

# Georges Didi-Huberman: Dysproporcja w antropomorfizmie

Georges Bataille rozwinął swoją koncepcję „rozpadu” antropomorfizmu za pomocą wizualnego zabiegu, który wykracza daleko poza ośmieszenie, jakie zaproponował w artykule o „postaci ludzkiej”. Chodzi o dysproporcję w najbardziej dosłownym sensie tego słowa, czyli „zbyt dużą różnicę” – zwłaszcza w rozmiarze – między żywymi istotami bądź rzeczami. Otóż na łamach czasopisma „Documents” Bataille ustanawia tę nadmierną różnicę jako zasadę napięcia, w jakim jego zdaniem miałyby się znajdować cała ludzka natura: to, do czego jest ona „podobna”, nie sprowadza się bowiem do żadnej rzeczy czy idei, lecz właśnie do napięcia, do nierozwiązywalnego konfliktu. Uchwyciwszy więc najbardziej żałosny – zbiorowy, rytualny – aspekt „postaci ludzkiej”, począwszy od szóstego numeru pisma, Bataille będzie się starał zarysowany lęk jeszcze wzmocnić, ukazując tę samą „postać ludzką” w jej najpodlejszym, „najniższym” aspekcie – tym razem cielesnym, organicznym. To próba pociągnięcia antropomorfizmu za, by tak rzec, „mały kawałeczek”, ale pociągnięcia tak silnego, że ów „kawałeczek” szybko stanie się niepokojącą, wielką wizualną płachtą trzech monstrualnych fotograficznych zbliżeń – każde zajmie całą stronę – wykonanych przez Jacques’a-André Boiffarda: trzy olbrzymie „kawałki stopy” zilustrują, niemal zdominują, sygnowany przez Bataille’a artykuł o wielkim palcu u nogi (*Le gros orteil*)<sup>1</sup>.

Czytelnika, którego oczom ukaże się podwójna strona z fotografiami w dużym zbliżeniu – uderzy zapewne oczywista i zarazem rozbieżna relacja tekstu i obrazu: owszem, obraz nawiązuje do tytułu – każda z fotografii przedstawia dokładnie wielki palec u nogi, w liczbie pojedynczej, i w żaden sposób nie kontekstualizuje ani nie różnicuje widoku tej części ciała – lecz jednocześnie wydaje się, że tekst i obraz starają się dotknąć czy też zdestabilizować czytelnika na zupełnie różne sposoby. Tekst Bataille’a od samego początku polaryzuje, odróżnia i różnicuje: wielki palec u nogi to wedle jego słów „prawdziwie ludzka część ciała ludzkiego, ponieważ żaden inny element nie wyróżnia bardziej człowieka od małej człekokształtnej”<sup>2</sup>; poza tym wyróżnia się on spośród tego, co

---

1 G. Bataille, *Le gros orteil*, „Documents” 1929, vol. 1, n° 6, s. 297–302.

2 Jeśli nie zaznaczono inaczej, cytaty z tekstu Bataille’a w przekładzie Krzysztofa Rutkowskiego za jego szkicem *Paluch*, „Konteksty” 2007, nr 3–4, s. 254–257 (przyp. tłum.).

l u d z k i e, gdyż człowiek „wyobraża sobie”, że jest powołany do rzeczy wzniosłych, a zatem „myśli o palcu z pogardą pod pretekstem, że stopy stąpają po błocie”; wreszcie Bataille opiera całą swoją analizę na przeciwstawieniu tego, co „wysokie”, i tego, co „niskie”, „ideału” i „plugastwa”... przeciwstawieniu, które doprowadzi go do teorii uwodzenia, pomyślanej jako szybkie „krążenie idealnego piękna” oraz tego, co wielki palec u nogi każdej „postaci ludzkiej” nieuchronnie wyraża, a mianowicie „stanowczo skłóconych ze sobą organów”.

Na fotografiach natomiast nie znajdziemy podobnych polaryzacji i zróżnicowań: wielki palec u nogi nie zostaje tu porównany do, bo ja wiem, twarzy czy dłoni; widzimy wyłącznie sam palec, frontalnie, w zbliżeniu. Decyzją tą Boiffard chciał w gruncie rzeczy precyzyjnie odpowiedzieć (choćby samą tylko pracą formy, inscenizacją palucha, manipulacją) na wyrażone pod koniec szkicu życzenie Bataille’a, by n i c z e g o n i e p r z e n o s i ć: nie „poetyzować”, nie metaforyzować, żeby nic nie było „surrealne” czy też surrealistyczne. Tylko taki „powrót do rzeczywistości” – nie naiwny, lecz przemyślany w swoim kształcie – pozwalał uzyskać ów ostry sens d y s p r o p o r c j i, który Bataille wyraża na koniec w takich słowach: „Powrót do rzeczywistości nie pociąga za sobą żadnego nowego sensu, lecz oznacza, że zostaliśmy uwiedzeni w sposób niski i podły, bez żadnych przenośni, do bólu, aż do wytrzeszczu oczu: wytrzeszczamy oczy na widok wielkiego palca u nogi”<sup>3</sup>.

