

Teksty Drugie 2002, 5, s. 36-50



Twarze in extremis

Jacek Leociak

Jacek LEOCIAK

Twarze *in extremis*¹

Eugéne Delacroix, który podobnie jak inni wielcy malarze posługiwał się zdjęciami jak rodzajem optycznego notatnika, wskazywał na niedoskonałość fotografii w oddawaniu natury. Polega ona, paradoksalnie, na zdolności uzyskania największego stopnia podobieństwa do przedmiotu. Fakt, że technika fotograficzna pozwala otrzymać maksymalnie wierny obraz rzeczywistości, może stanowić przeszkodę dla rozumu i wrażliwości. Najlepsze zdjęcia powstają w wyniku usterek czy niedostatków reprodukcji, które nie pozwalają

na oddanie wszystkiego w sposób absolutny, pozostawiają pewne luki odciążające oko [...]. Gdyby oko miało doskonałość szkła powiększającego, fotografia byłaby nie do zniesienia.²

Niedoskonałość fotografii leżałaby więc w jej zdolności do wytworzenia doskonałej repliki sfotografowanego obiektu, ukazującej jednak tylko to, co zewnętrzne, bez możliwości sięgnięcia pod powierzchnię rzeczy i zjawisk, oddania ich istoty, bez możliwości syntezy, bez miejsca na pracę wyobraźni. „Zimna dokładność nie jest sztuką” – zapisał w swym dzienniku Delacroix³. W innym miejscu przestrzegał:

Nie można tracić z oczu faktu, że dagerotyp musi być traktowany tylko jako tłumacz, który ma nam pomóc w zbliżeniu się do tajemnic natury; pomimo wrażenia zadziwiającej prawdziwości niektórych jego elementów stanowi przecież jedynie odbicie, kopię świata

^{1/} Artykuł powstał w ramach projektu badawczego nr 1 HO1C 074 19, finansowanego przez Komitet Badań Naukowych.

^{2/} E. Delacroix *Dziennik, część druga (1854–1863)*, przeł. J. Guze, J. Hartwig, Wrocław 1968, s. 363.

^{3/} E. Delacroix *Dziennik, część pierwsza (1822–1853)*, Wrocław 1968, s. 243.

Leociak Twarze *in extremis*

realnego, która jest w pewnym sensie fałszywa, ponieważ jest zbyt dokładna. Zrozumiałe więc, że przedstawiane w taki sposób potworności szokują, nawet jeśli przynależą w istocie do samej natury.⁴

Uwaga autora *Rzezi na Chios* o fotografowaniu rzeczy potwornych – i o wrażeniu, jakie wywołują na widzach takie zdjęcia, którym dodatkowo dałoby się jeszcze przypisać szczególny walor „dosłowności” czy „dokładności” przedstawienia – wprowadza nas *in medias res* tych rozważań. Dotyczyć one będą fenomenu obcowania z obrazem rzeczy strasznych, makabrycznych. Podkreślam, z obrazem makabry, a nie z nią samą bezpośrednio; z jej wizerunkiem, a nie z rzeczywistością, w której napotykamy coś makabrycznego. Słowem – chodzi o *mimesis* makabry, o sposoby przedstawienia, o formy reprezentacji. Interesować mnie tutaj będą przede wszystkim pewne zdjęcia z I wojny światowej pokazujące ciężko rannych żołnierzy, ściślej – ich twarze.

*

Jakie fotografie ukazujące potworności mógł mieć na myśli Delacroix? Czy docierały do niego słynne zdjęcia z Wojny Secesyjnej, wykonane przez Alexandra Gardnera, po raz pierwszy ukazujące w takiej skali wojenną makabrę? Na przykład te z pobojowiska pod Antietam, gdzie 17 września 1861 roku zginęło 26 tysięcy żołnierzy. Gardner wykonał wtedy serię zdjęć pola usianego trupami. Inne słynne zdjęcie Gardnera, które miało ogromny wpływ na świadomość Amerykanów i stało się dla nich synonimem okrutnej prawdy o wojnie, zatytułowane *Home of the Rebel Sharpshooter, Gettysburg, Pensylwania, 1863*, przedstawia trupa żołnierza w okopie. Już po śmierci Delacroix Ameryką wstrząsnęły zdjęcia jeńców janekskich, przetrzymywanych w obozach Konfederatów na Południu, m.in. w cieszącym się najgorszą sławą Andersonville, gdzie każdego dnia umierało stu więźniów. Wykonano je wiosną 1864 roku. Najbardziej uderzające jest w nich połączenie konwencji medycznego studium, ukazującego z laboratoryjną dokładnością straszliwie wychudzone ciała wycieńczonych głodem ludzi – owych „żywych szkieletów”, których wizerunki znamy aż nadto dobrze z naszych czasów – z konwencją portretową. Każda fotografia przedstawia jedną nagą bądź prawie nagą postać utrzymującą się z wyraźnym wysiłkiem w pozycji siedzącej, upozowaną na ciemnym tle, niczym okaz anatomiczny. Zdjęcia te stały się przedmiotem obrad Kongresu, specjalna komisja śledcza włączyła je do swego raportu, wykonane na ich podstawie ryciny były szeroko kolportowane przez prasę, wreszcie zostały użyte jako materiał dowodowy w procesie kapitana Henry Wirz'a – komendanta obozu w Andersonville, który został skazany na śmierć i powieszony⁵.

^{4/} Cyt. za M.H. Huet *Monstrous Imagination*, London 1993, s. 188.

