

Widok. Theories and Practices of Visual Culture

tytuł:

Wojna, przemoc, antyfaszyzm. Kilka pacyfistycznych uwag wokół wystawy „Nigdy więcej”

autorka:

Marta Rakoczy

źródło:

Widok. Theories and Practices of Visual Culture 2019 nr 25

odsyłacz:

<https://www.pismowidok.org/pl/archiwum/2019/25-historia-obecna/wokol-wystawy-nigdy-wiecej>

doi:

<https://doi.org/10.36854/widok/2019.25.2070>

wydawca:

Widok. Fundacja Kultury Wizualnej

afiliacja:

Uniwersytet SWPS

Uniwersytet Warszawski

słowa kluczowe:

antyfaszyzm; pacyfizm; przemoc; sztuka nowoczesna

streszczenie:

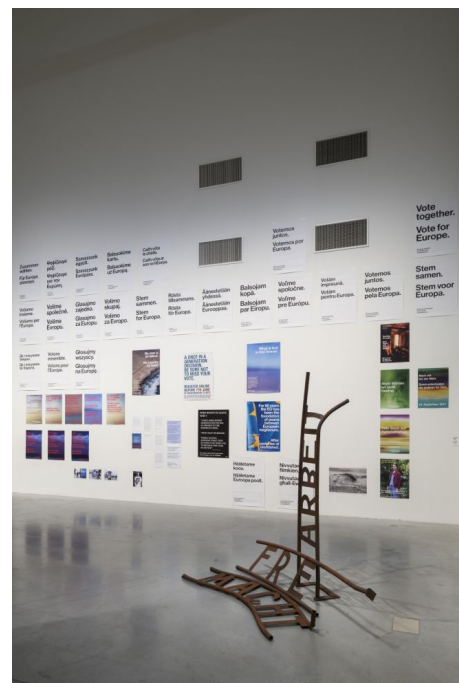
Krytyczne omówienie wystawy *Nigdy więcej. Sztuka przeciw wojnie i faszyzmowi w XX i XXI wieku*, kuratorzy: Sebastian Cichocki, Joanna Mytkowska, Łukasz Ronduda, Aleksandra Urbańska, Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie, 30 sierpnia – 17 listopada 2019. Dotyczy współczesnych interpretacji tradycji antyfaszystowskiej i pacyfistycznej, podejmowanych w przestrzeni publicznej i analizowanych w kontekście wystawy. Nawiązując do propozycji filozoficznych Giorgia Agambena, Terry'ego Eagletona i Petera Sloterdijka, autorka zadaje pytanie o przemoc, jej krytykę oraz o słowniki artystyczne i filozoficzne, które mogłyby służyć pojednaniu. Próbuje też pokazać, że rozpoznanie tradycji pacyfistycznych – związanych z konsekwentną odmową przemocy – wymaga przepisania w ich świetle sztuki nowoczesnej, które to zadanie cały czas pozostaje tyleż niezrealizowane, co poznawczo i społecznie konieczne.

Marta Rakoczy – Dr hab. (ur. 1979) – kulturoznawczyni, filozofka, adiunkt w Instytucie Kultury Polskiej UW. Zajmuje się antropologią pisma, antropologią edukacji oraz kulturowymi studiami nad dzieciństwem. Autorka książek: *Słowo – działanie – kontekst. O etnograficznej koncepcji języka Bronisława Malinowskiego* (Warszawa 2012), *Polityki pisma. Szkice plenerowe z pajdocentrycznej nowoczesności* (Warszawa 2018). Współredaktorka publikacji: *Od aforyzmu do zinu. Gatunki twórczości słownej* (2014), *Antropologia praktyk językowych* (2016), *Historia mówiona w praktykach humanistycznych* (2019). Tłumaczka książek z zakresu teorii piśmienności. Członkini Interdyscyplinarnego Zespołu Badań nad Dzieciństwem przy IEiAK UW i współinicjatorka Kooperatywy Pacyfistycznej działającej przy IKP UW.

Wojna, przemoc, antyfaszyzm. Kilka pacyfistycznych uwag wokół wystawy „Nigdy więcej”

Nigdy więcej. Sztuka przeciw wojnie i faszyzmowi w XX i XXI wieku, kuratorzy: Sebastian Cichocki, Joanna Mytkowska, Łukasz Ronduda, Aleksandra Urbańska, Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie, 30 sierpnia – 17 listopada 2019

„Polskie tradycje walki bez przemocy – czytamy na łamach «Więzi» z 2016 roku – czekają na nowe odkrycie w świecie, w którym przemoc przybiera coraz bardziej subtelne formy” i którego niezmienną częścią stało się „nagromadzenie kłótności”, „mnożenie wrogów”, „szukanie przeciwności” oraz „głoszenie nienawiści”¹. Język współczesnej debaty publicznej – stwierdzał Piotr A. Cywiński, od 2006 roku dyrektor Muzeum Auschwitz-Birkenau – tworzy częstokroć „wizję stosunków międzyludzkich dążących jedynie do zgładzenia innych”². Od 2016 roku ten stan rzeczy – diagnozowany przez instytucjonalnie i światopoglądowo różne środowiska – uległ silnemu pogłębieniu. Postulat „nigdy więcej” – zawarty w tytule wystawy otwieranej z okazji osiemdziesiątej rocznicy wybuchu drugiej wojny światowej pod hasłem „sztuka przeciw wojnie i faszyzmowi XX i XXI wieku”, w sytuacji toczącej się w Polsce wojny kulturowej, pod której



Widok wystawy *Nigdy więcej*. Fot. Daniel Chrobak

naporem pęka życie publiczne i prywatne, zamykane w ciasnych narracjach o tym, co należałoby zmienić, ergo: co lub kogo z życia społecznego „usunąć” – staje się raczej głosem sprzeciwu niż wyraźną propozycją na przyszłość. Jeśli przemoc, jak pisała Hannah Arendt, zaczyna się tam, gdzie kończą się wszelkie rozmowy³, mamy współcześnie do czynienia ze stanem przemocy permanentnej.

Przemoc ta wiąże się nie tylko z dyskursywną odmową dania głosu kreowanemu medialnie oponentom, ale także z projektami gettoizacji lub eliminacji z dyskusji tych, którym imputuje się radykalną „inność”. Czarno-białe wizje oparte na ostrej dychotomii między „nami” a „nimi” stabilizują coraz bardziej stronniczy obraz świata. Są one także podstawowym mechanizmem kształtowania współczesnej rzeczywistości medialnej, formą kreowania informacji, a co za tym idzie – ocen, postaw i wartości. Ale również coraz popularniejszym sposobem, zwłaszcza na portalach społecznościowych, tworzenia osobistych wizerunków w poetyce „sprzeciwu” i „niezgody” wobec „innych” oraz ich udziału w rzeczywistości zarówno politycznej, jak i społecznej. Brutalizacja języka, nie tylko „profesjonalnej” polityki, ale też osobistej ekspresji w przestrzeni publicznej, eskaluje. Dziś – jak pisał na łamach tego samego numeru „Więzi” Zbigniew Nosowski – „już nie ma debat”, bo oponenta trzeba „zmasakrować”, „zmasakrować”, „zmasakrować”. Chorujemy na nieprzebaczenie⁴.

W tym właśnie kontekście chciałabym podjąć namysł nad wystawą *Nigdy więcej*, prezentowaną w 2019 roku w Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie. Chodzi jednak nie tyle o recenzję, ile o akademicki, ale zarazem osobisty namysł nad tym, czym jest przemoc w przestrzeni publicznej i jak szukać remedium na współczesny kryzys komunikacyjny. Używając propozycji filozoficznych Giorgia Agambena, Terry’ego Eagletona i Petera Sloterdijka, chciałabym zadać pytanie nie tylko o przemoc i jej krytykę, ale również o możliwość pojednania. A także postawić i rozwinąć tezę na temat nieredukowalności

niezbywalnych dziś, moim zdaniem, tradycji pacyfistycznych do proponowanego przez kuratorów antyfasyzmu. W moim ujęciu impulsy pacyfistyczne – antywojenne i szerzej: antyprzemocowe – nie zawsze były historycznie i ideowo zbieżne z impulsami antyfaszystowskimi, a nieraz bywały z nimi sprzeczne.

