o sztucznym futrze.

Manzoni w swojej gorączkowej działalności (umarł, mając lat trzydzieści, lecz zostawił całkiem pokaźny dorobek) miał to szczęście, że znalazł sobie *alter ego*, artystę, którego – jak uznał – powinien atakować bez litości, w osobie Yves'a Kleina, twórcy o równie krótkotrwałej karierze. W nieustannym torpedowaniu rywała ambicja odgrywała istotną rolę (niemal jak w westernie Manzoni zdawał się ostrzegać Kleina, że na świecie jest miejsce tylko dla jednego z nich dwóch), a jasno określona, niezbita idealistyczna estetyka Kleina pomogła Manzoniemu zdefiniować własną pozycję na drugim biegunie. Wyglądało to tak, jakby Manzoni mówił do Kleina: „Chcesz wystawiać złoto, ja wystawię gówno; chcesz pompować swoje artystyczne ego monochromami i niematerialnością, ja zamknę oddech artysty w nadmuchiwanym czerwonym balonie, które potem przekłuje”. Wszystkie gesty Manzoni, począwszy od *Achromów* (czyli od decyzji wyzbycia się wszelkiego koloru), mogą być odczytywane jako odpowiedź na prace Kleina. Początkowo, w *Achromach* pokrytych gliną kaolinową (białą gliną używaną w produkcji porcelany), wydają się one wyrazem podziwu, ale od roku 1960, to jest od momentu, kiedy Manzoni zaczął używać materiałów przemysłowych, parodystyczne animozje nie znały granic.

W jeszcze innym kontekście (począwszy od 1951 roku, a więc dobrych kilka lat wcześniej, zanim Klein pojawił się na scenie) Robert Rauschenberg eksplodował materialność monochromów w swojej serii czarnych obrazów. Czy prace te były pomyślane jako atak na jego ulubionego profesora w Black Mountain College, Josepha Albersa, i jego zamiłowanie do „wzajemnej interakcji barw”? Czy raczej były atakiem wymierzonym w abstrakcyjny ekspresjonizm? Zapewne po części jednym i drugim, lecz przede wszystkim czarne malowidła unieważniały fascynację pustką i „dematerializacją”, jaka stała za białymi monochromami wykonanymi przez Rauschenberga kilka miesięcy wcześniej. Podczas gdy białe obrazy były matowe i pozbawione fakturalnego zróżnicowania (tym bardziej, że artysta pokrył je kolejną warstwą farby, kiedy się przybrudziły), czarne obrazy atakowały odbiorcę swoją materialnością. W wielkim poliptyku z 1951 roku, jedynej wielkoformatowej pracy, która zachowała się z tego cyklu, strony zmiętych gazet zatopione są w błyszczącej farbie emaliowej, pokrywającej powierzchnię obrazów i stwarzającej wrażenie, jakby były zanurzone w świeżej smole. Czasami farba się łuszczy, zwłaszcza w nieco późniejszej serii (1952–1953) połyskliwa farba emaliowa odchodzi całymi płatami, ujawniając, że jej podłożem jest masa z gazet. Żaden fragment nie kontrastuje w tych obrazach z innym, żadna część nie wiąże się z inną: nie ma tu żadnej „struktury”, żadnej figury. To minimum kompozycji, zasadniczo pozostawionej przypadkowi. Cały obraz jest jednym,

podobnie jak w przypadku fekalnego sześcianu Fontany, niezróżnicowanym kawałkiem materii. Widziane z perspektywy czasu *Gold Paintings* Rauschenberga (1953), w których płatki złota (a czasem odrobina srebra) pokrywają strony z gazet i inne odpady, zdają się proroczą krytyką serii *Monogold* Yves'a Kleina – wespół z innymi ziemistymi obrazami wykonanymi z kiepskich materiałów, graniczącymi z kiczem, zwracają ekskrementalną wartość tego szlachetnego metalu. Obrazy Rauschenberga z brudu i kurzu (na przykład niezwyklej *Dirt Painting* z 1953 roku, pokryty ziemią i pleśnią) zdają się potwierdzać powiedzenie, które Freud przytaczał po angielsku (skąd je wziął?) w swoim tekście *Charakter a erotyka analna*: „Dirt is matter in the wrong place” („Brud to materia, która znalazła się w niewłaściwym miejscu”)⁴⁸. Od 1951 roku do pierwszych *Combine Paintings* (1955) prace Rauschenberga były wielką pochwałą niedialektycznej, niemożliwej do wyartykułowania realności odpadów.

Nieco później (choć niezależnie) Dubuffet także wykona obrazy z błota oraz ze srebra i złota („materilogie” z końca 1959 i 1960, najmniej figuratywne z jego prac, a więc być może z całego jego dorobku najbardziej zbliżające się do „prawdziwego fetyszyzmu”, o którym tu była mowa). Przez długi czas Dubuffet chciał znaleźć sposób, by „zrehabilitować błoto” (zalecenie, które ukuł w 1946). Inaczej jednak niż Rauschenberg, nie mógł się powstrzymać od „transponowania” rzeczy: jego błoto jest nieprawdziwe (zrobione z *papier mâché* i mastyksu). Jego „rehabilitacja” szybko stała się dekoracyjna, co nie było niczym przypadkowym (skoro rehabilitacja jest wyniesieniem, a nie poniżeniem). Trzymać się czegoś niskiego jako niskiego nie jest rzeczą łatwą i do Dubuffeta może się stosować uwaga Michela Leirisa, zanotowana przezeń w dzienniku w czasie, gdy „Documents” było jeszcze na pełnych obrotach: „Aktualnie nie ma sposobu, by sprawić, żeby coś uchodziło za obrzydliwe i odpychające. Każde gówno wydaje się ładne”⁴⁹.