^{5/} O zdjęciach Gardnera z Wojny Secesyjnej oraz fotografiach jeńców zob. V. Goldberg *The Power of Photography. How Photographs Changed Our Lives*, New York 1991, s. 20-28 (tam też reprodukcje niektórych zdjęć). Warto dodać, że zdjęcie trupa w okopie było przez Gardnera zaaranżowane. Fotograf przesunął ciało żołnierza

Podczas Wojny Secesyjnej, a w zdecydowanie większym zakresie podczas I wojny światowej, prowadzono fotograficzną dokumentację medyczną ran odniesionych przez żołnierzy. Były to jednak zdjęcia funkcjonujące w obiegu wewnętrznym, nieprzeznaczone do publikacji. Krążące wśród Unionistów przerażające opowieści o sytuacji jeńców z Andersonville i rosnąca presja społeczna w tej sprawie spowodowały upublicznienie owych zdjęć. Stały się one kluczowym argumentem propagandowym, mobilizującym opinię publiczną. Szok, jaki wywołały, wiąże się z ich medycznym aspektem, który miał, jak sądzę, zasadniczy wpływ na ich odbiór. Zatem to nie tylko sam temat, czyli przerażająco wychudzone ciało ludzkie, ale przede wszystkim sposób jego przedstawienia – zimna dokładność, medyczna beznamiętność, redukcja człowieka do anatomicznego okazu – sprawił, że fotografie te stały się, by przywołać tu raz jeszcze słowa Delacroix, „nie do zniesienia”.

Anatomiczny wymiar przedstawień ludzkiego ciała ma długą tradycję w sztuce europejskiej, by wspomnieć jedynie o szkicach Leonarda da Vinci, rycinach z monumentalnej *De humani corporis fabrica* Andreeasa Vesaliusa z 1543 czy całej serii „lekcji anatomii” Rembrandta, Backera, van Necka, Troosta. Od renesansu do połowy XIX wieku wyobrażenia anatomiczne były dziełami sztuki, a ich twórcami byli artyści. Kierowała nimi grecka maksyma „poznaj samego siebie”. Żywili przeświadczenie, że widzialna natura, przez którą przejawia się boski porządek stworzenia, dostępna jest rozumowi. W swoich obrazach starali się więc zgłębić zarówno wewnętrzny mechanizm ludzkiego organizmu – działanie mięśni, pracę szkieletu – jak i zewnętrzne oznaki charakteru, rodzaje ekspresji emocji. Ciało było bowiem domem duszy, terenem zewnętrznej manifestacji tego, co wewnętrzne, twarz zaś – według fizjonomistów – była obszarem, gdzie w sposób najdoskonalszy ujawnia się duchowe promieniowanie człowieka, jego istota, jego tożsamość. Dlatego też fizjonomiczne studia twarzy *in extremis*: portrety (np. *Autoportret z otwartymi ustami* Rembrandta, *Człowiek w rozpacz* Courbета), ryciny (np. *Rozpacz* Le Bruna) czy rzeźby (np. marmurowe popiersie Gianlorenzo Berniniego *Dusza potępiona* lub ołowiane i gipsowe głowy Franza Xavera Messerschmidta) – są próbą wnikięcia w najgłębsze tajniki człowieczeństwa, poszukiwania form artystycznego wyrazu dla doświadczeń człowieka w sytuacjach granicznych. W ostatnich dekadach wieku XIX sytuacja zmienia się radykalnie – standaryzacja ilustracji anatomicznych, użycie fotografii dla celów medycznych, a wreszcie zastosowanie promieni Roentgena (przypomnijmy sobie fascynację bohaterów *Czarodziejskiej góry* swymi wewnętrznymi portretami) – prowadzi do coraz większej dokładności w odwzorowaniu ludzkiego ciała kosztem dewaluacji jego wymiaru duchowego. Z wielkiego tematu sztuki przekształca się ono w przedmiot technicznej reprodukcji⁶.

i jego karabin w inne, bardziej pasujące do kompozycji miejsce, użył też tego samego ciała do wykonania dwóch różnych, odmiennie zaaranżowanych fotografii.

Zob. J. Ruby *Secure the Shadows. Death and Photography in America*, London 1995, s. 13 (tam też reprodukcja zdjęcia).

^{6/} Por. M. Kemp, M. Wallace *Spectacular Bodies. The Art and Science of the Human Body from Leonardo to Now*, London 2000, s. 11-19, 94-107.

Leociak *Twarze in extremis*

Zdjęcia jeńców z Andersonville miały jeszcze w sobie coś ze sztuki. Czyniło to z nich swoistą hybrydę; fotograficzna dokładność odwzorowania łączyła się z jakby malarskim zmysłem kompozycji, sposobem usytuowania modelu przed obiektywem. Zdjęcia, które ilustrują potężną, oprawną w czerwonej skórze księgę Sir Harolda D. Gilliesia *Plastic Surgery of the Face. Based on selected cases of war injures of the face, including burns, with original illustrations*, wydaną w Londynie w 1920 roku, są już tylko dokumentacją medyczną poszczególnych przypadków opisanych w tym opasłym tomie⁷. Sir Gillies (1882–1960) był w Anglii twórcą nowoczesnej chirurgii plastycznej, a wspomniane dzieło z 1920 roku uczyniło z niej uznaną gałąź medycyny. Praktykował na rannych żołnierzach I wojny światowej, przywiezionych z frontu zachodniego do Cambridge Military Hospital. Tam wypracował swą autorską metodę leczenia rozległych ran i poparzeń twarzy drogą uzupełniania brakującej tkanki i przeszczepiania naturalnych implantów skóry z niezniszczonych miejsc głowy lub innych części ciała. Zdjęcia, a raczej całe sekwencje zdjęć, ilustrują następujące po sobie etapy poczynając od stanu z pierwszych dni po zranieniu, przez kolejne fazy leczenia, aż do rezultatu końcowego. Opisane przypadki uporządkowane są według rodzaju pola operacyjnego. Mamy więc rozdziały o terapii ran policzków, górnych i dolnych warg oraz podbródka, nosa, rejonu oczu i czoła, czyli – by tak rzec – pełny przegląd najistotniejszych miejsc w fizjonomice Lavatera, najważniejszych znaków fizjonomicznych⁸. Są to jednak znaki straszliwie zdeformowane, uległe daleko idącej destrukcji, ledwo bądź wcale nie rozpoznawalne.