Sugerowane we wprowadzeniu do wystawy „odzyskanie tradycji antyfasyzmu i pacyfizmu”⁵ (wymienianych w narracjach towarzyszących wystawie niezmiennie jednym tchem) jest – jak sądzę – działaniem raczej je stwarzającym, niż odzyskującym. Jest także działaniem zbyt szybko i za pomocą zbyt ostrych cięć i skrótów myślowych łączącym tradycje ostatecznie niewspółmierne. Dlatego chcę pokazać, że rozpoznanie tradycji pacyfistycznych i przepisanie w ich świetle sztuki nowoczesnej cały czas jest zadaniem niezrealizowanym, a jest to zadanie konieczne dziś poznawczo i społecznie.

Zacznę od wystawy. Wbrew temu, co sugeruje jej tytuł, narracja zaproponowana przez kuratorów MSN nie jest oparta wyłącznie na poetyce sprzeciwu. „Czy antyfasyzm skończył się wraz z komunizmem, z którym był mocno związany zarówno w latach 30., jak i 50.?” – pytają twórcy *Nigdy więcej*.

I czy da się w związku z tym skutecznie go kontynuować w ramach tradycji demokratycznych: liberalizmu, socjaldemokracji? Czy też walka z faszyzmem (neofaszyzmem, postfaszyzmem) tożsama jest dziś z walką z kapitalizmem, co jest istotą historycznej lewicowej tradycji antyfaszystowskiej? A wreszcie, jak opowiedzieć historię antyfasyzmu, żeby mogła inspirować dzisiejsze ruchy społeczne walczące przeciw przemocy?⁶

Opowieść o historii antyfasyzmu służy tu do poszukiwania tożsamości działań i idei społecznych dla – jak twierdzą twórcy wystawy – „dzisiejszych ruchów walczących przeciwko przemocy”⁷. Ramę tę kuratorzy budują poprzez trójdzielnie rozumiane spektrum zjawisk politycznych. Pierwsza część ekspozycji sięga zatem lat 30., w tym tendencji skierowanych

przeciwko międzywojennym ruchom faszystowskim, wyłączając z nich jednak (czy słusznie?) wszelkie dwudziestowieczne ruchy oporu związane z tradycjami narodowowyzwoleńczymi. Druga dotyczy komunizmu opartego na antyfaszystowskiej retoryce i wykorzystującego ją jako formę autolegitymizacji. Trzecia próbuje odnieść się do współczesnych ruchów antyfaszystowskich, które definiują się za pomocą różnorodnych gestów sprzeciwu wobec dyskryminacji i przemocy: płciowej, rasowej, etnicznej i ekonomicznej.

Przemoc jako zjawisko historyczne i zarazem transhistoryczny temat sztuki definiowana jest tu obszernie. To nie tylko dyskursywnie i fizycznie rozumiane wojna oraz konflikt. To także kanalizowany w nowoczesnych systemach politycznych i ekonomicznych wyzysk oraz nierówności społeczne wstrząsająco portretowane w latach międzywojennych przez artystów Grupy Krakowskiej, Jonasza Sterna i Stanisława Osostowicza. Na długo przed Michelelem Foucaultem artyści z tej formacji tworzą portrety instytucji przemocy permanentnej, a zatem policji, więzienia, wojska i fabryki (Osostowicz, Stern), później zaś obozu (Erna Rosenstein, Maja Berezowska). Rysują oni to, co w dyskursie filozoficznym zostaje wypowiedziane w eseju Waltera Benjamina z 1921 roku⁸ : przemoc – częstokroć społecznie niewidoczna – to nie tylko rozlew krwi. To także głód, uwięzienie, wyzysk i bezrobocie. Jej istotą nie jest jednorazowe działanie, którego celem jest atak na ludzkie ciało lub życie. To systematyczne, wsparte stosowną administracją i odpowiednim zapleczem społecznym działania, których kulisy sięgają przestrzeni z wojną niekojarzonych: biur, kawiarni, ulic i miejsc pracy. W tym sensie w pracach prezentowanych artystów (Bronisława Linkego czy George'a Grosza), podobnie jak u Benjamina, przemoc zostaje utożsamiona z władzą instytucji państwa nowoczesnego oraz jego klas uprzywilejowanych. Utożsamiona jest także – jak w późniejszych propozycjach kolażowych Marthy Rosler – z systemową, ponadpaństwową, wspieraną globalnym

przemysłem medialnym i powszechnością postaw konsumpcyjnych odmową dostrzeżenia zarówno przemocy, jak i wojny.

W narracji wprowadzającej w wystawę czytamy:

Szukamy w bogatej antyfaszystowskiej historii odpowiedzi na pytanie o znaczenie i siłę tej tradycji dzisiaj. Pytamy, dlaczego antyfaszyzm jako doświadczenie uniwersalizowane, jako pokojowy fundament życia społecznego stracił swoją scalającą moc? .

A także: „czy przestaliśmy bać się wojen i przemocy jako podstawowego zagrożenia naszego istnienia?”. Choć antyfaszyzm staje się tu wyraźną dominantą, w narracji pobrzmiewają różnorakie wątki, w tym antykapitalistyczne i pacyfistyczne. Heterogeniczność podejmowanej refleksji widać też w uruchomieniu kwestii „kryzysu Unii Europejskiej”, „największego projektu pokojowego w historii kontynentu (będącego odpowiedzią na wydarzenia drugiej wojny światowej, napędzanego wiarą w humanizm i uniwersalizm w nowym porządku politycznym)”, oraz zagadnienia, które kuratorzy określają mianem „rozlewającej się fali populizmów”. Podobna heterogeniczność obecna jest na stronie [Roku Antyfaszystowskiego](#), do którego nawiązują kuratorzy wystawy. Zauważmy jednak, że spektrum pożenionych ze sobą wątków jest wyraźnie zachodniocentryczne. Takie zjawiska jak fuzja tendencji



Martha Rosler, *Makijaż / ręce do góry*, z serii *Piękny dom. Przynosząc wojnę do domu*, 1967–1972. Dzięki uprzejmości artystki i galerii Nagel Draxler, Berlin/Kolonia

nacjonalizujących i komunizujących, związana z nurtem emancypowania się, konstytuowania i konsolidowania narodów w krajach postkolonialnych, zostają tu pominięte.

Tym, co uderza przede wszystkim, jest ściśle powiązanie ze sobą wątków pacyfistycznych i antyfaszystowskich zawarte w formule „sztuka przeciw wojnie i faszyzmowi” oraz w dość retorycznym określeniu antyfaszyzmu mianem „pokojowego fundamentu życia społecznego”. Tymczasem antyfaszystowskie wystąpienia polityczne, zarówno te z lat 30., jak i późniejsze, nigdy nie odzęgnywały się od przemocy i walki jako narzędzia zmiany społecznej. Były też uwikłane w dyskursy nowoczesności, niezależnie od tego, jak mocno chciały je problematyzować. Nie tylko włoski futurizm dał się uwieść nowoczesnej biopolityce, co w przypadku Marinettiego znalazło katastrofalny finał w postaci poparcia dla rządów Mussoliniego. Międzywojenna arena sporów politycznych między prawicą i lewicą była mocno przesiąknięta nowoczesnym myśleniem biopolitycznym, w którym – jeśli wierzyć diagnozie Agambena – obozy koncentracyjne były nie tyle aberracją, ile jego prostą konsekwencją¹⁰. Marzenia o nowych „ludziach o szerokich płucach i rozrośniętych barach”¹¹, kult zdrowego, wysportowanego ciała – narodowego lub klasowego – wyzwolonego z rzekomej słabości i neurastenii właściwej dla indywidualistycznego etosu mieszczańskiej inteligencji, a także kult technicznego postępu służącego administrowaniu ludzką „masą” jako nowym, pozbawionym twarzy podmiotem dziejowym pojawiały się w międzywojennych dyskursach faszystowskich oraz antyfaszystowskich¹². Co więcej, fascynacja wojną jako rzekomym źródłem mocy oraz społecznie odświeżających rewizji towarzyszyła nie tylko faszystom i antyfaszystom, ale też szeroko pojętej sztuce międzywojennej, i to niezależnie od przekonań politycznych jej twórców. W ówczesnej twórczości, politycznie i społecznie heterogenicznej, wojna podlega częstej estetyzacji, nierzadko rozumiana już nie jako „wyzwanie dla kultury”, jak pisze Maria Olszewska, ale jako „prawdziwa kultura” odsłaniająca

możliwości człowieka oraz ujawniająca moment pożądaną dla zastanych struktur społecznych, kulturowych i politycznych transgresji.

