



Okrucieństwo ontologiczne i „konwulsyjne piękno” kobiet-lalek Hansa Bellmera

Paweł DYBEL*

ABSTRACT

Ontological cruelty and the “convulsive beauty” of Hans Bellmer’s doll-women: In this paper, I ask about the phenomenon of cruelty in art, considered in the context of the transformations that have taken place in modernity concerning man’s relationship to natural being. The effect of these transformations has been a manipulative and commanding attitude of man towards this being. Being has been reduced, according to Heidegger, to the role of a ‘storehouse’ (*Ge-stell*), which man sets upon himself in an attempt to make maximum use of it for himself. I call this attitude ontological cruelty. At the same time, I pose the question: Do the transformations that have taken place in contemporary art under the influence of avant-garde theories correspond to these broader changes? I try to show that there is no such analogy, because the representations of artworks are marked by a completely different attitude to being, based on its ‘confirmation’ and a kind of ‘elevating’. However, the space of creative freedom opened up by the avant-garde in relation to the material of the work raises a different kind of question about the status of cruelty in art. I take these questions as points of reference when considering the surreal world of female doll bodies in the work of the German artist Hans Bellmer. This case is all the more significant because in this work female bodies are deformed to a far-reaching extent: they are mutilated in various ways, metal and wooden prostheses are attached to them, and so on. The question of the actual status and meaning of these deformations and mutilations then becomes acutely relevant. What is the peculiar kind of aesthetic ‘cruelty’ behind this?

KEYWORDS

doll, cruelty, avant-garde, female body, fetish, art

* Prof. dr hab., Instytut Filozofii i Socjologii Polskiej Akademii Nauk w Warszawie.
E-mail: pawel.dybel@ifispan.edu.pl.

PEJZAŻ WEWNĘTRZNY CIAŁA ZWIĄZANY JEST
ZE ŚMIERCIĄ I MIŁOŚCIĄ: kochanek i morderca są jego
uprzywilejowanymi eksploratorami (Jeleński, 1998: 2).

Bellmer jest prorokiem nie tyle pożądania, co obsesji [...] seksu,
szczególnie niezrealizowanych i nierealizowalnych implikacji
seksu. Jego obsesja jest tak daleko posunięta, że skupia się
na niemożliwym, gdyż jedynie niemożliwe mogłoby ją zadowolić
(Peppiatt, 1973: 26).

1. „PIĘKNO KONWULSYJNE” LALEK BELLMERA

Wraz z pojawieniem się nurtów awangardowych na przełomie XIX i XX wieku podważone zostało powszechne obowiązywanie w sztuce wymogu zachowania wierności anatomicznej budowie ludzkiego ciała. Tak samo jak w poezji zaczęto uprawiać gry językowe, w których rozbijano obowiązujące struktury syntaktyczne i frazeologiczne języka (dadaści, futuryści) czy tworzone wiersze na zasadzie łączenia ze sobą słów w sposób całkowicie przypadkowy i mechaniczny (surrealiści), w malarstwie i rzeźbie przedstawiane ludzkie ciała zaczęto poddawać różnego rodzaju deformacjom; zniekształcano je w wymyślny sposób (ekspresjonizm), rozbijano na części, kawałkowano, starano się je ukazać z kilku różnych perspektyw na raz (np. w kubizmie) czy zaczęto tworzyć obrazy będące swobodną grą samych barw, światła, figur geometrycznych i linii (abstrakcjonizm). Artystę miała cechować absolutna swoboda odnośnie do tego, co i w jaki sposób ma przedstawiać w swoich dziełach oraz jak ma podchodzić do tworzenia tych dzieł.

W tę awangardową tradycję wpisuje się twórczość Hansa Bellmera, niemieckiego artysty urodzonego w Katowicach w 1902 roku, której chciałbym poświęcić ten esej, za główny punkt odniesienia moich rozważań biorąc serie fotografii jego dwóch lalek skonstruowanych w okresie międzywojnia. Choć jest on również autorem fascynujących rysunków i gwaszy, we współczesnej sztuce europejskiej zapisał się przede wszystkim jako autor tych fotografii. Zwracały one uwagę tym, że ukazane na nich lalki naruszały w sposób drastyczny reguły obowiązujące w dotychczasowej sztuce lalkowej. Ich kobiece ciała były bowiem poddawane różnego typu wymyślnym deformacjom — Bellmer kaleczył je, łączył z różnego rodzaju protezami, multiplikował ich poszczególne części, rozczłonkowywał itd.

Na te lalkowe konstrukcje Bellmera można spojrzeć jako na element wspomnianych głębokich przeobrażeń w sztuce europejskiej, które wraz z pojawieniem się nurtów awangardowych dotknęły skądinąd jej kluczowego pojęcia: pojęcia piękna. Jednym z najbardziej wymownych przejawów tego procesu było wprowadzenie przez papieża surrealizmu, André Bretona, w powieści *Nadja* (Breton, 1928) pojęcia „konwulsyjnego piękna”, które — jak uważał — ma cechować prawdziwie współczesne dzieło sztuki. Piękno to ma być wynikiem naruszenia przez artystę wyobraźniowych przyzwyczajęń odbiorców, ma ich szokować bijącym z niego okrucieństwem. Tak jak ma to np. miejsce w przypadku obrazów pojawiających się w snach i mrocznych wizjach, które przerażają, a w których rzeczy i postaci przybierają często fantastyczne kształty oraz naruszane są relacje przestrzenne i czasowe.

Użyte przez Bretona określenie „konwulsyjne” pojawiło się jako nawiązanie do dziwacznych, histerycznych póz Augustine, słynnej pacjentki Jeana-Martina Charcota. Utrwalone one zostały na zdjęciach, które ukazywały ją na szpitalnym łóżku z rozwianymi włosami oraz obnażonymi ramionami i miały wyraźny erotyczny wydźwięk. Ale określenie to rodziło również skojarzenia z drgawkami, które ogarniają człowieka tuż przed śmiercią, kiedy jego ciało broni się rozpaczliwie przed tym, co zaraz nastąpi. Jest to szczególny moment, w którym życie, dobiegając kresu, kulminuje wszystkie swoje siły, ale nie jest już w stanie śmierci się przeciwstawić. To moment „spotkania” Erosa z Tanatosem, w którym ten drugi zapowiada swoje zwycięstwo poprzez konwulsje ciała. Dlatego w tym akcie agonii, manifestującym się poprzez gwałtowne skurcze ciała, jest zarazem coś pięknego, co budzi zachwyt, jak też odrażającego, co swym okrucieństwem rodzi przerażenie i lęk. Jest to bowiem zarówno kulminacja sił życia, jak i zapowiedź jego nieuchronnego końca. Właśnie ten uchwycony w sztuce moment przejścia z bytu w niebyt, kiedy ujawnia się tragiczny splót Erosa z Tanatosem, w którym ten pierwszy uznać musi swą porażkę, jest piękny.