Tym bowiem, co dosłownie n i e p r o p o r c j o n a l n a fotografia Boiffarda (ów p o r t r e t s t o p y, *portrait de pied*, który iście fallicznie i hipochondrycznie powiększa to, co małe, podczas gdy na ogół fotografia ma pomniejszać to, co duże, jak w portrecie całej postaci, *portrait en pied*), tym, co ów obraz uruchamia i ukazuje, jest nic innego, jak właśnie sytuacja, której nie chce on przedstawiać, lecz którą wprowadza w przestrzeń czasopisma, a mianowicie – dysproporcja. Kiedy patrzymy na te zdjęcia, przewróciwszy pierwszą stronę artykułu, nie jesteśmy po prostu oszołomieni ukazującym się nam wyizolowanym kawałkiem ciała; odczuwamy również wszystkie opisane przez Bataille’a przeciwieństwa, gdyż nasz własny kciuk, tkwiący jeszcze na stronie pisma, obwieszcza przeciwieństwo góry i dołu, tego, co szlachetne, i tego, co plugawe. Paluch przy paluchu, p o d o b n e, a l e n i e p r o p o r c j o n a l n e: plugawy palec u nogi jest tu przynajmniej czterokrotnie większy od naszego kciuka. „Performatywnie” wskazuje więc na przywołane przez Bataille’a dysproporcje. Poza tym rozmiary zdjęcia, kadrowanie, czarne tło, wszystko, co składa się na przedstawienie wielkiego palca u nogi, jest zwykle przywilejem... twarzy, portretu. Siedzimy zresztą naprzeciw tych palców jak gdyby t w a r z ą w t w a r z z tego prostego powodu, że zdjęcie ma z grubsza wymiary ludzkiej twarzy. Zupełnie jakby obraz został pomyślany

---

3 Przekład – T. S.

w taki sposób, aby obnażyć owego Innego naszej twarzy – Innego, który mimo wszystko na nas patrzy, przez co wytrzeszczamy oczy niczym mała ryba na widok wielkiej, jak byś my mieli zostać po żarci.

Nie jest to tylko czcze, „literackie” skojarzenie. Wyraża ono dokładnie to, czym Bataille kończy swój artykuł, a co powtórzy w wielu późniejszych tekstach. Określa teoretyczne podstawy pewnej koncepcji wyobraźniowej skuteczności. Historycznie potwierdza ją zresztą wiele znamiennych faktów, z którymi należy ją powiązać. Wspomnijmy o kilku z nich. Pierwszy to słowa Michela Leirisa, sygnalizującego, że fotografie Boiffarda ukazują „zaprzyjaźnione paluchy”<sup>4</sup>, zupełnie jakby ta „galeria palców” – dwa męskie i jeden kobiecy – należała jeszcze do gatunku „portretów grupowych”, stosownie do nowego przewrotu, nowego przytyku do słynnych portretów grupy surrealistycznej<sup>5</sup>... Drugim faktem jest współczesna fotografia Elięgo Lotara i Jeana Painlevé (współpracowników „Documents”) – fotografia, która zgodnie z mechanizmem bardzo zbliżonym do tego w *Le gros orteil* Boiffarda ukazywała w dużym zbliżeniu szczyptę homara podchodzącą pod nos czytelnika<sup>6</sup>. D r a p i e ż n y sens obrazu nie ulegał tu już wątpliwości: szczyptę homara, będąc jednocześnie groźną stopą i pyskiem, łączyły w sobie – właśnie jako element z w i e r z ę c y – oba bieguny l u d z k i e j polaryzacji, na którą wskazywał w swoim artykule Bataille. Sam Boiffard na łamach „Documents” zastosuje takie samo zbliżenie w radykalnej ilustracji do artykułu Bataille’a o *Ustach* – artykułu, który powraca do dokładnie tych samych ludzkich przeciwieństw (szlachetne–plugawe, wysokie–niskie) i tak samo uwydatnia zwierzęcą organiczność (ów „dziób zwierząt”, o którym Bataille tak wymownie opowiada<sup>7</sup>).