Nacjonalistyczne, wiązane z faszyzującą lub konserwatywną prawicą ewokacje tych poglądów są dobrze znane. W 1936 roku Oswald Spengler uznaje za genezę kultury „technikę uzbrojonej ręki”, a „drapieźniczą”, wymarzoną dla twórczości poprzez permanentną walkę kulturę faustyczną – uosabianą, jego zdaniem, przez Niemcy – za apogeum rozwoju cywilizacyjnego Zachodu¹³. Dyskurs ten nie jest wcale monopolem nacjonalizujących się Niemiec. W Polsce 1939 roku, jeszcze przed wybuchem drugiej wojny światowej, Marian Reutt pisze w książeczce *Wychowanie militarne narodu* (opatrzonej mottem z Józefa Piłsudskiego oraz Stanisława Brzozowskiego): „Ludzkość składa się z walczących ze sobą narodów. Walka ta jest zjawiskiem odwiecznym”¹⁴. W tej samej broszurze Reutt atakuje pacyfistów i Ligę Narodów nie tylko za pięknoduchostwo i utopizm, ale także za działanie przeciwko „dynamicie nowoczesnego człowieka”¹⁵ i jego twórczym, ergo zdobywczym impulsom:

Europa dzisiejsza, i więcej świat cały, jest obrazem rzeczywistości kształtowanej przez wodzów i militarne zorganizowane narody. W związku z tym wzrasta natężenie woli wojny. Narody czują powiew burzy dziejowej. Szykują się do niej. Militaryzują się duchowo, politycznie, społecznie i gospodarczo. Jesteśmy bez wątpienia świadkami powstawania militarnej kultury. Kategorie militarnego myślenia wkraczają do nauki, wnosząc tam nowe, ożywcze pierwiastki. Słowem świat się staje areną jakiegoś przeogromnego wyzwania mocy wojennych. Wyzwanie to nie jest bynajmniej grą jedynie jakichś atawistycznych skłonności czy instynktu walki, ale całkiem świadomym procesem budzenia mocy wojennej dla spotęgowania sił twórczych w ogóle, dla ukształtowania nowoczesnego typu

człowieka, typu twardego zdobywcy, który byłby zdolny podołać ciężarowi tych zadań, jakie narzucają ludziom ciężkie warunki współczesnego życia¹⁶ .

Dyskurs ten jest także bliski tezom Ernsta Jünger, który w dziele *Die totale Mobilmachung* („O mobilizacji totalnej”) pisze o wojnie jako „powszechnej mobilizacji do czynu”, „intensyfikacji życia” zmuszającej ludzi dotąd biernych do „najwyższej aktywności”¹⁷ .

Podobne pomysły pojawiają się jednak także na lewicy innych krajów europejskich, w środowiskach akademików i artystów – w tym surrealistów i dadaistów. Przykładowo Roger Caillois, związany po wojnie z ruchem antyfaszystowskim, stwierdza w wydanym również w 1939 roku *Człowieku i sacrum*, że wojna totalna to jeden z kulturowych i nieodzownych dla społecznego ładu powszechników:

[Wojna to] okres skrajnego napięcia w życiu zespołowym, okres wielkiego skupienia się rzesz oraz ich napiętego wysiłku [...]. Nikt nie może pozostać na uboczu i zająć się czymś innym, wojna bowiem dla każdego znajdzie zatrudnienie¹⁸ .

Kilka lat później, po niemieckiej przegranej pod Stalingradem, kategoria wojny totalnej będzie święcić triumfy w Goebbelsowskiej propagandzie. Jej najgłośniejszym wyrazem będzie przemówienie w Pałacu Sportu ze stwierdzeniem, że „cały naród powinien myśleć tylko o twardej wojnie”, oraz jeszcze bardziej horrendalnym pytaniem: „Czy chcecie wojny totalnej? Jeśli to konieczne, czy chcecie wojny bardziej totalnej i radykalnej niż cokolwiek, co możemy sobie dziś wyobrazić?”¹⁹ .

Można zatem zaryzykować tezę, że konflikt i wojna jako konieczny motor rozwoju od czasów Hegla zaszczerpiony w wyobraźni myślicieli zarówno prawicy, jak i lewicy determinuje myślenie polityczne pierwszej połowy XX wieku. Towarzyszy temu kult transformacji i transgresji, gwałtownej zmiany i dynamizmu. A jeśli wzorem Karola Marksa szukać dla tych idei bazy

ekonomicznej, to jest nią kapitalizm. Gloryfikacja nowoczesnej przemiany na rzecz rzekomo lepszego jutra jest zbieżna z rozwojem kapitalizmu, który transformację tego, co stare i przebrzmiałe, czyni podstawowym elementem własnej retoryki. Wszak – jak zauważył Eagleton – „żaden sposób życia w historii nie pałał większą namiętnością do transgresji i transformacji, nie znajdował większego upodobania w pluralizmie i hybrydowości niż kapitalizm”²⁰. Diagnoza ta ma zresztą stare korzenie. Jak zapytywał Marks w *Zarysie krytyki ekonomii politycznej*:

Czymże jednak jest *in fact* bogactwo, jeśli nie [...] absolutnym stymulowaniem jego [człowieka] skłonności twórczych, dla których nie ma innej przesłanki oprócz poprzedzającego rozwoju historycznego, czyniącego celem samym w sobie ów całokształt rozwoju? [...] Gdzie nie usiłuje pozostać takim, jakim jest, lecz znajduje się w absolutnym ruchu stawania się?²¹

Dlatego wiele z haseł europejskiej awangardy – jak zauważał na początku lat 90. XX wieku Marc Fumaroli – zostało zaabsorbowanych przez neoliberalny porządek powojenny, w którym tandem „naród–kościół” zastąpił tandem „państwo–kultura” wspierający populistyczny egalitaryzm, kreatywizm i innowacyjność jako wartości ściśle sprzężone z rozpędzoną konsumpcją oraz pogardą dla wszelkich tradycji²². Jedno z ważnych haseł rosyjskiej awangardy – „czas ma zawsze rację”²³ – mogłoby być hasłem nie tylko społecznej rewolucji, ale także świata neoliberalnego kapitalizmu.

Postulowane przez twórców *Nigdy więcej* poszukiwanie wątków antykapitalistycznych w rekonstruowanej na wystawie przeszłości wymagałoby zatem myślenia świeższego niż to, które charakteryzuje myśl społeczną i polityczną XX wieku. Zwłaszcza że oba totalitaryzmy wieku poprzedniego w równym stopniu wykorzystywały ogólnikową, także dziś powszechną w ruchach populistycznych antykapitalistyczną retorykę: dowodem tego jest choćby przemówienie Adolfa Hitlera z 1 maja 1927 roku; definiuje

się w nim jako „wróg” kapitalizmu, który „wykorzystuje ekonomicznie słabszych, z jego niesprawiedliwymi płacami, z niesprawiedliwą oceną osoby ludzkiej według jej zamożności a nie według odpowiedzialności i rzeczywistych dokonań”²⁴.

Fascynacje ideą rewolucyjnej, wojennej transformacji zdradzają też polscy artyści, zwłaszcza futuryści głoszący za pomocą gęsto militaryzowanej metaforyki radosną apologię walczącego aktywizmu oraz niszczycielskiego czynu skierowanego w przyszłość. Paradujące i wyraźnie estetyzowane wojsko pojawia się już u Aleksandra Wata w latach 20. w *Rewii wojsk* jako figura nowej estetyki nowoczesności skoncentrowanej na sprawnym ciele zbiorowym „nowego człowieka”. Jego rytmiczne, symultaniczne ruchy dostarczają obserwatorowi zmysłowej, seksualnej, choć podszytej ironią przyjemności:

Miarowe uderzanie żelaznych stąpań
chybotanie celowe bioder
rytmiczne kołysanie zadów
wyprężanie ramion naprzód w tył
o ramiona, ramiona, ramiona, o przepiękne ruchy
przepięknego człowieka²⁵.