Plastic Surgery Sir Gilliesia to wielki album zawierający wizerunki ludzi napiętnowanych wojną, którego nie można jednak czytać tak, jak zgodnie z fizjonomiczną tradycją czytało się teksty ludzkich twarzy. U podstaw koncepcji Lavatera leżało przeświadczenie, że istnieje skończona ilość cech wyglądu, która odzwierciedla skończoną kombinację cech charakteru. Chodziło zatem o odkrycie i opisanie pewnego kodu, stąd fizjonomika sytuowała się niejako w obszarze semiotyki, stawała się kwestią lektury i interpretacji – twarz stanowiła formę tekstu czy komunikatu sformułowanego w jakimś możliwym do odczytania języku. Twarze pacjentów Sir Gilliesia są zapisane nowoczesnym piśmem wojny: rozszarpane odłamkami pocisków, przeorane karabinowymi kulami, spalone ogniem lub gazem. Nie poddają się już tradycyjnej lekturze fizjonomicznej. Zasadniczemu zaburzeniu ulega struktura ich wyglądu. Jego cechy, ujmowane dotąd w konwencjonalne wzor-

^{7/} Zdjęcia prezentowane w niniejszym artykule pochodzą właśnie z tego tomu.

^{8/} „Oko, wzrok, usta, czoło, policzki, jednym słowem: twarz ludzka [...] stanowi to, co nauka nazywa fizyognomią” – czytamy w dziele *Lavater, Carus, Gall. Zasady fizyognomiki i frenologii. Wykład popularny o poznawaniu charakteru z rysów twarzy i kształtu głowy. Przez A. Ysabeau, profesor nauk przyrodniczych*, przeł. W. Noskowski, Warszawa 1883, s. 13. O podstawowych znakach fizjonomicznych Lavatera pisze J. Bachórz (*Karta z dziejów zdrowego rozsądku, czyli o fizjonomice w literaturze*, „Teksty” 1976 nr 2, s. 90-91); por. też uwagi o oczach, ustach i czole jako podstawowych elementach mimiki twarzy u A. Kępińskiego (*Twarz i ręka*, „Teksty” 1977 nr 2, s. 11-28).

ce i składające się na rozpoznawalny system znaków fizjonomicznych, poddane są dekompozycji, deformacji bądź zupełnej destrukcji. Semiotyka twarzy zostaje zniszczona.

Historia ludzi przedstawionych na zdjęciach z oczywistych względów zredukowana jest do rodzaju ich rany i procedur chirurgicznych, którym zostali poddani, ich wizerunek ogranicza się do przedstawianej w różnych ujęciach zmasakrowanej twarzy, a pojawiające się szczerkowo informacje o nich samych sprowadzają się (nie zawsze) do podania nazwiska, stopnia i przynależności wojskowej, daty zranienia, daty udzielenia pierwszej pomocy, daty rozpoczęcia leczenia chirurgicznego. Czasami przemknie się jednozdaniowa wzmianka o cierpieniu, odwadze i harcie ducha żołnierzy, ale i ona podporządkowana jest dyskursowi medycznemu. Pewien szeregowiec (bez nazwiska, przypadek nr 139) otrzymał 4 lipca 1916 w bitwie nad Sommą postrzał w twarz, który rozerwał mu szczękę, podbródek i część policzków.

Interesującą rzeczą do odnotowania jest fakt – pisze Sir Gillies – że ów dzielny chłopak szedł kilkanaście mil do punktu opatrunkowego [...], i właśnie ten popis wytrzymałości, zdolność do utrzymania pozycji wyprostowanej, zapobiegły konieczności natychmiastowej tracheotomii albo nawet czemuś jeszcze gorszemu.⁹

Opisowi przypadku nr 139 towarzyszy sześć zdjęć. „Stadium wczesne” – to człowiek bez dolnej części twarzy, która zmieniła się w bezkształtną masę tkanki z jamą w miejscu dawnych ust. Nietknięta jest górna część twarzy: nos, oczy czoło, porządnie uczesane włosy. „Stan zaleczony” – pokazuje efekt kilkumiesięcznego gojenia rany, policzki i szczęka zapadłe, usta bezkształtne, ale zarysowuje się już dolny owal pozbawionej podbródka twarzy. „Stan po pierwszej operacji” dramatycznie różni się na niekorzyść od „stanu po drugiej operacji”, w tym bowiem stadium między uszami pacjenta, przykrywając policzki, dolną wargę i brodę, przeciągnięty został wycięty z góry głowy płat skóry, mający uzupełniać ubytki po postrzale. Dwa ostatnie zdjęcia dokumentują kolejne etapy chirurgicznych interwencji. Na każdym z nich twarz jest inna, równie straszna, równie niepodobna do ludzkiej twarzy.

Wymóg dokumentacji etapów terapii wprowadza swoisty element narracyjny. Jesteśmy świadkami ilustrowanej zdjęciami opowieści o przerażających metamorfozach twarzy. I chociaż intencją tych powtarzających się z okrutną monotonią sekwencji zdjęciowych jest pokazanie zdumiewających osiągnięć chirurgii plastycznej, u „nieprofesjonalnego” odbiorcy pozostaje nieodparte wrażenie uczestnictwa w spektaklu teatru grozy. Jest to przede wszystkim opowieść o przemianach. Tak rozległe, tak niszczące zranienie sprawia niejako twarz w ruch. Zmiany wyglądu są na tyle głębokie, że zaciera się nie tylko podobieństwo indywidualne (człowiek przestaje być podobny do samego siebie), lecz także – by tak rzec – podobieństwo gatunkowe (nie wiadomo, czy to w ogóle jest jeszcze twarz, czy już coś innego).

^{9/} Sir H.D. Gillies *Plastic Surgery*..., s. 168.



Twarz zatem przestaje być twarzą, obraca się w ruinę, w której trudno dostrzec zarysy tego, co było. Stając się czymś innym, czymś obcym, a jednocześnie pozostając przecież tym samym – okropnie zniekształconym obliczem konkretnego człowieka – wymyka się opisowi, nie poddaje kategoryzacji, przekracza granice. Zamienia się w monstrum, promieniuje grozą, która jest nie do oswojenia i nie do wyrażenia¹⁰.