Kiedy więc Breton otrzymał w Paryżu przekazane mu za pośrednictwem kuzynki Bellmera, Ursuli Naguschewski, fotografie skonstruowanej przez niego w 1934 roku „pierwszej lalki”¹, dostrzegł w nich wymowną artystyczną realizację

¹ W literaturze poświęconej twórczości Bellmera zwykło się używać określeń „pierwsza lalka” i „druga lalka” (lalki powstały odpowiednio w latach 1933/1934 i 1935). Te określenia są jednak nieścisłe. W istocie bowiem nie chodzi tu o dwie całkiem różne lalki, ale o dwie serie fotografii, na których ukazywane są różne wersje lalek skonstruowanych często z tych samych części co pozostałe. To rozróżnienie jest o tyle uprawnione, że różne wersje tzw. drugiej lalki konstruowane były według odmiennych założeń niż w przypadku pierwszej (por. artykuł na temat genealogii „drugiej lalki” Bellmera — Rath, 2017: 241–258). Wspomnieć wypada, że równocześnie Bellmer stworzył kilka odrębnych lalkowych „instalacji” i wykorzystał w nich częściowo elementy, z których składały się różne wersje „pierwszej” i „drugiej lalki”.

swojej idei „konwulsyjnego piękna”. Był nimi wręcz zachwycony, a później ten zachwyt podzielił z nim Paul Éluard i inni surrealiści. Nietypowy sposób, w jaki na Bellmerowskich fotografiach różnych wersji „pierwszej lalki” ukazana została tkwiąca u ich podstawy metalowo-drewniana konstrukcja, w jak wymyślny sposób ułożone zostały części jej ciała, jak była kaleczona, jak dołączane były do niej protezy, jak zostały dobrane części ubioru i inne rekwizyty — wszystko to bowiem spełniało z nawiązką warunki wspomnianego ideału piękna. Piękna, które — jak powiadał Breton — albo jest konwulsyjne, albo go w ogóle nie ma. Zarazem stanowiło ono drastyczne naruszenie powszechnych wyobrażeń na temat tego, jak ma wyglądać „piękna” kobieta i... lalka.

2. OKRUCIEŃSTWO ONTOLOGICZNE I OKRUCIEŃSTWO ESTETYCZNE

Na te głębokie zmiany, które dokonały się w sztuce europejskiej pod wpływem nurtów awangardowych, można też spojrzeć pod kątem dokonujących się w kulturze europejskiej od czasów nowożytnych przemian świadomościowych. Wiązały się one z umożliwionymi przez odkrycia naukowe i rozwój techniki procesami zawłaszczania przez człowieka różnych dziedzin bytu przyrodniczego oraz z poczuciem rosnącej nad tym bytem władzy, dzięki której ludzie mogą nim swobodnie rozporządzać. W wyniku tych procesów byt przyrodniczy został sprowadzony do — jak zauważył Martin Heidegger w *Pytaniu o technikę* — danego człowiekowi do rozporządzenia składu energii (*Bestand*) do wykorzystania (Heidegger, 1977: 224–255). Wiązał się z tym tryumf rozumu instrumentalnego, który pozwala człowiekowi ten byt w różnych jego wymiarach i aspektach „nastawiać” (*bestellen*) na siebie. To pragmatyczne, kalkulacyjno-manipulacyjne podejście do bytu nazywam okrucieństwem ontologicznym. Polega ono na tym, że człowiek traktuje w nim byt przyrodniczy wyłącznie z uwzględnieniem tego, na ile może — nastawiając ten byt na siebie — wykorzystać go w celu urzeczywistnienia własnych zamierzeń i planów.

Przyjęcie przez człowieka władczo-eksploatacyjnej postawy wobec bytu prowadzi w sposób nieuchronny do zignorowania przez niego *physis* tego bytu — stanowiących o nim samoistnych procesów życiowych wzrostu i rozpadu, które pozwalają temu bytowi regenerować się i odradzać, a tym samym dalej

Można je zatem nazwać swoistymi wariacjami czy nowymi wersjami tych lalek. Te problemy z nazewnictwem są jednak bardzo charakterystyczne, gdyż wiążą się ściśle ze szczególnym znaczeniem, jakie Bellmer przyznał fotografiom swoich lalek, na których utrwałał ich różne obmyślane przez siebie wersje, korzystając często z tego samego „tworzywa”.

trwać w niezmienionej postaci. Efektem tego jest zakłócenie funkcjonowania tych procesów w skali globalnej, czego skutki, m.in. w postaci globalnego ocieplenia, zaczynamy odczuwać dzisiaj coraz bardziej boleśnie.

Ta eksploatacyjna postawa człowieka wobec bytu została w podobny sposób opisana przez Jana Patočkę, który jej źródło upatruje w „metafizyce władzy” człowieka:

Człowiek przestał egzystować w relacji do bytu i stał się zamiast tego potężną siłą, jedną z najpotężniejszych. W szczególności, jako byt społeczny, stał się ogromnym przekątnikiem, wysyłającym kosmiczne moce, które zostały zgromadzone i zabezpieczone na wieczność. Wydaje się, że w świecie czystych sił stał się on wielkim akumulatorem, który z jednej strony eksploatuje te siły w celu egzystowania i reprodukcji, który jednak z drugiej strony, i to z tego samego powodu, jest podłączony do tego samego zamkniętego obiegu: jest gromadzony, eksploatowany i manipulowany tak jak każdy inny system sił (Patočka, 1981: 124).

Jacques Derrida, który przytacza ten fragment z książki Jana Patočki w *The Gift of Death*, zauważa, że dla tego czeskiego filozofa, podobnie jak dla Martina Heideggera i Friedricha Nietzschego, siła stała się w nowoczesności figurą władzy człowieka nad bytem:

Przemoc stała się w nowoczesności figurą bytu. Byt zezwolił na to, aby zostać określonym jako dająca się skalkulować siła, zaś człowiek, zamiast odnosić się do bytu skrytego pod tą figurą siły, przedstawia siebie jako siłę policzalną (Derrida, 1995: 37).

W sposobie, w jaki Patočka ujmuje eksploatacyjno-kalkulacyjną relację człowieka do bytu, zwraca uwagę wskazanie na to, że człowiek sam zaczyna być traktowany w podobny sposób jak siły, które uruchamia. Tego typu relacja człowieka do bytu jest zatem nie tylko destrukcyjna dla tego ostatniego, lecz także jest w równej mierze autodestrukcyjna i fatalna w skutkach dla samego człowieka. Drugą stroną okrucieństwa człowieka w relacji do bytu jest jego okrucieństwo w stosunku do siebie.

U podstaw władczo-nastawczej postawy człowieka wobec bytu tkwi zatem nielicząca się z jego *physis* zachłanność w eksploatacji tego bytu, której człowiek stał się z czasem sam zakładnikiem. To właśnie ta zachłanność każe mu być „okrutnym” w podejściu do bytu. W tym wypadku słowo „okrucieństwo” ma odmienne znaczenie od tego, które zazwyczaj mu nadajemy. Odnosimy je zwykle do zachowań ludzkich lub zwierzęcych, w których zadawanie bólu

i cierpienia innym przyjmuje szczególnie intensywną, trudną do zniesienia postać. Tutaj natomiast chodzi o nieznaną żadnych granic i skrupułów nastawienie człowieka na podporządkowanie sobie bytu i jego eksploatację.

Nie znaczy to, że między tymi dwiema postaciami okrucieństwa nie występuje żadne pokrewieństwo. Wszak z władczo-nastawczym odniesieniem człowieka do bytu wiąże się również jakiś rodzaj zadawania „ból” temu bytowi poprzez jego rabunkową eksploatację. Znajduje to swój wyraz w naruszeniu przez człowieka swoistej równowagi w procesach życiowych przebiegających w obrębie bytu przyrodniczego w sposób samoistny.

W postulatach awangardy, w których domagano się odrzucenia wszelkich ograniczających twórczą wolność artystów kanonów i konwencji, w tym w szczególności zerwania z różnymi postaciami cezury realności (tzn. z wymogiem odzwierciedlania realnej postaci ludzkich przeżyć, relacji i procesów społecznych czy naocznego wyglądu wszelkich bytów), można by upatrywać zjawisko analogiczne do nieznanego żadnych ograniczeń i granic procesu nastawiania przez człowieka bytu przyrodniczego na siebie w celu jego eksploatacji. Okrucieństwu ontologicznemu związanemu z nastawczo-eksploatacyjną postawą wobec bytu odpowiadałoby wówczas okrucieństwo estetyczne związane z równie władczo-eksploatacyjną postawą artysty wobec materiału przedstawieniowego swojego dzieła. W postawie tej artysta nie znałby żadnych granic w jego „torturowaniu”. Dowolnie by go kształtował zgodnie z własnymi pomysłami kreacyjnymi, będąc wyłącznie nastawiony na uzyskanie estetycznego efektu. Deformowałby ów materiał na różne możliwe sposoby, rozbijał na drobne kawałki, łączył z różnymi heterogenicznymi elementami, z których układałby wymyślne konfiguracje itd.