Konsekwentna odmowa przemocy, a co za tym idzie systematyczny antimilitaryzm pojawiają się u Wata dopiero po drugiej wojnie światowej i to w związku z jego światopoglądową rewoltą, która nie ma charakteru ani antyfaszystowskiego, ani lewicowego, jest bowiem po prostu wynikiem bólu i głębokiego, egzystencjalnego doświadczenia przemocy. Rewolta ta powoduje także rozpad futurystycznej estetyki, od której Wat wyraźnie się wówczas odżegnuje. W latach 1946–1948 pisze *Rapsod o dwóch Niemcach*, rozpoczynający się od słów:

Jeden Niemiec rzekł do drugiego Niemca: „Przestańmy mordować”. Drugi Niemiec roześmiał się głośno i rzekł: „Cóż by na to powiedzieli w naszej szkole rycerskiej!”. Wtedy śmiejąc się weszli obydwoj do miasta²⁶ .

W wizji Wata bohaterowie *Rapsodu* gwałcą, mordują, a „czarnobrunatny pejzaż ruin i zgliszcz” określają mianem „przygnębiającej nudy”²⁷ . W 1957 roku stechnicyzowana – w końcu dostrzeżona przez Wata – przyszłość biopolityczna nabiera apokaliptycznych barw „śmietnisk Chwały Fabrycznej”, „plutonów egzekucyjnych”, „dywizji Elektronowych Mątw” i „Kata Cybernetycznego z odkażonym sznurem”²⁸ .

Najbardziej uderzające jest jednak charakterystyczne dla lewicy i prawicy międzywojennej Europy zamknięcie na biopolityczny wymiar nowoczesności, które wyrażało się także w częstym – powtórzonym na wystawie – przeoczeniu doświadczenia pierwszej wojny światowej jako nowoczesnej wojny totalnej²⁹ . Doświadczenie to było żywo obecne w biografii artystów europejskiej awangardy, a jednocześnie – na poziomie manifestów i deklaracji estetycznych – jest wyraźnie wypierane przez progresywistyczny optymizm, obecny przecież nie tylko w Polsce, dla której doświadczenie pierwszej wojny oznaczało przede wszystkim niepodległość. Przykładowo dla André Bretona wojna stanowi zaledwie pretekst do wyrażenia sprzeciwu wobec dotkniętej chorobą i starczym uwiązaniem Europy, wobec którego odpowiedzią miał być progresywistycznie rozumiany surrealizm. Wojna nigdy też nie została przez niego konsekwentnie etycznie i politycznie przetworzona.

W lakonicznych uwagach Bretona w rodzaju: „Zajmowałem się w tym czasie Freudem i byłem oswojony z jego metodą badawczą, którą miałem czasem okazję podczas wojny praktykować na chorych”³⁰ , wojna i jej ofiary są „okazją” do twórczych poszukiwań, które nie dotyczą w prostej linii ani jej źródeł, ani dalszych konsekwencji. Doświadczenia wojenne są tu

raczej przedmiotem praktyki artystycznej niż otwarciem podmiotu na to, co Juliusz Kleiner, nestor historii literatury polskiej, określał mianem nie tylko „wstrząśnienia, wywołanego tysiącem nieszczęść wszelkich i drobnych przykrości”, ale na zawsze „zmienionego typu przeżywania świata”³¹.

Także wojenna symbolika nie jest dla surrealistów czymś, co należałoby odrzucić lub potraktować podejrzliwie. Jest tylko jedną z wielu do wykorzystania w demontażu racjonalistycznych dyskursów w celu wyzwolenia wyobraźni. Dlatego „w przerwie, kiedy się gracze zebrali wokół wazy z płonącym ponczem, zapytałem drzewa, czy ma jeszcze swoją czerwoną wstążkę legii honorowej”³² – notuje Breton wypowiedź Aragona w manifestie surrealistycznym. Z jednej strony, rzecz jasna, surrealiści mocno krytykują nacjonalistyczne tendencje polityki francuskiej lat 20., wzniesając skandale w rodzaju choćby sławetnego kołysania się Michela Leirisa na żyrandolu przy wtórze antypaństwowych haseł w związku z krwawym tłumieniem przez Francję powstania w Maroku³³. Z drugiej strony słowa Bretona: „Życ albo nie żyć to rozwiązania urojone. Istnienie jest gdzie indziej”³⁴, wypowiedziane w finale manifestu w roku 1924, zaledwie sześć lat po straszliwej hekatombie, są gestem wyparcia i odmowy uznania w ogólnoeuropejskim doświadczeniu wojennej przemocy czegoś, co mogłoby stanowić etyczną wskazówkę na przyszłość. Warto też pamiętać, że w tym samym czasie związany ze środowiskiem surrealistów Georges Bataille fascynuje się sztuką prekolumbijską i tym, że – jak twierdzi – dla Azteków „śmierć jest niczym”³⁵. Wyobrażone przez niego Tenochtitlán to miasto, którego piękno tkwi ponoć w tym, że jest jednocześnie „ludzką rzeźnią” i wspaniałą „Wenecją” ukwieconych kanałów, gdzie przyszłe ofiary tańczą w wonnych girlandach, a roje much krążą nad spływającą krwią³⁶. Rytualne zabijanie jest tu wyraźnie estetyzowane. Jest też wiązane z transgresją rzekomo ujawniającą to, co w każdej kulturze najpierwotniejsze, a zatem

ontologicznie prawdziwe. Dalekim śladem tego myślenia są również teksty Rogera Caillois, który doświadczenia sacrum szuka w rytualnej ekspresji pierwotnego chaosu, w formach przekroczenia wszelkich zakazów kulturowych³⁷. Trudno nie ulec wrażeniu, że fascynacja ta ma dalekie antycypacje w doświadczeniu pierwszej wojny światowej. Nie ma jednak charakteru antyprzemocowego.

„Droga wyobraźnio, najbardziej w tobie kocham to, że nie przebaczasz”³⁸ – pisze Breton. W drugim manifestie surrealistycznym przemoc zostaje przez niego podniesiona do rangi totalnego aktu sztuki.

Łatwo będzie zrozumieć, że surrealizm bez lęku uznaje za swój dogmat bunt absolutny, całkowite nieposłuszeństwo, sabotaż z reguły, i że już niczego nie oczekuje, tylko przemocy.

Najprostszy akt surrealistyczny to wyjść na ulicę z rewolwerami w pięściach i strzelać w tłum na chybił trafił. Kto nie miał chociaż jeden raz w życiu ochoty skończyć w ten sposób z drobnym systemem zbydlęcenia i prawomocnego skretynienia, ten ma wyznaczone miejsce w tym tłumie z brzuchem na poziomie lufy³⁹.

Pogarda dla systemowego nacjonalizmu nie wyklucza tu żarliwej apologii przemocy, w której człowiek, kimkolwiek jest, staje się – zgodnie z biopolityczną wizją sfery publicznej jako miejsca organicznego życia pozbawionej twarzy populacji – emanacją „tłumu” i „systemu”, z którymi trzeba podjąć walkę. I to walkę bezwzględną. Przemoc nie jest tu jedynie – jak we wszelkich koncepcjach rewolucyjnie usposobionej lewicy końca wieku XIX i początku XX – koniecznym lub pożądanym środkiem osiągnięcia czegokolwiek, co miałoby sens polityczny, w tym przyszłego „wspólnego dobra”. Przemoc staje się ostatecznym i najwyższym aktem sztuki, która czyni bunt zarówno podstawą, jak i celem swej tożsamości.