Estetycznym owocem tego działania było stworzenie z b l i ż e n i a niebędącego d e t a l e m: raczej czymś, co zastępowało całość, a przede wszystkim mogło całość pochłonać, pożreć i istnieć samodzielnie, choćby i monstrialnie; tak jakby j e d e n palec u nogi, j e d n e otwarte usta zdołały narzucić się jako formy, a nawet jako osobne n i e b e z p i e c z n e z j a w i s k a. Bataille i Boiffard nie tylko nawiązują tu do istotnej cechy współczesnej estetyki – w szczególności filmowej estetyki Eisensteina<sup>8</sup> – lecz także wywracają na nice tradycyjne cechy estetyki detalu, zawarte w starym powiedzeniu *ex ungue leonem*<sup>9</sup>, które zakładało

4 M. Leiris, *De Bataille l'impossible à l'impossible*, „Documents”, „Critique” 1963, n° 195–196, s. 690.

5 Podpisy pod fotografiami brzmią dokładnie tak: „Wielki palec u nogi. Mężczyzna, 30 lat” oraz „Wielki palec u nogi. Kobieta, 24 lata”. Chodzi tak naprawdę o „portret małżeński”.

6 Zob. *Eli Lotar*, dir. A. Lionel-Marie, A. Sayag, Paris 1993, nr 42 w katalogu.

7 G. Bataille, *Usta* (przekład w numerze na s. 114–116).

8 Na temat zbliżenia niebędącego „detalem” – spośród wielu tekstów – zob. S. M. Eisenstein, *Mémoires* (1946), trad. J. Aumont, M. Bokanowski, C. Ibrahimoff, Paris 1989, s. 195 (o „roli zbliżenia nie jako informującego detalu, lecz elementu mogącego zrodzić w umyśle i uczuciach widza ideę całości”).

9 „Poznasz lwa po jego pazurze” czy też „Na podstawie pazura można wnioskować o całym lwie”. Powiedzenie to stało u podstaw zarówno teorii detalu (wizja całości oparta na części), jak i teorii indywidualnego stylu (dłoń wielkiego artysty poznać po paru kreskach).

możliwość wnioskowania o całości na podstawie części, choćby najmniejszej, choćby paznokcia na palcu u nogi...

Tym samym harmonijnemu prawu „proporcji” między detalem (pazurem) i całością (lwem) przeciwstawia Bataille drażniącą d y s p r o p o r c j ę części (palucha) i całości („postaci ludzkiej”), mroczną grę „niskiego uwodzenia”. Aby zdać sobie z tego sprawę, wystarczy dostrzec, jak posępną rozkosz czerpie tu Bataille z zamieszczenia „brudnego”, silnie skontrastowanego, gwałtownego obrazu palca należącego rzekomo do „dwudziestoczteroletniej kobiety”. Historia, którą opowiada nam w kontrapunkcie do tego obrazu – kochanek królowej podpala pałac, aby skraść przywilej trzymania jej w ramionach, a zwłaszcza dotknięcia jej stopy, przywilej czy też śmiałość, którą miał przypłacić życiem<sup>10</sup> – historia „ilustrowana” fotograficznym zbliżeniem dobrze pokazuje, że na podstawie koniuszka stopy naprawdę nie sposób wnioskować o budowie całości, a tym bardziej o jakiegokolwiek harmonii, lecz co najwyżej o chwiejnym doświadczeniu „wynoszenia się z błota ku ideałowi i upadania z wysokości w błoto”. Sfotografowana przez Boiffarda dwudziestoczteroletnia królowa była może wielkiej piękności; ale jej wyizolowany paluch, cztero- czy pięciokrotnie powiększony, to tylko, wedle słów Bataille’a, „plugastwo”, „seksualny niepokój” i „niskie uwodzenie”... Podobnie z krzyczącą kobietą, uchwyconą w samym środku swojej twarzy: jest niemożliwa do rozpoznania i do poznania, dosłownie n i e z n a n a właśnie z uwagi na bliskość owego środka twarzy – a raczej otworu – wobec czego nikt, patrząc na fotografię, nie jest w stanie „ocenić” jej oblicza czy piękności. Oblicza tak bliskiego, że uniemożliwia wszelki portret.