W książce Sir Gilliesa oglądamy zdjęcia czegoś, na co nie chcemy patrzeć, przed widokiem czego wzbraniamy się. Potwornie zniekształcone twarze rannych żołnierzy, poddawane operacjom plastycznym, nie są twarzami. To monstra niepodobne do niczego. A jednocześnie to konkretni ludzie dotknięci okrutnym cierpieniem, o których nie wiemy praktycznie nic poza przekazanymi fachowym językiem informacjami o procesie leczenia. Uderzający kontrast między anonimowością człowieka a chirurgiczną precyzją, z jaką ukazany jest jego monstrualny wygląd, jest jednym ze źródeł szoku, w jaki wprawia nas przeglądanie *Plastic Surgery*. Szokuje przede wszystkim zderzenie różnego typu niewspółmierności; wyrazistość przedstawienia wyprana z wszelkiego kontekstu sytuacyjnego bezceremonialnie odsłania to, co powinno być zakryte; z laboratoryjną dokładnością odwzorowana zostaje rzeczywistość niedająca się uchwycić, bo amorficzna i przez to właśnie niesamowita; wreszcie – bezduszna analityczność obrazu, rozbicie go na elementy składowe, na mniej lub bardziej zniszczone części mechanizmu, zderza się w świadomo-

^{10/} Arystotelesowska definicja monstrualności związana jest nie tyle z deformacją wyglądu, ile z brakiem uchwytnych związków podobieństwa pomiędzy rodzicem i potomkiem. Monstrum jest zwodnicze, jego dziwaczny wygląd zakłóca naturalne relacje podobieństwa (nie wiadomo, do czego właściwie jest podobne), narusza także granice pomiędzy kategoriami i rozbija porządek Natury. Zob. M.H. Huet *Monstrous Imagination*, London 1993, s. 4. Monstrum jest zatem „pomiędzy”, jest czymś i jednocześnie tym nie jest, stąd właśnie rodzi się groza.

mości odbiorcy z silnie kulturowo zakorzenionym symbolem twarzy jako zwierciadła duszy, znaku niepowtarzalnej tożsamości osoby.

Wydaje się, iż nie tyle potworność wizerunku, ile medyczny chłód i beznamiętna wyrazistość jego ujęcia przydają tym fotografiom walor szczególnej niesamowitości. Przypomina się uwaga Delacroix o szoku, który wywoływać mogą zdjęcia potworności. Rzadko kiedy fotograficzna dokładność jest tak bardzo nie do zniesienia, jak w tym przypadku. Widzimy szczegółową anatomię rany i nic poza tym. Właściciel tego, co było kiedyś twarzą, to okaz anatomicznego monstrum. Anatomicznego, bo odartego z metafizyki, z tajemnicy, z niepokojącej dwuznaczności. Zdjęcia żołnierzy leczonych przez Sir Gilliesa w pewnym sensie powtórnie ich ranią. Szrapnel czy kula pokiereszowały im twarze, odbierając naturalny wygląd. Aby go przynajmniej w części przywrócić, odbiera im się twarze po raz drugi, czyniąc z nich przedmiot fotograficznej dokumentacji zabiegów chirurgicznych. W tym sensie zdjęcia z *Plastic Surgery* są puste i płaskie, jednowymiarowe – i to właśnie jest w nich nie do zniesienia. Ogalacają rannego, pozbawiając go strasznej tajemnicy jego rany. Nam każą patrzeć na mięso, blokując możliwość poszukiwania sensu tego, co widzimy. Swą mechaniczną dokładnością fałszują – jak by napisał Delacroix – rzeczywistość. Doświadczanie utraty twarzy, destrukcji fizjonomicznego tekstu będącego zapisem tożsamości, tej mrocznej przemiany twarzy w nie-twarz, w monstrualną maskę – redukują do fotograficznej dokumentacji skóry, tkanek, mięśni i kości, do inwentaryzacji zepsutego i naprawianego materiału na twarz. Likwidują też jeden z wielkich fantazmatów kultury: zatarcie granicy między maską i twarzą, pragnienie zajrzenia „do wnętrza” twarzy, by sprawdzić, czy istnieje coś „pomiedzy”, coś, co jest jednocześnie pod maską i zarazem przed twarzą¹¹. Odpowiedzią, którą otrzymujemy, jest bezkształtna mieszanina tkanki i kości.

*

Bohater *Na zachodzie bez zmian* Remarque'a przyjeżdża wprost z okopów na krótki urlop do domu. Matka o nic go nie pyta. Ojciec wciąż domaga się, aby mu opowiadać o wojnie. „Rozumiem, on nie wie, że czegoś takiego nie da się opowiedzieć”¹². „Kochana matko – czytamy w liście francuskiego żołnierza z frontu – czy kiedykolwiek zdołam wypowiedzieć te niewypowiedziane rzeczy, jakie musiałem tu oglądać?”¹³. Egon Erwin Kisch, który jako dziennikarz z wieloletnim już stażem służył w armii austriackiej i podczas kampanii serbskiej prowadził dziennik, już na samym początku wojny notuje bezradny: „nie wiem, co pisać, od czego zacząć, gdy chcę mówić o tych bezprzykładowych okropnościach?”¹⁴. Przywołanie

^{11/} Zob. antropologiczny komentarz Stanisława Rośka o relacjach między maską i twarzą w 4 tomie serii *Transgresje* pt. *Maski*, wybór, oprac. i red. M. Janion, S. Rosiek, Gdańsk 1986, t. II, s. 157-188.

^{12/} E.M. Remarque *Na zachodzie bez zmian*, przeł. S. Napierski, Kraków 1974, s. 117.

^{13/} Cyt. za *Letters from the Front 1914-1918*, wybór i red. J. Laffin, London 1973, s. 25.

^{14/} E.E. Kisch *Zapisz to, Kisz!*, przeł. A. Linke, Warszawa 1957, s. 102.