Widok wystawy *Nigdy więcej*. Fot. Daniel Chrobak

Źródła dwudziestowiecznej katastrofy są, jak widać, znacznie bardziej złożone niż w diagnozie proponowanej w *Nigdy więcej*. Trójdzielna – pomijająca problematykę różnorodnie zlokalizowanych, oddziałujących na siebie dyskursów przemocy poprzedzających drugą wojnę światową oraz ich związków z pierwszą wojną światową – narracja wystawy mówiąca o epizodycznym, oficjalnym zawłaszczeniu idei antyfaszystowskiej przez stalinowską maszynę propagandową nie pozwala podjąć głębszej rewizji sztuki XX wieku. W tym także uwikłania prezentowanych artystów w nowoczesność i jej biopolityczny charakter, związany z radykalnym przebudowaniem myślenia o ludzkim życiu.

Uwikłanie to dobrze widać w prezentowanych na wystawie pracach międzywojennych. Są one z jednej strony wynikiem moralnego sprzeciwu wobec przemocy, z drugiej zaś coraz mocniej są dotknięte widzeniem, które przemoc uosabia i reprodukuje, raczej się jej poddaje, niż ją przekracza. Jest to widzenie niezdolne do tego, by w portretowanym przeciwniku (burżuju, kapitaliście, policjancie, wojskowym) dostrzec osobę, która posiadałaby inne cechy niż gatunkowe i fizyczne właściwości zdradzające jego „inność”, nie tyle oburzającą, ile wstrętną, pokraczną, wynaturzoną, niemieszczącą się w formułach ciała zdrowego i godnego dalszej egzystencji (prace George’a Grosza i Jonasza Sterna). Uciskani i uciskający – w wielu realizacjach (choćby Stawińskiego czy Linkego) –

usytuowani są zawsze w walczącej ze sobą, bliżej niezróżnicowanej masie, której znaczenie wyczerpuje się często w biopolitycznie rozumianym dostępie do dóbr gwarantujących organiczną egzystencję (pracy, chleba, pieniędzy). Dostęp ten w postaci fizycznego przywileju fałszowany jest ze strony warstw uprzywilejowanych nadbudową w formie symboli religijnych albo państwowych. W tym sensie prace te są nie tyle ostrzeżeniem, ile prostą zapowiedzią tego, co twórcy wystawy określają jako „katastrofę” XX wieku. Perspektywa biopolityczna jako potencjalnie ludobójcza jest już w tych obrazach obecna. Konflikt staje się wojną totalną w tym sensie, że dotyczy przede wszystkim fizycznych podstaw życia populacji. Dostęp do nich lub jego brak staje się zaś podstawą eksterminacji, która wyłącza człowieka z jego własnej śmierci, jak pisał Agamben w *Co zostaje z Auschwitz*⁴⁰.

Zwłaszcza u Grosza i Linkego wróg – jako reprezentant gatunku i beneficjent władzy – jest fizycznie obcą, wynaturzoną częścią populacji, zasługującą na nienawiść. Jest dyskursywnie i wizualnie produkowany tak, by stać się jedynie stereotypem: opatrzony symbolem lub sztandarem, który wskazuje jego gatunkowość. Obraz powtarza tu binarne językowe klasyfikacje obecne w ówczesnej, także faszystowskiej prasie. Wróg jest częścią chorej, budzącej obrzydzenie, bliżej niezróżnicowanej masy, która w sposób nieuprawniony posiada społeczne i polityczne przywileje.

Ten mechanizm wizualnej identyfikacji wskazuje na istotną cechę przemocy: jest ona zjawiskiem, które eskalując, po obu stronach konfliktu uruchamia te same, choć opatrzone innymi symbolami i hasłami procesy. Zawiera załączki tendencji, które tak przejmująco w *Nowoczesności i Zagładzie* opisze później Zygmunt Bauman⁴¹. Eksterminacja i ludobójstwo wymagają wielu uprzednich, długotrwanie budowanych kroków dyskursywnych. Najpierw należy – za pomocą propagandowych i prawnych definicji – uczynić ludzi jedynie reprezentantami gatunku, co

pozwoili na ich natychmiastową identyfikacj. Poniej należy ich fizycznie oddzieli od reszty społeczeństwa, czyli zgettoizowa (fizycznie i medialnie), tak by segregowanych grup nie aczyły już adne wspolne działania (zabawa dzieci na podworku, rozmowy, zakupy w zaprzyjaźnionym sklepie, sąsiedzkie uprzejmości) oraz pamie o wspolnie i zasadniczo zgodnie dzielonej niegdys rzeczywistości społecznej. Podstaw segregacji ma być dychotomia zbudowana na fizycznie i symbolicznie relegowanym ze ´wiata „obcym”.

Dychotomia ta staje się podstaw wspoczesnych artystom dyskursów publicystycznych, formułowanych zarowno z lewa, jak i z prawa: dyskursów, ktore własną tosamo w coraz wiszym stopniu czerpią z tekstowych i wizualnych konstrukcji narracyjnych, oderwanych od coraz bardziej skomplikowanej rzeczywistości społecznej i politycznej. A przecież sztuka międzywojenna, także komunizującej lewicy – ukazana przez kuratorów *Nigdy więcej* w schematyczny, stereotypizujcy sposób – pełna jest bardziej skomplikowanych obrazów rozpoznai i lekw, ktore ni targają. Jak pisze w pacyfistycznej *Pieśni o głodzie* Bruno Jasieński:

ogromny tłum
z laskami
czarny,
jak powud
rożne,
wije są za mną
długi,
jak ogon.
zamknęli dźwi!
zapuno!
e mam gdzie są showa!
Malutki prosty człowiek podstawil mi nog!!

już.
już.

dopadli.
 stratowali.
 zmięli.
 podeptanego trupa podnieśli, jak sztandar
 wysoko
 i na pszedże,
 nad tłumem
 obok kapeli
 pońeśli⁴² .

Ukazany tu konflikt ma charakter nie tylko klasowy. Jego reprezentantami stają się osoby postawione przeciwko sobie przez masowe procesy, nad którymi wyraźnie nie panują: nie ma w tej wizji zwycięstwa ani politycznego rozwiązania. Jest tylko przerażający terror rewolucji, która każe ludziom gwałcić i chęptać krew ich wrogów oraz której sztandarem jest zdeptane i stratowane ciało pojedynczego człowieka. Dla ludzkiej pojedynczości epoka nowoczesna nie znajduje w wizji Jasieńskiego jakiegokolwiek miejsca. Wizja ta jest o tyle profetyczna, że na gruncie filozoficznym zostanie opracowana znacznie później, między innymi w pismach Agambena. Budując przyszłą filozofię polityczną jako filozofię pojedynczości, dostrzeże on, że zagłada Żydów ani przez jej sprawców, ani przez sędziów nie była traktowana jako zabójstwo pojedynczych osób. Była nie zabójstwem, lecz ludobójstwem; zbrodnią przeciwko „ludzkości” rozumianej jako bliżej nieokreślony podmiot. Odsyłała do kategorii zbiorowych, jak gdyby zrozumienie pojedynczości śmierci, które były jej częścią, było w nowoczesnym, coraz bardziej biopolitycznym prawodawstwie zadaniem niemożliwym.

Podobne rozpoznania staną się przedmiotem refleksji Petera Sloterdijka, filozofa o zupełnie odmiennym podejściu. Twierdzi on, że nowoczesność jest epoką, której podmiotami stają się w coraz większym stopniu populacje zarządzane za pomocą kanalizowanego lub odbezpieczanego gniewu⁴³ oraz partie stojące się „bankami” tych gniewnych impulsów. Ich przywódcy

zarządzają nimi bez skrupułów, wzywając, by „bez litości, bez współczucia i bez sądów” fizycznie wyplenić socjaldemokratycznych „wrogów” – jak Hitler powołujący się w 1939 roku na „wzór” rzezi milionów ormiańskich kobiet i dzieci lub jak Lenin w 1917 roku⁴⁴. Diagnoza Sloterdijka dotycząca historii kategorii antyfaszyzmu jest jednoznaczna:

Genialna autoprezentacja lewicowego faszyzmu jako antyfaszyzmu stała się dominującą grą językową okresu powojennego w całej sferze wpływów stalinizmu oraz wśród Nowej Lewicy – z długofalowymi konsekwencjami, które dadzą się prześledzić w dysydenckich subkulturach Zachodu, szczególnie we Francji i Włoszech, aż do współczesności. Nie ma przesady w określeniu ucieczki radykalnych ruchów lewicowych w „antyfaszyzm” mianem najbardziej skutecznego manewru dwudziestowiecznej polityki językowej⁴⁵.