Jest to z pewnością efektowna analogia, ale powiedzmy od razu, że jest ona myląca. Dokonująca się pod wpływem teorii awangardowych rewolucja w sposobie odnoszenia się pisarzy i artystów do materiału przedstawieniowego tworzonych przez nich dzieł ma niewiele wspólnego z „nastawczym” sposobem, w jaki człowiek pod wpływem odkryć naukowych i rozwoju techniki zaczął traktować byt przyrodniczy, redukując go do — jak pisze Heidegger w *Pytaniu o technikę* — składu energii (*Bestand*) do wykorzystania.

Stawką w sztuce współczesnej — a w większości tworzących ją nurtów jest ona dziedzictwem awangardy — nie jest nastawianie przez artystę tworzywa, w którym pracuje, na siebie i uzyskiwanie w ten sposób zamierzonych z góry estetycznych efektów. W postępowaniu artysty nie ma nic z manipulacyjno-kalkulacyjnej logiki właściwej rozumowi instrumentalnemu, który nastawiony jest na takie lub inne wykorzystanie materiału przedstawieniowego, traktowanego jako „skład” (*Bestand*). Podejście współczesnego artysty do tworzywa

dzieła stanowi dokładne przeciwieństwo podobnie „eksploatacyjnej” postawy. Znajduje to wymowny wyraz w specyficznym sposobie bycia dzieła sztuki, który różni je od sposobu bycia innego rodzaju bytów. Stanowi o nim — jak twierdzi Heidegger — „odkrywanie, które prawdę wydobywa w blask Jaśniejącego” (Heidegger, 1977: 254). To zaś jest możliwe dzięki *techne* nazywanej przez Greków *poiesis* sztuk pięknych, które wydobywają „prawdziwe w piękne” (Heidegger, 1977: 254). Ta transformacja jest wynikiem nakierowania w dziele sztuki jakiejś postaci „nieskrytości bycia”, którą owo dzieło przedstawia, na siebie samą, czemu nie przyświeca żaden zewnętrzny wobec niej pragmatyczny cel. Ta relacja samoodniesienia nieskrytości bycia jako prawdy, w której chodzi wyłącznie o nią samą, sprawia, że owa prawda przybiera w przedstawieniach dzieł sztuki postać tego, co piękne. Nieskrytość bycia nie jest w dziełach sztuki, jak w nastawieniu technicznym, funkcją zewnętrznej wobec niej manipulacyjnej postawy, w której człowiek nastawia ją na siebie. Ona sama nastawia się na siebie, jest sama dla siebie podmiotem i obiektem zarazem. Ten specyficzny sposób odniesienia przedstawień nieskrytości bycia w dziele sztuki na siebie, w którym liczą się one wyłącznie ze względu na siebie, sprawia właśnie, że prawda tego, co przedstawiają, zaczyna promieniować „blaskiem Jaśniejącego”, staje się piękna.

3. BELLMER I FEMINISTYCZNE KONTROWERSJE WOKÓŁ JEGO LALEK

Sposób, w jaki w sztuce współczesnej ukazywany jest fenomen okrucieństwa, pozbawiony jest zazwyczaj światopoglądowej otoczki, takiej lub innej². Okrucieństwo przedstawiane jest tu bez swego ideowego alibi i jawi się w nagiej prawdzie jego nieskrytości. Ukazywane jest ono ze względu na siebie, a nie ze względu na jakiś umoralniający czy ideowy zamiar artysty.

Wymowny przykład podobnej postawy artysty stanowi malarstwo Marka Rothko, twórcy nurtu nazywanego *color field painting*. W swoich obrazach kładł on nacisk na czysto emocjonalną stronę oddziaływania barw na podmiot, eksponując ich konfliktowy i pełen bezwzględności „okrucieństwa” sposób odnoszenia się do siebie. Konflikt ten z każdym kolejnym obrazem stawał się

² Chociaż naturalnie są wyjątki, jak np. słynna *Guernica* Pabla Picassa, której poszczególne fragmenty odsyłają do okrucieństw, których na cywilnej ludności Hiszpanii dopuszczała się faszystowska armia Francisco Franco. Ten obraz możemy jednak równie dobrze odczytywać jako metaforę odnoszącą się do wszelkiego typu okrucieństw, jakie spotykają ludność cywilną w czasie wojny.

coraz bardziej gwałtowny i brutalny, a zarazem coraz trudniejszy do zniesienia przez psychikę artysty. Jak pisze Slavoj Žižek:

Na płótnach malowanych bezpośrednio przed śmiercią ledwie uchwytne napięcie między czernią a szarością przechodzi po raz ostatni w zażarty konflikt między nienasyconą czerwienią i żółcią, który jest świadectwem ostatniej desperackiej próby odkupienia, a zarazem nieomylną zapowiedzią rychłego końca (Žižek, 2003: 36).

W końcu Rothko nie był w stanie znieść swojej depresji i popełnił samobójstwo, podcinając sobie żyły na nadgarstkach. Przykład jego malarstwa jest szczególnie znamienity, gdyż pozwala mówić o okrucieństwie obecnym już na źródłowym poziomie bytu — w sposobie, w jaki odnoszą się do siebie poszczególne kolory. Wiedział o tym już Heraklit, według którego konflikt i walka przeciwieństw zakorzenione są w samym bycie; stanowią jego podstawowy wyznacznik.

Naturalnie to, że kolory ze sobą „walczą”, mogą się gryźć, kąsać i dążyć „brutalnie” do zdominowania innych kolorów, nie było odkryciem Rothko. Wie o tym (a w każdym razie powinien wiedzieć) każdy malarz. Niezwykłość obrazów tego amerykańskiego artysty zasadzała się jednak na tym, że „rozniecił” na nich ten konflikt do niespotykanych rozmiarów, czyniąc z niego podstawowy żywioł swojej sztuki. Za to prometejskie przedsięwzięcie zapłacił jednak najwyższą cenę.

W historii sztuki możemy podać dziesiątki podobnie tragicznych przykładów, w których twórcy stawali się bezwiednymi ofiarami własnych, zawierających w sobie element okrucieństwa artystycznych eksperymentów i przedsięwzięć. Artysta bowiem z kreowanym przez siebie światem jest połączony w podobnie organiczny sposób co dziecko spoczywające w łonie matki i połączone z nią pępowiną. Dlatego wszystko to, co nań projektuje i tworzy, w ruchu wstecznym oddziałuje również na niego samego.

Jeśli na fenomen okrucieństwa w sztuce spojrzeć pod kątem wydobytego przez Heideggera ontologicznego statusu jej przedstawień, można powiedzieć, że owo okrucieństwo będąc w niej odkrywane/wydobywane ze względu na siebie, jest zastrzegane w nieskrytości swego bycia, w swojej prawdzie. Odnosi się to zarówno do dzieł sztuki greckiej, chrześcijańskiego średniowiecza i renesansu, jak i do przedstawień sztuki współczesnej. Tyle że w tej ostatniej fenomen okrucieństwa „jaśniej” zazwyczaj bez towarzyszącej mu ideowej otoczki. Prezentuje się niejako w stanie czystym w całej porażającej patrzącego na nie dosłowności — tak jak właśnie w malarstwie Rothko. Dlatego konfrontacja z nim jest tak trudna do zniesienia przez odbiorców.