Leociak *Twarze in extremis*

toposu niewyraźności zazwyczaj poprzedza opis tego, co jest nie do opisania. Czytelnik przygotowany zostaje na wyjątkowe użycie języka: specjalny dobór słów, metaforyki, rejestru stylistycznego, wybór odpowiedniego gatunku mowy. Wszystko po to, by zbudować tekstowy ekwiwalent „tych bezprzykładnych okropności”, które tekstualizacji się nie poddają. Żaden z cytowanych tu autorów nie stronił od drastycznych scen, ale szczególnie szokujący – przez zderzenie brutalnej makabry z osobą adresata („ukochana matka”) – wydaje się ów list młodego francuskiego żołnierza:

Przez pięć dni moje buty ślizgały się w ludzkim mózgu, brodziłem pośród płuc, pośród wnętrzości. Ludzie jedli to, co mieli do jedzenia, siedząc na trupach.¹⁵

Fragment listu syna do matki ma charakter fotograficznej wręcz dosłowności. Fotograficznej dlatego, że relacja jest zimna, pozbawiona przymiotników, zobiektywizowana – tak jakby autor starał się relacjonować rzeczywistość przez obiektyw aparatu. Makabra jawi się w tym tekście niczym nieosłonięta, nieprzepuszczona przez filtr językowej ekspresji. Neutralne obrazy makabry sąsiadują z różnymi formami jej słownego zasłaniania, czynienia jej bardziej znośną i przyswajalną. Kisch sprawozdawczym tonem wylicza:

Przenoszono koło nas niezliczonych rannych [...], opatrzonych i nieopatrzonych ludzi, którym urwało policzek lub nos.¹⁶

Remarque beznamiętnie relacjonuje:

Widzimy ludzi, którzy jeszcze żyją, choć brak im czaszki [...]; widzimy ludzi bez ust, bez szczęk, bez twarzy.¹⁷

W tym kontekście historia opowiedziana przez Roberta Gravesa może stanowić przykład dystansowania się i przesłaniania makabry przez sarkazm, brutalizację języka:

Plutonowy Gallagher [...]. Co za dureń! Wydawało mu się, że zobaczył fryka na przedpolu, więc rzucił jeden z tych nowych granatów wstrząsowych. Mierzył za nisko, bałwan. A granat odbił się od przedpiersia i spadł mu pod nogi. Kurwa mać, stary! Poharatało mu szczękę i wyrwało z mordy kawał mięcha. Biedny palant! Nie ma co z nim drałować na tyły. I tak kipnie.¹⁸

Opisywane tu rany twarzy przypominają nam pacjentów Sir Gilliesa. Na tamtych zdjęciach widzieliśmy wszystko aż nazbyt dokładnie, teraz wizualizacja jest dużo bardziej skomplikowana, determinowana przez znaczenia słów i zdań. Bywa

^{15/} Tamże.

^{16/} E.M. Remarque *Na zachodzie...*

^{17/} Tamże.

^{18/} R. Graves *Wszystkiemu do widzenia*, przeł. T. Wyżyński, Warszawa 1991, s. 85.

Szkice

też i tak, że autor w ogóle rezygnuje z opisu rany, powołując się na topos niewyraźności, bądź motywując to sytuacyjnie, jak Żeromski portretujący rannego Śnięc w szpitalu:

Głowa obwiązana bandażami miała odsłonięte tylko oczy i usta. Oczy były nieprzytomne, pełne piekielnego ognia.¹⁹

Zasłonięcie bandażami poranionej twarzy, jakby miłosierne ukrycie jej przed wzrokiem, ma swoją dokumentację fotograficzną²⁰. Opatrunek jeszcze ukrywa to, na co strach patrzeć, ale skryta potworność zostanie wkrótce obnażona podczas chirurgicznych zabiegów i utrwalona na kliszy fotograficznej.

W zapisach autobiograficznych z I wojny światowej znacznie częściej pojawiają się twarze trupów niż żywych. Ciągłe obcowanie ze śmiercią – niedające się uniknąć w okopach towarzystwo trupów, bliski kontakt z leżącymi przez wiele tygodni i miesięcy na „ziemi niczyjej” lub zagrzebanymi w ziemnych konstrukcjach umocnień rozkładającymi się zwłokami – znajduje swoje odbicie w wielu opisach. Mimo oswojenia z makabrą, jej widok wciąż był trudny do zniesienia i szukano sposobu, aby go – w dosłownym sensie – zasłonić. Ernst Jünger odnotowuje znaną scenę:

Z nasypów sterczały ręce, nogi i głowy; przed naszymi dziurami leżały pourywane członki i trupy, które, aby uniknąć widoku zniekształconych twarzy, częściowo osłaniał się, narzucając na nie płaszcze lub płachty namiotowe.²¹

Okazuje się zatem, że monsturalna deformacja twarzy szczególnie domaga się osłonięcia. Czy będzie to rozszarpana pociskiem twarz żywego człowieka, czy też zdeformowane, dotknięte rozkładem oblicze trupa, w jednym i w drugim przypadku spojrzenie ucieka od widoku makabrycznej przemiany. Dlatego tak trudno jest oglądać medyczną dokumentację zdjęciową, ukazującą kolejne etapy metamorfozy, którą przechodziły twarze pacjentów Sir Gilliesa. Najbardziej bowiem przeraża to, co zachowując resztki dawnych rysów przestaje być już do siebie podobne. Albo coś, co już nie jest podobne do niczego. Takiego właśnie określenia – „coś” – użył w swoich wspomnieniach z frontu zachodniego brytyjski generał Crozier:

W głównym okopie komunikacyjnym mijamy człowieka dźwigającego wypełniony c z y m ś wór. Ponieważ liczba złodziei racji żywnościowych i innego zaopatrzenia na

^{19/} S. Żeromski *Charitas*, Warszawa 1974, s. 254.

^{20/} Wśród wielu zdjęć zob. szczególnie charakterystyczne, stanowiące niemal ilustrację do przywołanego cytatu: Lievin, 18 lipca 1917 r. – dwóch rannych Kanadyjczyków siedzi w wojskowym ambulansie, Obaj mają głowy i twarze całkowicie owinięte bandażem tworzącym białą maskę z dziurami na oczy i usta. (w: Photograph Archive, Imperial War Museum, London, syg. C. O. 1636).