Niezależnie od tego, czy zgodzimy się ze Sloterdijkem, czy też nie, jedno jest pewne: na początku XX wieku przemoc fascynuje wszystkie strony politycznej areny, zwłaszcza jej najbardziej radykalnych działaczy i myślicieli. Jego apologię nieco wcześniej, bo w 1908 roku głoszą anarchista Georges Sorel, poświęcający jej swoje teksty i głoszący konieczność bezwzględnej walki z kulturą „liberalnego tchórzostwa”⁴⁶, Michaił Bakunin sławiący terroryzm jako konieczność wytworzenia „brutalnej siły” i podążania „drogą zniszczenia”⁴⁷, później zaś Frantz Fanon. Także tropiący ją w strukturach nowoczesnego państwa Walter Benjamin będzie w 1940 roku ganił socjaldemokrację za hołubienie ewolucyjnej cierpliwości, twierdząc, że oducza ona zarówno „ofiarności”, jak i „nienawiści” – równie ważnych motorów zmiany na lepsze⁴⁸, które energię czerpią nie tyle z „ideału wyzwolonych wnuków”, ile z obrazu „ujarzmionych przodków”⁴⁹.

Oczywiście nie miejsce tu, by zastanawiać się nad alternatywnymi reakcjami na rzeczywistość społeczną militaryzującego się, faszyzującego i szerzej: radykalizującego się

europjskiego międywojnia. Warto jednak przypomnieć, że implikowany przez twórców wystawy dychotomiczny obraz tej epoki jako starcia faszyzmu i antyfaszyzmu jest zbyt prosty, by pomieścić całe spektrum postaw, także międywojennej sztuki i publicystyki, dziejących się często na marginesie głównego nurtu politycznego. Tymczasem warto je nie tylko przypomnieć, ale także poddać nośnej, z perspektywy współczesnych bolączek, interpretacji.

W 1935 roku Kuba H. w wydawanym z inicjatywy Janusza Korczaka i redagowanym przez polsko-żydowski zespół „Małym Przeglądzie” komentuje nasilający się militarizm:

Wiemy już, jak to się robi i ku czemu zmierza. Koszulki,
karabiny, manewry, odpowiednie pogadanki i lektura,
aż młodzieży zgrubieje naskórek, schamieje dusza
i zaświerzbą ręce. Wtedy można spuścić ze smyczy ułożone do
polowania zastępy młodzieży na własny kraj i – upolować
dyktaturę⁵⁰ .

Mali autorzy Korczaka definiują przemoc daleko szerzej, dojrzałej i w sposób znacznie bardziej egalitarny niż ówczesni dorośli, postrzegają bowiem rzeczywistość nie tylko przez pryzmat publicystyki i zinternalizowanych przekonań. Widzą ją w codziennych, wydawałoby się niepozornych działaniach dorosłych i dzieci, biednych i bogatych, pełnosprawnych i niepełnosprawnych, Żydów i Polaków. W latach 30. przemoc jest bodaj podstawowym tematem wypowiedzi małych dziennikarzy. Na opisywanych przez nich ulicach ludzie wyciągają sztylety, baty i laski, obrzucają się kamieniami, często pojawia się krew, katowane są zwierzęta. Grupka chłopców kopie niepełnosprawnego rówieśnika. Ludzie opluwają się i dokonują niesprokowanych ataków: chuligani zniecka wpychają dzieci w śnieg, jeden chłopiec wyrzuca innego z tramwaju, powodując jego śmierć, przechodnie naigrywają się z chorego psychicznie ulicznika. Przemocy towarzyszy obojętność. W Warszawie

na Burakowskiej dzieci biedoty leżą na chodniku, popychane nogami przez przechodniów. W numerze 124 z 1933 roku Józef z Gdańska opisuje toczące się w szkole zabawy w wojnę między Polakami a hitlerowcami. Po przegranej tych drugich na kolejnej przerwie wojna rozpoczyna się na nowo. Dopiero gdy do dzieci dociera informacja, co dzieje się w Niemczech, gra się kończy, nikt nie chce wcielić się w rolę hitlerowca. Ale zabawa w wojnę nie traci na atrakcyjności⁵¹. Dzieci widzą przemoc wszędzie, ale co najważniejsze: również w działaniach, którym nie musi towarzyszyć nienawiść, walka narodów, klas czy religii. Ich motorem bowiem jest zło, w rozumieniu Arendt, banalne, polegające nie tylko na zafiksowaniu się na własnej tożsamości, ale także na odmowie wyobrażenia sobie świata tego, kogo się krzywdzi gestem, słowem lub czynem. Zło wynikające z odmowy myślenia o własnym, pośrednim, choć jak najbardziej czynnym udziale w mechanizmach przemocy.

Propozycja *Nigdy więcej* nie pozwala zatem dostrzec, że radykalne, pacyfistyczne odrzucenie uczestnictwa we wszelkiej, nie tylko wojennej przemocy nie miało wiele wspólnego z antyfasyzmem, ponieważ ten drugi był nurtem ściśle związanym z nowożytnym podziałem sceny politycznej i światopoglądowej na prawicę i lewicę. Podziałem, który – jak sądzę – źródłem i nowożytnym rozwinięciem myśli pacyfistycznej był głęboko obcy, a który dziś jest głównym medialnym operatorem wojen kulturowych. Tymczasem „widma” pacyfizmu – parafrazując *Manifest komunistyczny* – krążyły nie tylko po Europie, zaś w samej Europie krążyły znacznie wcześniej niż ukonstytuowana wraz z Rewolucją Francuską nowoczesna lewicowo-prawicowa dychotomia. Krytyka wojennej agresji była elementem łączącym tradycyjalistyczne wspólnoty religijne oraz odżegnujących się od religii reprezentantów filozofii doby oświecenia i romantyzmu, bo za wieczystym pokojem opowiadali się zarówno Kant, jak i na gruncie polskim heglizujący August Cieszkowski⁵². Sama geneza idei sprzeciwu wobec przemocy jest

natomiast znacznie bardziej złożona niż geneza jakichkolwiek zachodnich ruchów społecznych i politycznych XIX i XX wieku. Pacyfizm bowiem wyraźnie chciał i potrafił je transcendować.

Jako ilustrację można tu przywołać Polskie Stowarzyszenie Przyjaciół Pokoju, które ukonstytuowało się na początku XX wieku, by działać między innymi na rzecz dialogu polsko-litewskiego i polsko-żydowskiego. Dość szybko stworzyło ono federację podobnych, choć czerpiących z różnorodnego zaplecza społecznego organizacji, łącząc się choćby z Polską Ligą Kobiet na rzecz wolności i pokoju⁵³. W skali światowej najbardziej spektakularny ruch pacyfistyczny związany z ideą *non violence* to, rzecz jasna, ten, który doprowadził do wyzwolenia spod władzy kolonialnej Indii w 1948, a który został zapoczątkowany bojkotem gospodarczym brytyjskich towarów. Impulsem do niego była działalność Mahatmy Gandhiego, oparta między innymi na wywiedzionym z lektur przekonaniu, że idea ahimsy jako bierności wobec przemocy, a jednocześnie aktywnej miłości wobec ludzi jest stara jak świat i ma uniwersalny charakter. Z tego właśnie względu Gandhi budował autonomię Indii na bazie lektur Bhagawatgity, ewangelicznego *Kazania na górze*, odsądzonego od czci i wiary przez państwo i własny Kościół Lwa Tołstoja, antykapitalisty Johna Ruskina, a także – co nie mniej istotne – dobrego, dalekiego od utopizmu rozeznania w ówczesnych stosunkach ekonomiczno-politycznych. To Gandhi zainspirował później Martina Luthera Kinga i ruch praw obywatelskich dla Afroamerykanów. U boku Kinga w jego słynnym marszu szedł zaś rabin Abraham Joshua Heschel⁵⁴. Dialog ten nie dotyczył, rzecz jasna, tradycji religijnych. Pamiętajmy, że wystąpienia pacyfistyczne Bertranda Russella – wysoce sceptycznego względem jakichkolwiek postaw religijnych liberała i gorliwego feministy – w czasie pierwszej wojny światowej dotyczyły obrony prawa do wolności sumienia dla osób, którym religia nie pozwalała zabijać. Trudno o mniej partykularne, a bardziej empatyczne i solidarne myślenie niż to