Równie trudne do zaakceptowania dla wielu okazały się Bellmera serie fotografii wymyślnie zdeformowanych i okaleczonych przez niego kobiecych ciał lalek. Choć surrealiści byli tymi fotografiami zachwyceni — widzieli w nich urzeczywistnienie idei „konwulsyjnego piękna”, to wielu krytyków sztuki oraz publiczność o konserwatywnych estetycznych gustach odnosili się do nich z dużym dystansem. Niekiedy wręcz nie kryli oburzenia tymi kreacjami, upatrując w nich przejaw sadystycznych skłonności autora i wątpliwe pod względem artystycznym eksperymenty. Z czasem do tej krytyki dołączyły niektóre feministki, jak Xavière Gauthier (1971), Luce Irigaray (1985), Renate Berger (1985), Susanne Baackmann (2007) czy u nas Joanna Zielińska (2012). Wspólne ich odczytaniom było przekonanie, że w sposobie, w jaki Bellmer konstruuje swoje lalki, dochodzi do głosu jego wrogość wobec kobiet i dążenie do zamierzonej degradacji ich ciał.

Zarazem jednak wiele badaczek też związanych z feminizmem, które sztuce Bellmera poświęciło całe monografie i opublikowało szereg artykułów na jej temat, zajęło dokładnie przeciwne stanowisko, twierdząc, że te zarzuty są nieporozumieniem. Należą do nich m.in. Therese Lichtenstein (2001), Siegrid Schade (1987) czy Sue Taylor (2000). Według nich serie fotografii dwóch lalek Bellmera świadczą przede wszystkim o jego krytycznym stanowisku wobec dominującego w tradycji europejskiego patriarchyizmu tradycyjnego podejścia do kobiecego ciała. Równocześnie dokonuje on dekonstrukcji ostrego dychoomicznego przeciwstawiania sobie form tożsamości kobiecej i męskiej. Istotne znaczenie w tym kontekście ma jego koncepcja hermafrodytyzmu, w której głosi otwarcie męskiej tożsamości na jej drugie, kobiece „ja”.

Sposób, w jaki ta koncepcja znalazła swoje urzeczywistnienie w konstruowaniu ciał lalek oraz później na rysunkach Bellmera, opisała Therese Lichtenstein w swojej klasycznej już dzisiaj monografii na ten temat (Lichtenstein, 2001: 47–104). Dokonała w niej dokładnego omówienia przenikających tę twórczość motywów sadomasochistycznych, wskazując na różnorodne ich interakcje z określonym społeczno-kulturowym i politycznym kontekstem, w którym powstawały (Niemcy lat trzydziestych), oraz inscenizowany w nich przez autora czysto teatralny charakter. Z kolei niemiecka historyczka sztuki Siegrid Schade twierdzi, że w twórczości lalkowej Bellmera mamy do czynienia z radykalnym zerwaniem z konwencją ukazywania kobiecego ciała jako pewnej idealnej całości, która wyrosła na podłożu ideologii europejskiego mieszczaństwa (Schade, 1987: 239–245).

Zerwanie to wyrastało na gruncie inspirowania się przez Bellmera dadaistycznymi i surrealistycznymi hasłami wyzwolenia artystycznych kreacji od wymogu zachowania relacji przyległości między rzeczami w tej postaci, w jakiej

występują one w zewnętrznej rzeczywistości. Odejście od tych postulatów Bellmer mógł już w latach dwudziestych zaobserwować na obrazach niemieckich artystów związanych z dadaizmem, jak Otto Dix, George Grosz czy Max Ernst, z którymi zaprzyjaźnił się po przenosinach do Berlina w 1923 roku³.

Istotnym źródłem inspiracji była dla niego również praca Sigmunda Freuda *Objaśnianie marzeń sennych* (Freud, 1998). Psychoanalityk starał się w niej wyjaśnić absurdalną postać obrazów pojawiających się w marzeniach sennych — twierdził, że jest ona wynikiem „pracy” nieświadomego za nic mającego relacje przyległości występujące między rzeczami w świecie realnym i relacje czasowe. Bellmer nawiązał do tego ujęcia w swojej pracy teoretycznej *Mała anatomia obrazu* (Bellmer, 1994) i podjął zarazem z Freudem polemikę, przeciwstawiając jego pojęciu nieświadomego pojęcie „fizycznego nieświadomego”, które ignoruje w podobny sposób co marzenie senne relacje przyległości między rzeczami oraz zasady anatomicznej budowy ludzkiego ciała. W jego oczach pojęcie to miało uzasadniać dokonywane przez niego daleko idące deformacje lalkowych ciał jako odwołujące się do niemającego nic wspólnego z anatomią faktycznego sposobu, w jaki jest przez człowieka doświadczane własne ciało. Wymownym tego świadectwem miały być doświadczenia ciała przez histeryczki, które twierdziły np. że widzą palcami.

4. URSULA JAKO LALKA. WYMIARY OKRUCIEŃSTWA

Głęboki przedział, jaki dzieli pod tym względem lalkową twórczość Bellmera od obecnych w tradycji sztuki europejskiej konwencji dotyczących sposobu ukazywania kobiecych ciał, widać już wyraźnie na serii zdjęć jego „pierwszej lalki”, dla której pierwowzorem była jego piękna, młoda kuzynka Ursula Naguschewski⁴. Akcentując ten przedział, poniżej omówię przykładowo jedno z najbardziej znanych zdjęć tej lalki⁵.

Kiedy patrzymy na tę lalkę od razu rzuca się w oczy, że została skonstruowana z tandetnych materiałów, takich jak m.in. gips, tiul czy murarska siatka, których szorstkość i gruzelkowatość zostały jeszcze przez artystę celowo zaakcentowane. Lalka jest w dodatku na wpół łyśa; na czubku głowy ma doklejoną niezdarnie

³ Te relacje zostały dokładnie opisane w innej klasycznej już dzisiaj monografii — autorstwa Petera Webba i Roberta Shorta, którzy bardzo szczegółowo omawiają koleje życia i twórczość Hansa Bellmera (Webb & Short, 1985: 13–57).

⁴ Pracę nad tą lalką rozpoczął przy pomocy brata Fritza w 1933 roku i zakończył w 1934.

⁵ Dostęp do tego zdjęcia jest w Internecie pod linkiem: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/265312>.



plastrami perukę z opadającymi w beładzie włosami. Siedzi na jakimś stołku czy zydłu, tyłem do widza, przez co wyeksponowane zostały jej wystające spod zwiewnej nocnej koszulki nagie pośladki, co ma mocny erotyczny wydźwięk. Lalka zdaje się nie mieć ani rąk, ani nóg; w miejscu po jednej nodze została doczepiona drewniana proteza. Jej głowa jest mocno pochylona, a sylwetka wydaje się jakby skulona. Jest odwrócona do widza, na którego patrzy z ukosa mocno zaakcentowanymi oczyma. W jej spojrzeniu, a zarazem w pozycji jej ciała i ubiorze jest zarówno coś z wyzywającej kokieterii, jak i lęku zapędzonego w róg pokoju zwierzątka.

Okrucieństwo bijące z tej fotografii ma kilka wymiarów. Pierwszy wymiar wiąże się z opisanym powyżej wyglądem ciała lalki. Jest to ciało wymyślnie okaleczone, sprowadzone do kadłuba z głową i resztkami kończyn. Towarzyszy temu nieodparte wrażenie, jakoby artysta przedstawiał nam dzieło zrobione naprędce i z jakichś powodów niedokończone. W dodatku jest ono wykonane celowo niechlujnie. Tak ukazane stanowi jaskrawe zaprzeczenie konwencji sztuki lalkowej oraz powszechnych wyobrażeń, jak ma być ukazywane w sztuce piękno dziewczęcego ciała. Lalka łączy bowiem w sobie w dziwaczny sposób

dziewczęcą subtelność i delikatność ze skłonnością do erotycznego wyuzdania i perwersji. Z jednej strony jej kalectwo i załęknięte, podejrzliwe spojrzenie budzi litość, z drugiej rodzi przerażenie i wstręt.