^{21/} E. Jünger *W stalowych burzach*, przeł. W. Kunicki, Warszawa 1999, s. 90.

Leociak *Twarze in extremis*

pierwszej linii wzrasta, pytam go: „Co masz w tym worku?” „Strzelca Grundy’ego, sir” pada nieoczekiwana odpowiedź.²²

W wierszu Kazimierza Wierzyńskiego poetycka frenezja służy do odmalowania pobojuwiska: „Ni to bezkształtne bryły, rozwalone trupy / Leżą śmierzące, wzdęte i nie do poznania”²³. U Barbussego spotykamy natomiast „przegniłe twarze i postrzępione ciała, i wynurzające się z żarłocznej ziemi trupy, n i e p o d o b n e j u ż n a w e t d o t r u p ó w”²⁴.

Prawa ludzkiej percepcji, elementarne mechanizmy rozumienia każą odnosić to, co nowe, inne, niepojęte do tego, co już znane i zrozumiałe. Dlatego dla oddania tego amorficznego „czegoś”, tej pozostałości po człowieku, przywołuje się na pomoc różne porównania. Jeśli trupy nie są już nawet podobne do trupów, to do czego można je porównać? Może do „prania” wiszącego na biegnących przez „ziemię niczyją” zasiękach z drutu kolczastego, do „strachów na wróble, które już nie straszą ptaków, odkąd stały się dla nich jadalne” i odkąd „ciała nabrały konsystencji sera Camembert”²⁵. Co przypomina zwrócona ku niebu twarz martwego żołnierza w zatopionym okopie?

Zamiast oczu dwie białe plamy, zamiast ust – czarna. Żółta, wzdęta skóra tej maski jest rozlazła i pomarszczona jak niewyrośnięte ciasto.²⁶

Z czym kojarzą się zmasakrowane głowy martwych żołnierzy?

Pamiętam dwóch naszych chłopaków leżących w leju po pocisku. Kulili się nienaturalnie. Widocznie jeden powtarzał drugiemu: „Trzymaj głowę opuszczoną”. Teraz w ich głowach było tego rodzaju wklęsnięcie, jakie pojawia się na powierzchni gumowej piłki, kiedy nie jest dobrze wypełniona powietrzem.²⁷

Na fotografiach z *Plastic Surgery* obserwowaliśmy „twarz w ruchu”, jeśli można się tak wyrazić. Dynamika tej przemiany nie prowadziła, rzecz jasna, do pełnej rekonstrukcji, nie wyczerpywała się w przywróceniu pierwotnego wyglądu. Pacjent i lekarze mogli być wprawdzie ukontentowani plastycznym efektem operacji, zważywszy bowiem na potworność odniesionej rany ofiara po zabiegach chirurgicz-

22/ Cyt. za: D. Winter *Death’s Men. Soldiers of the Great War*, London 1979, s. 205 (podkr. – JL).

23/ Wiersz *Popkowice*, w: *Rozkwitły pąki białych róż... Wiersze i pieśni z lat 1908–1918 o Polsce, w wojnie i o żołnierzach*, wybór, oprac. i wstęp A. Romanowski, Warszawa 1990, s. 379 (podkr. – JL).

24/ H. Barbusse *Ogień. Dziennik pewnego oddziału*, przeł. Z. Jaremko-Pytowska, Warszawa 1959, s. 371 (podkr. – JL).

25/ Określenia zaczerpnięte ze wspomnień S. Cloete, cyt. za: D. Winter *Death’s Men...*, s. 208.

26/ H. Barbusse *Ogień...*, s. 366.

27/ Wspomnienia S. Graham’a, cyt. za: D. Winter *Death’s Men...*, s. 207.

nych zdawała się odzyskiwać ludzkie oblicze. Jednakże w perspektywie antropologicznej „naprawiona” twarz nie była już tą samą twarzą. Stanowiła sztuczną konstrukcję, maskę zbudowaną z połączonych ze sobą kawałków ciała. Czy w takim przypadku można jeszcze mówić o twarzy jako „duchowym zwierciadle”, o zapisanym w niepowtarzalnej konstelacji rysów znaku tożsamości? Taka chirurgicznie wytworzona twarz to raczej zwodnicze monstrum – udające to, czym nie jest. Niektóre opisy trupich twarzy zaczerpnięte z literatury I wojny światowej zawierają innego rodzaju dwoistość. Dynamika przemiany znamionuje rozpoczynający się po śmierci intensywny proces przeobrażeń: gnicia, puchnięcia, rozkładu czy mumifikacji – swoiste „życie po życiu” trupa. Czytamy w powieści Zofii Nałkowskiej:

Zmieniał się, choć to już było zupełnie zbyteczne, w pewien jakiś sposób jeszcze ił. Pęczniał. Zmieniał kolor. Prawie jakby się ruszał. Pomieszał się ze swym ubraniem.²⁸

Robert Graves opisuje scenę zbierania poległych z „ziemi niczyjej”:

Po kilku dniach zwłoki zaczynały się wzdymać i cuchnąć. [...] Trupy, które wisiały na drutach niemieckich, puchły do chwili, gdy pękały im brzuchy, same z siebie lub trafione kulą. [...] Twarze trupów, z początku białe, stawały się stopniowo brudnożółte, sine, fioletowe, zielonkawe, czarne, muliste.²⁹

Ernst Jünger, przedzierając się samotnie przez zryty pociskami lasek, słyszy

cichy szyczący odgłos bulgotania. Podeszedłem bliżej i natknąłem się na dwoje zwłok, które na skutek upału jakby przebudziły się do upiornego życia. Noc była duszna i cicha; jakby śpiący stałem długi czas przed tym niesamowitym obrazem.³⁰

*

Znamienny jest – zanotowany przez Jüngera – moment zatrzymania się na widok czegoś, co nawet w przesyconej niesamowitościami scenierii frontowej jest „niesamowitym obrazem”, który na dłuższy czas paraliżuje widza. Autor *W stalowych burzach* pomija w swym opisie zwłok wszelkie szczegóły ich wyglądu. Wskazuje jedynie na dźwięki, które zwróciły jego uwagę. To, co zobaczył zwabiony „odgłosem bulgotania”, jest nazwane nie wprost. Zawartość „niesamowitego obrazu” ukazana jest metaforycznie. Wizualizacja owego „przebudzenia do upiornego życia” staje się zadaniem dla czytelnika. Mamy zatem u Jüngera metaforę, która pośredniczy między (makabryczną) rzeczywistością a jej przedstawieniem. Jest takim rodzajem *mimesis*, które przesłania makabrę, prowadząc ku niej nie drogą werystycznego opisu, lecz uruchamiając wyobraźnię. Mamy również postawę swoistej kontemplacji wizerunku makabry. Autor obramowuje niejako fragment rze-

^{28/} Z. Nałkowska *Hrabia Emil*, Warszawa 1977, s. 229.