Russella. Siła tej myśli polegała nie tyle na stabilnej tożsamości światopoglądowej i politycznej twórcy późniejszego ruchu pacyfistycznego, do którego należał także Albert Einstein, ile na umiejętności samodestabilizacji, przekroczenia własnych autodefinicji w imię solidarności z innym, który jest zarazem „swój”. Ten inny, ale swój jest współobywatelem: nieegzotycznym i zwyczajnym. Co ważne: nie znajduje się w żadnym wyraźnym do zlokalizowania miejscu podziału, który zawładnął wyobraźnią powojennej lewicy, a obecnie także ruchów nacjonalistycznych i narodowych: podziału na złą większość i romantyzowany margines.

Między pacyfizmem a antyfasyzmem istnieje znacznie więcej różnic niż z jednej strony konsekwentne wyrzeczenie się przemocy, a z drugiej strony uznanie, że przemoc może być narzędziem osiągnięcia słuszych celów. Pacyfiści różnorodnego autoramentu z reguły nie tworzyli zwartej walczącej formacji z panteonem własnych bohaterów.

Ich wystąpienia miały zwykle charakter jednostkowych aktów nieposłuszeństwa obywatelskiego z przyjęciem na siebie wszelkich prawnych konsekwencji takiej odmowy. Pacyfiści bywali anarchistami, bywali też republikanami. Zazwyczaj nie mieli poczucia, że pacyfizm jako ideologia tożsamościotwórcza wymaga osobnego imaginarium symbolicznego oraz legitymizujących go narracji, przeczuwając najprawdopodobniej, że każde takie imaginarium może być źródłem społecznych antagonizmów. Ponadto ruch ten nie stanowił prostej i umasowionej reakcji na wojnę oraz te tendencje polityczne, które do niej prowadziły, zaś jego diagnozy rzadko sprowadzały się do prostej niezgody na bieżące konflikty zbrojne. Pacyfizm



Wilhelm Sasnal, *Z powrotem w Warszawie*, 2018, olej, płótno, 220 x 180 cm. Dzięki uprzejmości artysty. Fot. Marek Gardulski

starał się poszukiwać historycznych źródeł przemocy, uznając, że jej systemowe użycie pozwala, między innymi, z jednej strony diagnozować kondycję cywilizacji zachodniej, z drugiej zaś budować dla niej kontrkulturową alternatywę. Innymi słowy, tym, co łączyło pacyfistów, była nie tyle spójna i jednorodna wizja tego, jak być powinno, i diagnoza przeszkód na tej drodze, ile swoista wrażliwość etyczna pozwalająca widzieć przemoc tam, gdzie nie widzieli jej inni, oraz bojkotować to, co jakkolwiek służy jej aprobacie.

Trudno wskazać genezę tej wrażliwości, pacyfiści jednak (działający z różnych pobudek i nietworzący, co staram się w tym tekście pokazać, spójnego ruchu ani światopoglądu) z reguły odwoływali się do kategorii sumienia, która miała rodowód religijny lub filozoficzny. Co ciekawe, kategorię tę traktowali raczej negatywnie: jako wewnętrzny głos, który nakazywał wycofanie się z określonych rejonów życia społecznego i politycznego (poprzez niezgodę, bojkot czy strajk), a nie jako imperatyw wskazujący na konkretny kierunek dalszych działań politycznych. Pacyfistyczne manifestacje miały przy tym często charakter cokolwiek profetyczny, niezwiązany z biograficznym doświadczeniem wojny lub przemocy. W 1904 roku George Trevelyan, zachwycając się pacyfistycznym listem Tołstoja opublikowanym wówczas w „Timesie”, napisał coś, co odczuwamy chyba także dziś, w mniejszym lub większym stopniu: „Jeśli idzie o wojnę czuję się tak, jak gdybyśmy wszyscy mieszkali w Mieście Zagłady, ale nie jestem pewien, czy powinienem uciekać ani też dokąd”⁵⁵. W kolejnym zaś liście do Russella odnotowywał:

Masz słuszość zakładając, że przygotowywanie wojny jest konieczną funkcją współczesnych państw, w takim duchu i z takimi ograniczeniami, jakie wymieniasz. [...] Trzeba będzie setek lat, aby znieść wojnę i owi oporni rekruci Tołstoja zapoczątkują „płomienną falę męczeństwa” [...] wielkie brawa za list Tołstoja. Uważam, że należy stawić opór wszelkim propozycjom wprowadzenia w Anglii poboru, między innymi

na tej zasadzie, że rząd nie ma prawa wywierać przymusu na sumienie innego człowieka, aby walczył albo szkolił się do wojny, jeżeli to uważa za złe⁵⁶.

Podobne intuicje wyrażała później Simone Weil, uczestniczka wojny domowej w Hiszpanii, której przywołanie jest tu o tyle konieczne, że wystawa w Muzeum Sztuki Nowoczesnej rozpoczyna się od *Guerniki* Picassa:

Oczywiście, zawsze występowały wojny, ale wojny prowadzone przez niewolników to właściwość naszej epoki. Co więcej te wojny, podczas których zachęca się niewolników, aby umierali w imię nieprzyznanej im nigdy godności, stanowią istotne ogniwo w mechanizmie ucisku⁵⁷.

Simone Weil jest tu figurą – podkreślmy – dość istotną, ponieważ konfrontację faszyzmu z antyfaszyzmem przeżyła jako republikańska żołnierka. Doświadczenie antyfaszystowskiego zaangażowania – związane z jej odkryciem, że za jednoznacznym zaangażowaniem politycznym często stoją państwa i ich armie wykorzystujące ludzkie decyzje, by prowadzić własną grę – zaowocowało w jej przypadku głęboko pacyfistyczną konwersją. Przypadek Weil pokazuje wyraźnie, że impulsy antyfaszystowskie i pacyfistyczne, w porządku nie tylko narracyjnym, ale też biograficznym, były po prostu odmienne i tylko drugi z nich wiązał się z radykalną odmową wszelkiej przemocy.

Weil długo prześladował obraz chłopca złapanego przez walczący z faszyzmem oddział republikańców, który w Aragonii urządził „karne ekspedycje”⁵⁸. Opisywała, jak piętnastolatek, przy którym znaleziono jako dowód falangistowskiej przynależności legitymację oraz medalik z Matką Boską i który trząsł się na widok zabitych towarzyszy, wyznając, że został wciągnięty w szeregi falangistów siłą, został po dwudziestu

czterech godzinach – po odmowie przystąpienia do republikanów – rozstrzelany. Pisała też, odnosząc się do postaw obu stron faszystowsko-antyfaszystowskiego konfliktu:

Gdy świeckie i duchowne władze wykluczyły pewną kategorię istot ludzkich spośród tych, których życie ma jakąkolwiek wartość, dla człowieka nie ma nic bardziej naturalnego niż zabijanie. Gdy wiadomo, że można zabijać, nie narażając się ani na karę, ani na potępienie, zabija się albo przynajmniej otacza zachęcającymi uśmiechami tych, którzy zabijają⁵⁹.

To zdanie jest uderzające. Nie tylko antycypuje ono Agambenowską koncepcję nagiego życia, ale także wcześniejsze odkrycie Arendt dotyczące banalności zła opartego zarówno na prawnym legalizmie, jak i na społecznym oraz politycznym przyzwoleniu osób w nie zaangażowanych, które w wyniku światopoglądowych wyborów tracą zdolność do moralnego osądu własnych i cudzych czynów.