Drugi wymiar wiąże się z tym, że mimo tandety materiałów, które zostały użyte w jej tworzeniu oraz demonstracyjnego wręcz niechłujstwa, z jakim została wykonana, lalka wydaje się w swym kalectwie i odrażającym wyglądzie „jakby” żywa, zawieszona pomiędzy życiem i śmiercią⁶. Jest „jakby” czymś więcej niż martwą lalką. Gdy patrzymy na nią, nie sposób oprzeć się wrażeniu, że artysta, tworząc ją, chciał — niczym Pigmalion — tchnąć w nią życie, ale z jakichś powodów udało mu się to tylko połowicznie. W rezultacie powstało dzieło niedokończone, ze wszech miar nieudane: właśnie „jakby” żywa dziewczyna/lalka. Na owym „jakby” zasadza się jednak niezwykle moc oddziaływania omawianej fotografii. W zawieszeniu lalki między życiem i śmiercią zawarto się coś okrutnego, podobnego do tragicznego statusu ludzkich ciał w piekle, z którego nie mogą się wydobyć. W rezultacie ten dwuznaczny sposób bycia lalki ma w sobie coś niesamowitego w tym znaczeniu, jakie pojęciu nadał Freud w eseju *Niesamowite* (Freud, 1997: 233–262).

Trzeci wymiar okrucieństwa wiąże się z relacją, w jakiej Bellmer pozostaje wobec tworzywa, z którego konstruuje swoje lalki. Cechuje ją to, że ma on nad tym tworzywem całkowitą władzę. Może swobodnie dobierać jego poszczególne składniki, nie licząc się z konwencją, i na swój własny sposób je „torturować”, a więc eksperymentować z nim, robić z nim praktycznie wszystko. W tym wolnościowo-okrutnym podejściu do tworzywa również daje o sobie znać wpływ dadaistycznych postulatów.

5. LALKI JAKO FETYSZE BRAKU

Ale Bellmer sformułował jeszcze jeden teoretyczny argument, który uzasadniać miał jego „okrutne” postępowanie wobec kobiecych ciał lalek. Porównał je bowiem z poetycką sztuką tworzenia anagramów, która polega na odwracaniu kolejności liter w wyrazach czy kolejności słów w zdaniu tak, aby tworzyć z nich nowe wyrazy i zdania. Poeci posługiwali się tą techniką, sondując możliwości języka do nadawania nowych znaczeń. Podobnie Bellmer, ustanawiając nowe powiązania między częściami ciał swoich lalek przy całkowitym zignorowaniu reguł ich anatomicznej budowy, starał się wydobyć tkwiący w nich potencjalnie

⁶ Ten dwuznaczny status ontologiczny lalek Bellmera zawieszonych między życiem i śmiercią omawia dokładnie Therese Lichtenstein (2001) w swojej książce.

„sens”. Ciało bowiem, jak twierdzi, „[...] podobne jest do zdania, które pragnie, abyśmy rozłożyli go na poszczególne wyrazy i przy pomocy kolejnych mnożonych w nieskończoność anagramów odkryli na nowo jego prawdziwy sens” (Bellmer, 1994: 44).

Tak samo zatem jak poeta chce za pomocą anagramów zgłębić „tajemnicę” języka, wydobywając tkwiące w nim możliwości wytwarzania sensu, tak Bellmer, gdy tworzy fantastyczne konfiguracje ciał swoich lalek, stara się odkryć „prawdziwy sens” kobiecego ciała. Innymi słowy: jeśli poeta, tworząc anagramy, „torturuje” język, co pozwala mu doświadczyć mocy nadawania przez ów język znaczeń z całkiem nowej, nieoczekiwanej strony, to Bellmer na podobnej zasadzie „torturuje” kobiece ciała swoich lalek i stara się na drodze różnych wymyślnych zabiegów wydobyć potencjalne znaczenia w nich zawarte. W jednych lalkach przedstawia więc te ciała jako kalekie, bez kończyn, torsu i głowy, w innych mnoży te części, tworząc konfiguracje lalek o czterech nogach, dwóch miednicach i brzuchach, podwojonych piersiach, w jeszcze innych układa je z samych wybranych części ciał i dodaje różne rekwizyty, na koniec wreszcie nadaje tym częściom często nienaturalnie przerośnięty kształt.

Interesujące jest przy tym jego wyznanie, że konstruując kolejne konfiguracje swoich lalek, ocenia je pod kątem tego, na ile tkwiący u ich podstaw pomysł jest artystycznie przekonujący, a więc może autentycznie zaszokować odbiorcę jako żywe ucieleśnienie „konwulsyjnego piękna”, na ile zaś jest stereotypowy i banalny, zatem wymaga odrzucenia. Świadczy to wymownie o tym, że tylko niektóre stworzone przez niego „anagramy” lalkowych ciał znajdowały w jego oczach uznanie jako odpowiadające uznawanym przez niego kryteriom estetycznym. Każdy z nich miał zawierać bowiem w sobie określone przesłanie poruszające do głębi odbiorcę.

Jak wspomniałem, kreowane przez Bellmera dziewczyny/lalki — ich kobiece ciała — mają osobliwy status „jakby” żywych. Odgrywają rolę swoistego medium, za pośrednictwem którego artysta materializuje swoje fantazje i pragnienia związane z kobiecym ciałem. Zgodnie z techniką anagramu ulega ono różnego rodzaju wymyślnym deformacjom naruszającym zasady jego anatomicznej budowy i jest powoływane do istnienia niejako od nowa. Efektem tego są lalki, które przybierają postać pokracznych głowonogów bez torsu, miednicy i brzucha, inne zredukowane są do dwóch złączonych ze sobą par nóg z samym tułowiem czy krocem, jeszcze inne składają się z odrębnych części ułożonych wymyślnie obok siebie itd. To lalki-monstra, w odniesieniu do których widz może sobie dopowiedzieć jakąś mroczną historię, objaśniającą tę ich pokraczną i kaleką postać. Historię gwałtu, morderstwa, okrutnych tortur, tragicznego

wypadku, czegokolwiek. Zawsze jednak będzie to mroczna historia rodząca przerażenie i grozę.

Lalki są medium o szczególnym ontologicznym statusie. Od wieków w różnych kulturach funkcjonowały jako obiekty, na które człowiek projektował swoje pragnienia, życzenia i emocje. Dlatego często pełniły funkcję fetysza — obiektu o magicznej nadnaturalnej mocy, który ma wspomagać duchowo podmiot, chroniąc go przed różnymi egzystencjalnymi zagrożeniami i depresją. Ale równie dobrze na lalkę w roli fetysza można było zaprojektować wrogie intencje związane ze zniechęceniem do osoby i sprowadzić na nią nieszczęście czy śmierć. Status ontologiczny lalek jako fetyszy był więc głęboko dwuznaczny, ich magiczna moc mogła zarówno strzec przed nieszczęściami, jak i je sprowadzać.

Przekonanie, że lalki Bellmera mają status fetyszy pojawiało się wielokrotnie w bogatej literaturze na temat jego twórczości i było traktowane wręcz jako klucz do jej zrozumienia. Obszernie pisali na ten temat autorzy kluczowych monografii i artykułów o artyście, jak Therese Lichtenstein (2001: 19–105), Peter Webb i Robert Short (1985), Sue Taylor (2000), Jeremy Bell (2014) i inni. Z racji tego, że Bellmerowskie fotografie lalek eksponują na różne sposoby seksualność kobiecego ciała, autorzy ci sięgali głównie po Freuda koncepcję fetysyzmu. Psychoanalityk kładzie w niej nacisk na kluczową rolę, jaką w genealogii fetysza odgrywa traumatyczne doświadczenie dziecka braku fallusa u matki. Przerażone tym dziecko interpretuje nieświadomie ten fakt jako efekt kastracji i w geście obronnym kreuje substytut wyobraźniowy owego nieistniejącego fallusa w postaci fetysza. Dlatego, jak konkluduje Freud, „fetysz to substytut fallusa kobiety (matki) — w którego istnienie chłopczyk wierzył i którego [...] nie chce się wyrzec” (Freud, 2009: 305).