^{29/} R. Graves *Wszystkiemu* ..., s. 140.

^{30/} E. Jünger *W stalowych* ..., s. 139.

Leociak *Twarze in extremis*

czywistości, wydobywa go z tła i swoim spojrzeniem – ukierunkowanym, intencjonalnym – komponuje z niego obraz.

Język na wiele sposobów może krążyć wokół niewyraźnego. Zaimek nieokreślony „coś”, którego użył general Crozier mówiąc o zawartości worka z ludzkimi szczątkami czy Jüngerowska metafora pobudzają pracę wyobraźni. Obraz fotograficzny nie może jednak uchylić się od dosłowności. „Coś” musi być wypełnione konkretem. Dokładność i jednoznaczność zdają się zamykać pole wyobraźni. Pozostaje pytanie, czy w przypadku zdjęć obrazujących makabrę początkowy szok i odrzucenie zawsze poprzedza późniejsze zobojętnienie i stępienie wrażliwości? Innymi słowy, czy istnieje szansa na hermeneutyczny kontakt z takimi wizerunkami?

We Florenckim Muzeum Historii Fotografii znajdują się dwa zestawione ze sobą zdjęcia tworzące podwójny portret żołnierza Bruniera. Oba mają standardową kompozycję zdjęcia legitymacyjnego. Na jednym widzimy młodego człowieka w zapiętym pod szyję mundurze. Kształt głowy, bardzo krótko obcięte włosy, mały wąsik pod nosem, zarysy oczu i uszu są lekko podretuszowane. Na drugim ten sam człowiek w rozpiętym mundurze, z głową na poduszce, cała twarz, czoło, szyja spalone i pokryte skorupą, w której ledwie zaznaczają się szpary ust i oczu. W prawym dolnym rogu widnieje podpis: „Brunier” i data: „21-6-16”, natomiast w lewym górnym rogu wpisano inną datę: „23-6-16”. Czy pierwsza oznacza moment poparzenia, a druga dzień przyjęcia do szpitala? Czy Brunier został ofiarą miotacza płomieni, czy też, co bardziej prawdopodobne, jego spalona twarz to efekt ataku gazowego? Gaz musztardowy stanowił trzecią, po chlorze i fosgenie, generację bojowych gazów trujących, używanych na frontach I wojny światowej. Nazywano go z piekielną przewrotnością „najbardziej humanitarnym”, bo zabijał jedynie 2 procent swoich ofiar. Pozostałych potwornie okaleczał. Siostra Millard pracująca w punkcie opatrunkowym wspomina:

Przypadki poparzonych gazem były straszne. [...] Niektórzy mieli oczy i twarze całkowicie wyżarte przez gaz, a ich ciała pokryte były oparzeniami pierwszego stopnia.³¹

Podwójny portret Bruniera ma w sobie podobną dokładność i dosłowność, co zdjęcia z *Plastic Surgery* Sir Gilliesa, a jednak nie wywołuje tak odpychającego wrażenia laboratoryjnej sterylności, jak fotograficzna dokumentacja chirurgii plastycznej twarzy. Zdjęcia Bruniera również pokazują makabryczną metamorfozę jego wyglądu, ale nie naruszają integralności osoby, nie starają się wdrzeć w głąb, pod skorupę maski, w którą zmieniła się jego twarz. Stawiają jedynie przed widzem dwa wizerunki: jeden „przed”, drugi „po”. Historię straszliwej przemiany musimy dopowiedzieć sobie sami.

Księgę Sir Gilliesa, oprócz zdjęć ilustrują rysunki i pastele Henry Tonksa (1862–1937), lekarza i malarza angielskiego, który porzucił karierę medyczną dla sztuki. W 1916 wstąpił do wojska i służył jako porucznik Korpusu Medycznego

^{31/} Cyt. za D. Winter *Death's Men*..., s. 123.

Szkice

Królewskiej Armii. Został skierowany do Cambridge Military Hospital, gdzie wykonał szereg szkiców, diagramów i portretów rannych pacjentów. Sir Gillies, który wysoko sobie cenił współpracę malarza, podkreślał jej wartość dokumentacyjną. Sam Tonks widział w swojej działalności coś więcej. Tak pisał w liście do przyjaciela:

Wykonuję pewną liczbę głów rannych żołnierzy z rozszarpanymi twarzami. [...] Istny *chamber of horrors*, ale jestem całkiem zadowolony rysując ich, ponieważ to znakomite ćwiczenie.³²

Jednak Tonks, jeden z najbliższych przyjaciół wielkiego angielskiego malarza I wojny światowej, Johna Singera Sargenta (autora słynnego obrazu *The Gassed*, podejmującego Bruegelowski motyw pochodu ślepców), nie pozostał obojętny na horror wojny i nie traktował go tylko jako okazję do technicznych wprawek. Tuż po wojnie, we Francji, maluje swoje największe dzieło *An Advanced Dressing Station* – panoramę frontowego punktu opatrunkowego, wypełnionego tłumem rannych i gorączkową krzątanicą personelu medycznego. W galerii Tate Britain i w Imperial War Museum w Londynie wiszą jego *Studies of Facial Wounds* – sporządzane przy szpitalnych łóżkach pastele, które wykroczyły daleko poza ramy dokumentacji chirurgicznych zabiegów.