W rzeczywistości wszystkie wizualne wybory tego rodzaju „dokumentów” (światło, kadrowanie, ruch, głębia ostrości itd.) mają na celu dokonanie w y - ł o m u we wszelkich estetycznych osądach, w zwyczajowej komunikacji i w ikonograficznym konsensusie z widzialnym światem. Organiczny fragment jest tak powiększony, tak nieproporcjonalny, że samoistnie ulega zniekształceniu i uniemożliwia wyobrażenie sobie całości, od której go oderwano. Pojawia się

---

**10** Bataille pisze tak: „Wstydlivość stóp rozwijała się w czasach nowożytnych i zaniknęła dopiero w XIX stuleciu. Salomon Reinach obszernie opisał ten proces w artykule zatytułowanym *Wstydliva stopa*, podkreśliwszy, że w Hiszpanii kobiece stopy wzbudzały szczególne emocje, prowadzące niekiedy do zbrodni. Zwykle wysunięcie przez damę stopy w trzewiczku postrzegano jako nieprzyzwoite. W żadnym razie nie wolno było dotknąć kobiecej stopy, ten gest uznawany był za najbardziej naganny. Oczywiście, że stopa królowej była spośród wszystkich stóp objęta najściślejszą prohibicją. Wedle pani d’Aulnoy, zakochany w królowej Elżbiecie hrabia de Villamediana podpalił pałac, by z rozkoszą wynieść monarchinię we własnych ramionach. Pani d’Aulnoy napisała: «Cała budowla warta sto tysięcy talarów prawie doszczętnie spłonęła, lecz on się radował, skoro skorzystawszy z tak sprzyjającej okoliczności, ujął monarchinię w ramiona i wyniósł po kuchennych schodach. Po drodze otrzymał kilka faworów i – na co szczególnie w tym kraju zwraca się uwagę – dotknął nawet jej stopy. Paż mały to widział, doniósł królowi, a król się zemścił i zastrzelił hrabiego z pistoletu”.

tak blisko, że uniemożliwia jakąkolwiek perspektywę, dotyka wręcz oka, pochłania spojrzenie i – jako „dokument”, jako „rzeczywistość”, jako obraz rozczłonkowania – tworzy ostatecznie obraz zdolny do przekroczenia obrazu, to znaczy zdolny do przekroczenia czy też do transgresji samej wyobraźni (w szczególności wyobraźni surrealistycznej). Jakże na widok sfotografowanych przez Boiffarda ust, owego zwierzęcego „dziobu”, języka, który w pierwszej chwili dostrzegamy, lecz którego, kiedy dłużej się weń wpatrujemy, nie jesteśmy już w stanie umiejscowić, na widok białych, wybuchowych płam, przywodzących na myśl światło, ślinę bądź spermę, na widok tej nadzwyczajnej ostrości i dynamiki obrazu – jakże na widok tego wszystkiego nie pomyśleć o traumatycznej wizji w n ę t r z a t w a r z y, stanowiącej pępek słynnego snu Freuda o „zastrzyku Army”, w komentarzu do którego Lacan nie znalazł lepszego pomysłu niż odesłanie do Bataille’owskiej b e z k s z t a ł t n o ś c i?

„Idzie w tym bardzo daleko. Sprawivszy, że pacjentka otwiera w końcu usta [...], widzi chrząstki nosa pokryte białą błoną, obrzydliwy widok. Z tymi ustami mogą się wiązać wszelkie ekwiwalencje i kondensacje. W obrazie tym jest wszystko, od ust przez nos aż po organy płciowe [...]. To okropne odkrycie ciała, którego nigdy nie widzimy, dna rzeczywistości, odwrotnej strony twarzy, oblicza, prawdziwych wydzielin, ciała, które się rozłazi, sedna tajemnicy, ciała cierpiącego, bezkształtnego, którego sama forma budzi lęk. Przesycona lękiem wizja, przesyccone lękiem utożsamienie, ostateczne objawienie formuły t y m w ł a ś n i e j e s t e ś – Tym właśnie jesteś, tym, co w tobie najdalsze, tym, co najbardziej bezkształtne. [...]

We śnie o zastrzyku Army podmiot się rozpada, rozsypuje, rozczłonkuje na różne ja [...] poza wszelką intersubiektywnością. To wyjście poza przestrzeń intersubiektywnej relacji dokonuje się w szczególności na poziomie wyobraźni. Chodzi o zasadnicze niepodobieństwo, które nie jest ani uzupełnieniem, ani dopełnieniem podobieństwa, lecz samym obrazem przemieszczenia [...]. W pewnych warunkach ta wyobrażona relacja dociera do swoich własnych granic”<sup>11</sup>.

*Przełożył z języka francuskiego Tomasz Swoboda*

Georges Didi-Huberman, *La disproportion dans l'anthropomorphisme*, w: idem, *La ressemblance informe. Le Gai Savoir visuel selon Georges Bataille*, Paris, Macula, 1995, s. 53–62.

**11** J. Lacan, *Le Séminaire II. Le Moi dans la théorie de Freud et dans la technique de la psychanalyse (1954–1955)*, Paris 1978, s. 186 i 208–210. Zwróćmy uwagę, że Lacan nie wskazuje wprost na oczywiste przeciwieństwo odniesienie do Bataille’owskiej „bezkształtności”.