Do tego ujęcia nawiązuje też Xavière Gauthier w swojej głośnej książce *Surréalisme et sexualité*. Zwraca ona uwagę na istotną rolę, jaką w fotografiach lalek Bellmera odgrywają fragmenty kobiecego ubrania występujące często w roli fetyszy:

Prace Bellmera mają wyraźny charakter fetyszystyczny. Szpilki, botki i pończochy są tego najczęstszymi i najbardziej oczywistymi oznakami. Fetysz pojawia się jako zaprzeczenie (*Verleugnung*) rzeczywistości, po ujrzeniu traumatycznego obrazu kobiecego ciała. „Zaprzeczenie zachowuje to, co odrzuca”, jednocześnie istnieje wiara w realność braku matczynego penisa i wiara w realność fantazji o jego obecności. Freud mówi o „ruchu tam i z powrotem między zaprzeczeniem a uznaniem”. Fetysz jest „fallusem kobiety, o ile ma go jako nieobecnego” (Gauthier, 1971: 355).

Gauthier wskazuje tu na to, że u podstaw ontologii fetysza w ujęciu Freudowskim tkwi sprzeczność. Z jednej strony podmiot stara się go traktować jako obiekt w pełni tożsamy ze sobą, który pozwala mu zachować wiarę w istnienie fallusa matki, z drugiej wyparcie przez niego świadomości braku tego fallusa nigdy nie jest całkowite, gdyż fetysz jako obiekt zastępczy przypomina mu zarazem o tym braku i tylko częściowo pozwala mu opanować lęk kastracyjny.

Jeśli jednak lalki Bellmera, zgodnie z tym odczytaniem, mają status fetyszy, to w takim razie jak należy zinterpretować ich okaleczoną, mocno zdeformowaną i pokawałkowaną postać? Jak mogą one występować w roli matczynego fallusa, skoro zamiast starać się zakryć jego brak, swoją zdeformowaną postacią ten brak drastycznie ujawniają? Jak mogą służyć podtrzymaniu iluzji istnienia matczynego fallusa, skoro ich ciała są kalekie i pokawałkowane?

Jest to wynikiem tego, że pod wpływem wspomnianych nurtów awangardowych w środowiskach artystycznych zaczęło szerzyć się krytyczne podejście do dominującego dotychczas w tradycji europejskiej sztuki sposobu ukazywania „pięknych” kobiecych ciał jako mających status idealnej harmonijnej całości „bez braku”. Uznano, że u podstaw wszystkich konwencji tego typu tkwi jakaś wielka naiwność, żeby nie powiedzieć oszustwo. Nie można już dzisiaj w ten sposób malować ciał! Jednym z przejawów tej nowej samowiedzy było właśnie pojawienie się zdeformowanych i kalekich ciał lalek Bellmera obnażających wypowiedzianą brutalnie przez Freuda prawdę o kobiecej kastracji. Choć nadając lalkom status fetyszy, Bellmer stara się za ich pośrednictwem rozpaczliwie podtrzymać przekonanie o istnieniu matczynego fallusa, to jednak kaleka i zdeformowana postać ich ciał świadczy wymownie o porażce tych starań. Dlatego przeobrażają się one w fetysze/fallusy rodzące przerażenie i odrazę. Wspomniana sprzeczność, która tkwi u podstaw ontologii fetysza, przybrała w ich przypadku jeszcze bardziej radykalną postać. Została na swój sposób podwojona. Jeśli są to nadal fetysze, to takie, które w odróżnieniu od fetyszy we freudowskim znaczeniu są naznaczone przez brak. Brak nie tylko określa ich sposób bycia jako fetyszy, ale też zarazem go one w drastyczny sposób demonstrują.

Na tym zasadza się radykalna odmienność obranej przez autora *Gier lalek* artystycznej strategii fetysyzacji kobiecego ciała w porównaniu z tym, jak wyglądała ona w dotychczasowej tradycji sztuki europejskiej. Dominującą tendencją było nadawanie temu ciału, zgodnie z odziedziczonymi po antyku wyobrażeniami tego, co piękne, statusu bytu „bez braku” o nieskazitelnie proporcjonalnych kształtach. Tylko w tej postaci bowiem mógł pobudzić (męskie) pragnienie. Taki był dominujący paradygmat, chociaż naturalnie były odstępstwa od niego. Tyle że funkcjonowały one na zasadzie wyjątku i w tym

sensie paradygmat ten potwierdzały. Wystarczy spojrzeć na płótna renesansowych i barokowych mistrzów czy na całe niemal malarstwo XIX-wieczne. Po czasy awangardy królował tu niepodzielnie wymóg zachowania wierności anatomicznej budowie kobiecego ciała i oddawania jego idealnych proporcji, niezależnie od tego, w jakiej konwencji był on urzeczywistniany i co rozumiano przez „piękno” tego ciała.

Tymczasem Bellmer odrzuca ten wymóg w imię oddawania w swojej sztuce doświadczeń ciała na poziomie „fizycznego nieświadomego”. Jeśli kreowane przez niego lalki mają status fetyszy, to różni się on zasadniczo od tego, jak funkcjonowały kobiece ciała jako fetysze w dotychczasowej tradycji sztuk pięknych. Różnica polega na tym, że to, do czego te ostatnie pretendowały: zaprezentować się odbiorcy jako piękne ciała bez braku (czytaj: zastępcze przedstawienie matczynego fallusa), tutaj ulega załamaniu i zostaje celowo z całym radykalizmem obnażone jako iluzja.

Ten specyficzny status Bellmerowskich lalek wchodzących w rolę fetyszy jest zapoznawany przez całe grono autorów piszących o jego twórczości, którzy za punkt odniesienia w swoich opisach i interpretacjach obierają Freudowską koncepcję fetysza. W rezultacie tym, co wymyka się takim ujęciom, jest to, że owe lalki są w istocie anty-fetyszami, które swoją zdeformowaną i pokawałkowaną postacią obnażają — a nie skrywają — wydobytą przez Freuda sprzeczność tkwiącą u podstaw ontologii fetysza. Te lalki to fetysze, które przybrały odrażającą, mocno zdeformowaną falliczną postać, parodiując bezlitośnie to, co klasyczne fetysze starają się osiągnąć. To fetysze zwrócone „krytycznie” ku sobie, które dokonują radykalnego aktu auto-demaskacji, nie zrywając jednak do końca z „ideałem”, do którego się odnoszą. Demonstrują sprzeczność, która o nich stanowi, i jasnieją teraz — mówiąc po heideggerowsku — w całej swojej „prawdzie”. Dlatego budzą przerażenie i odrazę.

Dlatego, jak słusznie zauważa Lichtenstein, nie można traktować ich dosłownie i twierdzić, że ten, kto je powołał do istnienia, zajął typową postawę podmiotu-fetyszysty w psychologicznym znaczeniu perwersji. W fetyszystycznym sposobie prezentowania się Bellmerowskich kobiecych ciał lalek jest bowiem zawsze coś z hiperboli, dystansu i teatralnego gestu odgrywanego na scenie wyobraźni (Lichtenstein, 2001: 73). Bellmer, tworząc swoje lalki, nie tyle zajmuje postawę fetyszysty w sensie dosłownym, ile bierze ją za punkt odniesienia w swoich kreacjach i stara się wykorzystać jej pewne istotne rysy, aby uzyskać określony estetyczny efekt. Można powiedzieć, że na swój sposób gra on fetyszyzmem i bawi się nim, lecz zachowuje jednocześnie wobec niego wyraźny dystans. Coś podobnego zresztą można powiedzieć o innych „perwersjach”, których dopatrują się w jego twórczości krytycy: pedofilii, skoptofilii,

sadyzmie, masochizmie itd. Jeśli nawiązania do nich pojawiają się w jego pracach, to liczą się one w nich przede wszystkim jako składające się na sposób bycia tego, co w nich przedstawiane, a nie jako proste urzeczywistnienie tkwiących u ich podłoża psychicznych tendencji o charakterze perwersyjnym.