Pastele Tonksa wiernie oddają deformacje twarzy i wcale nie tuszują ich potwornego wyglądu, a jednak ich dokładność nie jest dokładnością fotografii, bo nie jest – jak by powiedział Delacroix – „zimna”. Daleko od standardów realizmu odbiegają straszliwie naznaczone wojną twarze żywych i martwych, wylaniające się ze zbioru pięćdziesięciu akwafort Otto Dix’a, (1891–1969), znakomitego malarza i grafika niemieckiego. Wydany w Berlinie w 1924 roku zbiór pt. *Der Krieg* stanowi najsłynniejsze dzieło Dix’a. Posługując się ekspresjonistyczną, pełną pasji i niepoahamowanej gwałtowności kreską, zawarł w tych akwafortach swe frontowe doświadczenia (brał udział w bitwie nad Sommą, był krótko na froncie rosyjskim, potem walczył pod Verdun i pod Ypres). Między makabryczną rzeczywistością okopów a jej wizerunkiem jest ekran formy. Obserwowany świat utrwała się w pamięci artysty i przetwarza w jego świadomości, obrazy sporządzone są jego ręką, przepuszczone przez filtr jego indywidualnej wrażliwości, serca i umysłu. Nie są mechaniczną repliką rzeczywistości, lecz jej interpretacją. Jedna z akwafort Dix’a przedstawia dwie trupie głowy w zaawansowanym rozkładzie³³ – widok, który często towarzyszył żołnierzom na froncie, często też przedostawał się do zapisów

^{32/} *Henry Tonks and the Art of Pure Drawing*, ed. by L. Morris, Norwich School of Art. Gallery [1985], s. 42.

^{33/} Chodzi o ostatnią z pięćdziesięciu akwafort, zatytułowaną *Tote vor der Stellung bei Tahure*. Zob. *Disasters of War: Callot, Goya, Dix*, published on the occasion of *Disaster of War: Callot, Goya, Dix*, a National Touring Exhibition organised by the Hayward Gallery, London 1998. W cytowanym katalogu reprodukowano blisko połowę zbioru „*Der Krieg*”. Tam też szkic Johna Willetta o akwafortach Dix’a.

Leociak *Twarze in extremis*

wspomnieniowych. U Barbussego jest fragment, który mógłby stanowić znakomity podpis pod tą akwafortą:

Ta równina [...] zmieniła się w fantastyczne pobojoowisko. Roi się na niej od trupów. Wygląda to jak rozkopany cmentarz. Biegają po nim żołnierze, identyfikując poległych [...], przewracają zwłoki, rozpoznając je po jakimś szczególe mimo zniekształconych twarzy. [...] Już wiele miesięcy temu śmierć wypaliła im oczy i wyżarła policzki [...]. Obok szczyrzących białe zęby czarnych i woskowatych głów mumii egipskich, obsypanych larwami i szczątkami robactwa, pośród biednych szerniałych kikutów, sterczących jak obnażone korzenie, widać zupełnie nagie, żółtkle czaszki w czerwonych fezach okrytych szarymi pokrowcami, które kruszą się jak papirus.³⁴

U Dix'a głowy wylewają się ze swych dawnych kształtów, dotknięte ową makabryczną metamorfozą, jeszcze przypominają ludzkie twarze z wyszczerzonymi szczękami i dziurami oczodołów, ale już wychylone są ku obcym, monstualnym formom. Na pierwszym planie, między dwiema głowami, leży żołnierski „nieśmiertelnik”. Można nawet odczytać nazwisko żołnierza i rok jego urodzenia: Miller, 3 V [18]94. Między zasugerowanym tylko przez obecność identyfikatora i przywołanym w wyobraźni wyglądem dwudziestoletniego szeregowca Millera a tym, co z niego zostało, mieści się opowieść o straszliwej przemianie. Nieujawiony wprost, lecz istniejący niejako w podtekście wizerunek żywego Millera wiąże to przedstawienie z ekspresjonistycznie przetworzoną tradycją *dance macabre*. Tamte spotkania żywych i umarłych również opowiadały o przemianie, którą obrazowało zetknięcie żywej twarzy z rozkładającym się obliczem *transi*. Kontrast, który Dix uzyskał zderzając niezmiennność kawałka metalu, będącego wojennym znakiem żołnierskiej tożsamości, z roztopiającymi się w gniciu ludzkimi głowami buduje taki typ ekspresji, który – oddając grozę makabry – nie poprzestaje na „zimnej dosłowności”, lecz przesłania ją formą.

*

Doświadczenie makabry ma charakter ambiwalentny. Odpycha i przyciąga zarazem, przeraża i w jakimś sensie fascynuje. Jest także mieszanym metafizycznej grozy i trywialnej materialności. Kolidzja tych dwóch porządków wywołuje szok, gdy obcujemy z tego typu doświadczeniami. Kiedy niedająca się oswoić i wyrazić, wymykająca się opisowi i obrazowaniu, budząca grozę obcości makabra zostaje zderzona z dosłownością fotograficznej rejestracji bez dystansu formy, bez przesłonięcia, bez metafory – szok wzmaga się. Widzimy płaski obraz, na którym wszystko jest dokładnie tym, czym jest: trupem, gnijącym mięsem, rozdartą tkanką, ropiejącą raną, kłębowiskiem kipiącej materii. Czy będąc wierny rzeczywistości, ten płaski obraz jest wierny doświadczeniu?

Delacroix przestrzegał przed dokładnością i dosłownością fotografii. Dosłowność zdjęć z *Plastic Surger* jest anatomiczna, nie ma głębi, nie daje szans na zajęcie

^{34/} H. Barbusse *Ogień...*, s. 299-300.

Szkice

postawy hermeneutycznej, służyć ma innym celom. Do wyrażenia doświadczeń granicznych, do jakich niewątpliwie należy makabra, potrzebny jest wypracowany, świadomie ukształtowany język, dzięki któremu na różne sposoby (inne w literaturze, inne w sztukach plastycznych, inne w fotografii) można podejmować próby przezwyciężania owej dosłowności, opanowywania grozy, pokonania szoku i zbliżania się do rozumienia.