Być może to właśnie miał na myśli Bernard Réquichot, pisząc do swojego marszanda, z którym współpracował też Dubuffet: „jakże bym chciał przywieźć do galerii kilka gór, tak by stworzyły tło dla Dubuffeta”⁵⁰. By fałszywe błoto zostało pochłonięte przez zwał prawdziwego błota, by zabłócić malarstwo jako takie. W rzeczywistości o ile Dubuffet przemienił błoto w malarstwo (poddając je wynoszącej transpozycji), o tyle Réquichot przemienił malarstwo w błoto w swoich *Reliquaires* (Relikwiarze). W 1930 roku, w recenzji z wystawy kolaży (której wstępem katalogowym był słynny tekst Louisa Aragona *La Peinture au défilé*), Carl Einstein narzekał na postkubistyczne zbękarcenie kolażu, uznając, że narażony on jest na „ryzyko zatonięcia w fałszu drobnomieszczańskiej

48 S. Freud, *Charakter a erotyka analna*, s. 19.

49 M. Leiris, *Journal, 1922–1989*, Paris 1992, s. 154.

50 *Les Ecrits de Bernard Réquichot*, dir. M. Billot, Brussels 1973, s. 116.

dekoracji”⁵¹. Einstein nieznacznie ubliża tekstowi Aragona, nie wyrzucając mu jednak, że nie docenił znaczenia kleju (nie jest to „cechą istotną”, pisał poeta-surrealista, „para nożyczek i trochę papieru – oto cała niezbędna paleta”⁵²). Ze wszystkich regularnych współpracowników „Documents” Einstein być może najmniej był skłonny podążać za Bataille’em do końca, w dół niskiego materializmu (i błędem jest próba dopasowania ich stanowisk⁵³). Nie dziwi więc, że pominięcie przez Aragona kleju – kleistej odwrotnej strony danego kształtu, pozwalającej przytwierdzić go do papieru, korzeni będących ukrytą stroną kwiatu – Einsteinowi w tym tekście umknęło. Naiwnie jednak byłoby sądzić, że mógłby to zauważyć Bataille; ograniczenia jego figuratywnej estetyki także byłyby tu przeszkodą. Jeden Réquichot zachował z kolażu sam klej, a po przeczytaniu i przeanalizowaniu Bataille’owskiego *Le gros orteil* Roland Barthes napisał: „Zasadniczą postacią tego, co odrażające, jest nagromadzenie; to nie bezinteresownie, z racji samego technicznego eksperymentu Réquichot zwraca się w stronę kolażu; jego kolaże nie są dekoracyjne, nie tworzą zestawień, one zlepiają, rozszerzając swoje wielkie powierzchnie, zagęszczając się w bryły, jednym słowem – ich prawda jest etymologiczna, traktują one dosłownie *colle*, klej, będący źródłem ich nazwy; to, co tworzą, to kleista trawienna papka, obfita i przyprawiająca o mdłości, gdzie wszelki zarys, wykrój, tj. wszelka określoność, stały się zbędne”⁵⁴.

Przełożyła z języka angielskiego Agnieszka Rejniak-Majewska

Yve-Alain Bois, *Abattoir, Base materialism*, w: Yve-Alain Bois, Rosalind Krauss, *Formless. A User's Guide*, New York, Zone Books, 1997, s. 43–62.

51 C. Einstein, *Exposition de collages (Galerie Goemans)*, „Documents” 1930, vol. 2, n° 4, s. 244.

52 L. Aragon, *La Peinture au défi* (1930), przedruk w: idem, *Les Collages*, Paris 1965, s. 42, 63.

53 Do takiego dopasowania i uzgodnienia zmierza Didi-Huberman w swojej książce *La Rassemblance informe*. We fragmencie pierwszej wersji tekstu *Le Surréalisme au jour de jour*, zatytułowanym *La Publication d'Un Cadavre* (pominiętym w *Oeuvres complètes*), Bataille pisze o „Documents”, że był to „magazyn, którego byłem wprawdzie tylko «głównym sekretarzem», ale faktycznie redagowałem go razem z Georges'em Henri Rivière'em [...] wbrew oficjalnemu redaktorowi, którym był niemiecki poeta Carl Einstein”. Cyt. za: M. Surya, *Georges Bataille: la mort à l'oeuvre*, Paris 1992, s. 148, przypis 1.

54 R. Barthes, *Réquichot and His Body*, w: idem, *The Responsibility of Forms*, transl. R. Howard, Berkeley 1984, s. 211. Esej Barthes'a poświęcony wielkiemu palcowi u nogi (*Le gros orteil*) nosi tytuł *Wyjścia z tekstu*, przeł. M. P. Markowski, w: idem, *Lektury*, Warszawa 2001 (przyp. tłum.).