Bellmerowskie lalki jako anty-fetysze są fetyszami Braku. Pod tym względem różnią się one zasadniczo od fetyszy w rozumieniu Freudowskim, chociaż wyrastają na ich podłożu. Te drugie cechuje bowiem to, że tworząc iluzję własnej integralności, starają się swoją jednolitą postacią ukryć sprzeczność tkwiącą u podstaw ich ontologii. Natomiast lalki Bellmerowskie jako fetysze swoją kaleką i pokawałkowaną postacią demonstrują tę sprzeczność jako taką i demaskują jako pozór własną integralność. Dlatego ich wygląd jest tak trudny do zniesienia przez wielu odbiorców i rodzi u nich agresję. Uderza bowiem brutalnie w ukształtowane w europejskim patriachalizmie fantazmaty męskiej wyobraźni związane z kobiecym ciałem, które od czasów starożytnej Grecji znajdowały swoje wymowne poświadczenie w dziełach wielkich mistrzów.

6. LALKI BELLMERA JAKO ABIEKT I KULTURA JAKO FETYSZ

Jak w takim razie w obliczu wydobytego powyżej specyficznego statusu ontologicznego Bellmerowskich lalek ukazać je na tle Heideggerowskiego ujęcia sposobu bycia dzieła sztuki? Czy ujęcie to jest w ogóle w stanie uwzględnić ów status?

Jeśli fetysyzm uznamy za kluczowy punkt odniesienia w procesie kształtowania się przedstawięń dzieł sztuki, ich sposób bycia należy ująć radykalnie odmiennie. W ujęciu Heideggera „jaśnienie” przedstawięń dzieł sztuki w ich „prawdzie”, czyli w nieskrytości bycia, jest wynikiem specyficznego sposobu jej wydobywania ze skrytości bycia, która stanowi ich swego rodzaju warunek możliwości. Specyfika tego sposobu wydobywania/odkrywania w dziele sztuki zasada się według filozofa na tym, że to, co w nim wydobyte ze skrytości, czyli nieskrytość, zostaje jeszcze niejako dodatkowo nakierowane na siebie i w efekcie jako „piękne” zaczyna „jaśnieć” w swojej „prawdzie”.

Tymczasem „nieskrytość bycia” fetysza nie jest zwykłą drugą stroną skrytości w ujęciu Heideggera, która wyrasta na jej podłożu. U jej podstaw tkwi bowiem dążenie do zaprezentowania się jako Prawda bez braku (bycie „pięknym” Fallusem) i przesłonięcia w ten sposób tego, co jest brutalnym zaprzeczeniem tej prawdy (brak Fallusa, jego nieobecność, kastracja). Wszystko rozgrywa się tutaj zatem nie między nastawioną na siebie „jaśniejącą” nieskrytością bycia (prawdą) i skrytością bycia, z której jest ona wydobywana/odkrywana i zastrzegana

jako „piękna”, a między dążeniem do stworzenia iluzji „pięknego” fallicznego obiektu bez Braku i tym, co zostaje przez tę iluzję przesłonięte i wyparte jako z nią nie do pogodzenia: fakt, że ten obiekt po prostu nie istnieje. Oba człony tej relacji pozostają zatem — inaczej niż to zakłada Heidegger w odniesieniu do relacji między skrytością i nieskrytością bycia — ze sobą w konflikcie nie do rozwiązania. Między nimi istnieje radykalny ontologiczny przedział, rysa, prze-paść — różnica nie do usunięcia.

Jeśli zatem w całej niemal przed-awangardowej tradycji europejskiej sztuki uznawano, że sposób bycia dzieła sztuki określa wyekspozowanie fetyszyzowanego na różne sposoby pięknego obiektu bez Braku, obojętnie co przez ten obiekt rozumiano, w Bellmerowskich przedstawieniach kobiecych ciał lalek miejsce tego obiektu zastępuje obiekt, którego kwintesencję stanowi Brak, kastracja. To innymi słowy abiekt. Horrendalny obiekt, który jest pokraczną karykaturą Fallusa.

Ten obiekt to, inaczej mówiąc, fetysz wywrócony na nice, doświadczony w swojej okrutnej prawdzie. Demonstruje on to, co klasyczny fetysz wypiera i stara się ukryć. To — ściśle biorąc — fetysz, który zwrócony „krytycznie” ku sobie wyjawia samą istotę tkwiącej u jego podstaw sprzeczności. Sprzeczności, która zasadza się na tym, że to, co w ten sposób demaskuje, stanowi dla niego nadal niezbywalny punkt odniesienia, którego w żaden sposób nie może odrzucić, gdyż jest to jego warunkiem możliwości.

Choć sam Bellmer, gdy kreślił genealogię swego zainteresowania lalkami, wskazywał na kilka przełomowych wydarzeń, jakie miały miejsce w jego życiu, to bez wątpienia na sposób, w jaki je kreował, zrywając z wymogiem zachowania wierności anatomii kobiecego ciała, decydujący wpływ miały przeobrażenia, które dokonały się na początku XX wieku w sztuce awangardowej. Nie były one jednak tylko efektem procesów następujących w samej sztuce. Były reakcją na zaczynający się wraz z rewolucją przemysłową proces coraz bardziej instrumentalnego podejścia człowieka do własnego ciała i do ciał innych. Szła z tym w parze fascynacja — ale i krytyka — artystów jego różnymi martwymi mechanicznymi substytutami, jak manekiny i lalki czy roboty. Drugą stroną tego procesu były odkrycia psychoanalizy, a później fenomenologii, w których na przykładzie zachowań histeryczek demonstrowano, jak dalece ludzkie doświadczenie ciała jest współkształtowane przez narzucone człowiekowi przez kulturę wyparcia i duchowe okaleczenia, w szczególności dotyczące jego seksualnego wymiaru.

Równocześnie postęp techniczny sprawił, że poszerzyła się sfera możliwych ingerencji w fizyczno-fizjologiczną materię tego ciała, jak też posługiwania się coraz bardziej efektywnymi protezami zastępującymi utracone członki. Dzisiaj

znajduje to swój wyraz w rozwijających się dynamicznie technologiach operacji plastycznych, we wszczepianiu plastikowych substytutów kości, włosów, różnego rodzaju chipów, masowym wypełnianiu twarzy botoksem, robieniem wymyślnych tatuaży itd. Ciało funkcjonuje też jako szczególnie cenny „towar”, który można z powodzeniem sprzedawać w mass mediach, przede wszystkim w świecie reklam, popularnych programów telewizyjnych, portali internetowych i filmów. Narzucają one zbiorowej świadomości (i nieświadomości) jego idealne modele, według których ma się orientować podmiot, urzeczywistniając w swoim wyglądzie traktowany jako paradygmat wzorzec „piękna”. We wszystkich tych dziedzinach ciało zaczęło funkcjonować niczym Heideggerowski ze-staw (*Ge-stell*), którym można dysponować bez ograniczeń, czerpiąc zeń dla siebie różnego rodzaju korzyści.

Potraktowane w ten sposób ciało przeobraziło się w fetysz doskonały, z którego sposobu bycia w świadomości zbiorowej zostało wymazane poczucie, że zastępuje obiekt, którego tak naprawdę nie ma i nigdy nie było. Dlatego można z nim zrobić wszystko, traktując jako bezwolne medium własnych związanych z nim wyobrażeń i pragnień. W rezultacie iluzja, którą — według Freuda — produkuje fetysz, podając się za coś, czego nie ma, przestaje być traktowana jako iluzja. Wymazane zostało towarzyszące jej bolesne poczucie, że jest to w istocie tylko pozór, błaga. W ten sposób dokonano się zamknięcie fetyszystycznej świadomości. Zaczęła ona kręcić się wokół siebie w kółko bez pamięci o własnej genealogii. To świadomość, która odcięła siebie od wszelkiego poczucia braku. Świadomość spełniona jako *Ge-stell*, ze-staw.

W konfrontacji z tym świadomościowym zamknięciem Bellmerowskie lalki jako fetysze Braku sytuują się na jego antypodach. W języku Heideggera można by powiedzieć, że to przedstawienia nieskrytości bycia ludzkiego ciała, która nakierowana na siebie wyjawia jako swoją prawdę nieusuwalny brak, kastrację. Dlatego „piękno” tych lalek jawi się niczym odrażająca karykatura tego, co w dotychczasowej tradycji sztuki kojarzono z tym pojęciem. Może z pewnymi wyjątkami, jakimi były np. średniowieczne przedstawienia cielesnych tortur świętych męczenników i mąk piekielnych grzeszników, młodych kobiet gwałconych przez kościotrupy lub diabła czy różne potworności wynurzające się z otwartych ludzkich ciał na obrazach Hieronima Boscha. Tyle że w lalkach Bellmera znikła cała ta metafizyczna religijna otoczka. Są tylko lalki, ich kalekie, zdeformowane i pokawałkowane kobiece ciała/Fallusy, które zamiast dawać poczucie całkowitego spełnienia i pełni, wydają się zjadliwą parodią siebie. Konfrontują nas z brakiem, przerażają i budzą wstręt.

Okrucieństwo tych obrazów sprawia wrażenie, jakby Bellmer ustawił przed nami krzywe zwierciadło swoich pragnień, w którym przegląda się okrucieństwo

naszej kultury, w której wszystko staje się powoli fetyszem doskonałym. Ba, sama ta kultura staje się Fetyszem. Spełniona w sobie zdaje się całkowicie przesłaniać swoje braki — o czym nie chcemy wiedzieć w pogoni za fantazmatami naszych pragnień. Demaskując ten proces przesłaniania prawdy bycia przez fetysze, sztuka Bellmera spełnia najwyższe przesłanie sztuki, którym od samego początku jej istnienia było — i jest — otwieranie człowieka na prawdę tego, co jest. Nawet jeśli ta prawda jest nie do zniesienia i przeraża. To bowiem prawda poza dobrem i złem.

BIBLIOGRAFIA

- Baackmann, S. (2007). *Prosthetic illusions of masculinity: Hans Bellmer dolls and the fascist imaginary*. Durham, NC: Duke University. Dostęp: https://www.academia.edu/10313877/Prosthetic_Illusions_of_Masculinity_Hans_Bellmer_s_Dolls_and_the_Fascist_Imaginary (10.08.2025).
- Bell, J. (2014). Uncanny erotics — On Hans Bellmer's Souvenirs of the Doll. *Feral Feminisms, Feminists Un/pleasure: Reflections upon Perversity, BDSM and Desire*, 2, 71–85.
- Bellmer, H. (1963). List do Patricka Waldburga. W: P. Waldburg, *L'écorcheur écorché* (katalog wystawy, s. 7). Paris: Galerie Daniel Cordier.
- Bellmer, H. (1994). *Mała anatomia obrazu*. (Przeł. J.M. Kłoczowski). Lublin: M-Druk.
- Bellmer, H. (1998). *Gry lalki. Hans Bellmer, Katowice 1902 — Paryż 1975*. (Red. A. Przywara i A. Szymczyk). Gdańsk: słowo/obraz terytoria.
- Berger, R. (1985). Pars pro toto — Zum Verhältnis von künstlerischer Freiheit und sexueller Integrität. W: R. Berger i D. Hammer-Tugendhat (Red.). *Der Garten der Lüste. Zur Deutung des Erotischen und Sexuellen bei Künstlern und ihren Interpreten* (s. XX–XX). Köln: DuMont.
- Breton, A. (1928). *Nadja*. Paris: Grove Press.
- Brink, A. (2007). *Desire and avoidance in art: Pablo Picasso, Hans Bellmer, Balthus and Joseph Cornell*. New York: Peter Lang.
- Derrida, J. (1995). *The Gift of Death*. (Przeł. D. Wills). Chicago, IL: University of Chicago Press [oryg. wyd.: Derrida, J. (1992). Donner la mort. W: *L'éthique du don: Jacques Derrida et la pensée du don*. Paris: Métailié-Transition].
- Freud, S. (1997). Niesamowite. W: S. Freud, *Pisma psychologiczne*. (Przeł. R. Reszke) (s. 233–262). Warszawa: Wydawnictwo KR.
- Freud, S. (1998). *Objaśnianie marzeń sennych*. (Przeł. R. Reszke). Warszawa: Wydawnictwo KR.
- Freud, S. (2009). Fetyszizm. W: S. Freud, *Psychologia nieświadomości*. (Przeł. R. Reszke) (s. 303–311). Warszawa: Wydawnictwo KR.
- Gauthier, X. (1971). *Surréalisme et sexualité*. Paris: Éditions Gallimard.
- Heidegger, M. (1977). Pytanie o technikę. W: M. Heidegger, *Budować, mieszkać, myśleć. Eseje wybrane*. (Wyb. i oprac. K. Michalski. Przeł. K. Michalski et al.) (s. 224–255). Warszawa: Czytelnik.

- Heidegger, M. (1997). Źródło dzieła sztuki. W: M. Heidegger, *Drogi lasu*. (Przeł. J. Mizera *et al.*) (s. 7–63). Warszawa: Fundacja Aletheia.
- Irigaray, L. (1985). Göttliche Frauen. W: *Kunst mit Eigen-Sinn. Aktuelle Kunst von Frauen* (katalog wystawy). Wien – München: Museum Moderner Kunst.
- Jeleński, K.A. (1998). *Bellmer albo anatomia nieświadomości fizycznej i miłości*. (Przeł. J.M. Kłoczowski i J.St. Buras). Gdańsk: słowo/obraz terytoria.
- Lichtenstein, T. (2001). *Behind closed doors: The art of Hans Bellmer*. Berkeley, CA: University of California Press.
- Patočka, J. (1981). *Essais hétériques: Sur la philosophie de l'histoire*. (Przeł. E. Abrams). Lagrasse: Éditions Verdier.
- Peppiatt, M. (1973). Balthus, Klossowski, Bellmer: The approaches to the flesh. *Art International*, October, 23–28, 65.
- Rath, M. (2017). Im Bann der Gliedergruppe: Das Erweckungserlebnis Hans Bellmers. W: U. Fleckner i I. Wenderholm (Red.). *Magische Bilder: Techniken der Verzauberung in der Kunst vom Mittelalter bis zur Gegenwart* (s. 241–258). Berlin: De Gruyter Brill.
- Schade, S. (1987). Der Mythos des „Ganzen Körpers“. Das Fragmentarische in der Kunst des 20. Jahrhunderts als Dekonstruktion bürgerlicher Totalitätskonzepte. W: I. Barta *et al.* (Red.). *Frauen Bilder Männer Mythen* (s. 239–260). Berlin: Reimer Verlag.
- Taylor, S. (2000). *Hans Bellmer: The anatomy of anxiety*. Cambridge, MA: Massachusetts Institute of Technology.
- Webb, P. i Short, R. (1985). *Hans Bellmer*. London — New York — Melbourne: Quartet Books.
- Zielińska, J. (2012). Gdzie czułość przeplata się z przemocą. *Dwutygodnik*, (81)4. Dostęp: <https://www.dwutygodnik.com/artukul/3449-love-book-anety-grzeszykowskiej.html> (10.08.2025).
- Žižek, S. (2003). *Patrząc z ukosa. Do Lacana przez kulturę popularną*. (Przeł. J. Margański). Warszawa: Wydawnictwo KR [oryg. wyd.: Žižek, S. (1997). *Looking awry: An introduction to Jacques Lacan through popular culture*. Cambridge, MA: MIT Press].