Weil znacznie wcześniej niż teoretycy totalitaryzmu odkryła, że odpowiedni kontekst społeczny i polityczny czyni ludobójstwo „naturalnym” i że wyłączenie impulsów współczucia i wstrętu wobec zadawania cierpienia jest znacznie łatwiejsze, niż zakładała to nowożytna refleksja etyczna o proveniencji religijnej lub filozoficznej. I była tu zdecydowanie bardziej radykalna. Arendt, a potem Bauman twierdzili, że to nowoczesna biurokracja oraz nowoczesna konstytucja pozwalające rozdzielać świat faktów i wartości umożliwiły osłabianie impulsów moralnych, albo relegując kwestię etycznej nieodpowiedzialności na „system”, albo przekształcając ludobójstwo w zagadnienie naukowe. Tymczasem Weil dostrzegła, że masowe zadawanie śmierci, także w nowoczesnych wojnach zatrudniających do masowego zabijania skutecznie administrowanych „niewolników”, wymaga jedynie grona wzajemnie aprobujących własne działania ludzi. Wystarczy zatem aprobata. A czasem jedynie odmowa potępienia.

Tak czy owak, pacyfiści – niezależnie od tego, czy byli socjalizującymi anarchistami czy liberałami, hinduistami czy ortodoksyjnymi lub heterodoksyjnymi chrześcijanami – dostrzegali wojnę znacznie wcześniej niż zawodowi politycy lub intelektualiści o niekoniecznie pacyfistycznych sympatiach. Pacyzm, nie będąc nigdy zwartą formacją ani ideologiczną, ani historyczną, był swoistym zmysłem moralnym ludzi przekraczających pewien konsensus właściwy dla współczesności. Zmysłem – dodajmy – świadomie budowanym w świecie głęboko skonfliktowanym i „pokawałkowym”, który w codziennych walkach, także tych werbalnych, w kłótniowościach i debatach, w których przeciwnika chce się „zmiążyć” lub „zniszczyć”, w niechęci do rozmowy i zrozumienia, a tym bardziej przebaczenia, widzi widmo „Miasta Zagłady”.

Dziś werbalna wojna i przemoc w istocie się rozpoczęły. Powrót do twardych światopoglądowych tożsamości reprodukcujących istniejące podziały społeczne i polityczne oraz wyposażających je w „tradycje wyobrażone” jest gestem, który łączy współczesną lewicę i prawicę. Gestem, który wystawa w MSN niestety w prosty sposób powieliła, nie zaś przekształcała w imię wizji sztuki projektującej przyszłość, a nie reifikującej przeszłość jako „tradycje do wykorzystania”. Podobny głos krytyczny – Krzysztofa Pomiana – został umieszczony w publikacji towarzyszącej wystawie. Lewica, twierdzi historyk, powinna „patrzeć nie wstecz, tylko ma patrzeć do przodu. Jedną z rzeczy, która zawsze do niej należała, było właśnie to, żeby zapanować myślowo nad przyszłością, zanim będzie się nad nią próbowało zapanować instytucjonalnie”⁶⁰.

Nigdy więcej jest próbą połączenia różnorodnych – historycznie i kulturowo – projektów artystycznych, w których wyrażają się głęboko osobiste oraz partykularne wizje niezgody na przemoc i wywołane nią cierpienie. Należałoby je odkryć na nowo i to ze szczególnym naciskiem na ich głęboko indywidualny, przekraczający prostą decyzję światopoglądową sens, tak by nie

dokonywać selektywnego zamknięcia się na fakty związane z historią zarówno ruchu antyfaszystowskiego, jak i europejskiej, w tym artystycznej, nowoczesności. Podporządkowane „strategii” polegającej na geście mobilizacji różnych znaczeń, wyobrażeń i tradycji pod sztandarem „bogatej antyfaszystowskiej historii”⁶¹, eksponowane dzieła mogą być czytane – wbrew intencjom swych twórców – jako stronnicze i antagonizujące. W tym kształcie służyć mogą budowie twardych tożsamości, definiujących się poprzez bycie anty- i określanie własnej pozycji w świecie społecznym i politycznym za pomocą figury wroga, a w najlepszym wypadku oponenta. Uczynienie z bogatych i zróżnicowanych historii hegemonicznej narracji wyposażonej w stosowną tradycję i stabilny repertuar symboli nie jest, w moim przekonaniu, działaniem pozwalającym uniknąć przemocy oraz wojny ani zbudować lepszą przyszłość. Choć pozwala zobaczyć, jak bardzo świat binarnego, medialnie reprodukowanego podziału na lewicę i prawicę uwikłany jest w taniec tych samych działań i mechanizmów wyobraźni związanych z przymusem budowania „bogatej” historii (koniecznie w liczbie pojedynczej), pozytywnych symboli i twardych tożsamości tworzonych w efekcie myślenia o świecie społecznym w kategoriach konfliktu. I jak mocno taniec ten uwikłany jest w podobne idiomy językowe, zgodnie z którymi wszystko, na co reprezentanci określonej formacji światopoglądowej nie chcą się zgodzić, jest przez nich opisywane w kategoriach bezosobowego żywiołu określanego jako „fala” („migrantów” lub „populizmu”, „fasyzmu” lub „lewactwa”). Kategorie te nie tylko pozwalają uniknąć jakichkolwiek form racjonalizacji tych zjawisk (żywioły, zgodnie z nowoczesnym myśleniem, uderzają w ludzi w sposób nieprzewidywalny i pozbawiony wszelkich racji), ale także dają alibi w związku z niepodjęciem osobistej, społecznej i politycznej odpowiedzialności za postawy, które uważamy za naganne. W jaki sposób wyprowadzić pacyfistyczne, prawdziwie antyprzemocowe impulsy kulturowe z imaginariu uwikłanego

w przeszłość i potrzebę symbolicznego „zwierania szyków” i niezdolnego myśleć o rzeczywistości ludzkiej za pomocą metafor innych niż konflikt, konfrontacja lub „fala”, która nadchodzi i która będzie „katastrofą”?

Póki co humanistyka i sztuka napotykają poważny problem: brakuje języka mogącego wskrzesić wyobraźnię zorientowaną na budowanie nowych wspólnot i nowych więzi w świecie, który Terry Eagleton opisuje jako zarówno „postindywidualistyczny”, jak i „postkolektywistyczny”⁶². Nie miejsce tu na wskazywanie genezy tego stanu rzeczy. Otwarte pozostaje pytanie, czy świat stał się zbyt skomplikowany, by go zrozumieć i projektować, czy też humanistyka i sztuka coraz częściej odziewają się od skomplikowanych diagnoz, pragnąc jednocześnie zmiany i powrotu polityk tożsamości budowanych w oparciu o stare imaginarium uwikłane w nowoczesność i wszystkie jej konsekwencje. Być może potrzebujemy renesansu – w wymiarze nie tylko społecznym, ale przede wszystkim indywidualnym – tego, co Ewa Domańska określa mianem pierwszeństwa sprawiedliwości przed zaangażowaniem. „Zaklinanie rzeczywistości formułami w stylu «nigdy więcej» – pisze badaczka – jak brutalnie pokazuje rzeczywistość, nie ma żadnej mocy performatywnej, a jedynie życzeniową”⁶³. I być może należałoby raczej tworzyć – za pomocą tekstów i obrazów – różne „możliwości współ-bycia i współ-życia społecznego, a także promować pożądane dla realizacji tych potrzeb postawy”⁶⁴. Pacyfizm wydaje mi się lepszym ku temu narzędziem niż antyfasyzm. Jest on bowiem bliższy temu, o czym marzył Giorgio Agamben, gdy projektował „wspólnotę, która nadchodzi” opartą na „polityce pojedynczości”⁶⁵. Wspólnotę radykalnie pojętych „bliźnich”, nieroszczącą sobie prawa do tożsamości i składającą się z jednostek, które nie muszą nigdzie intencjonalnie przynależać (światopoglądowo, politycznie, rasowo, religijnie, narodowo), aby wyrzec się przemocy. I nie muszą – jak w kabalistycznej opowieści przywoływanej przez Agambena –

„niszczyć” i „tworzyć świata całkowicie od nowa”, by ustanowić „królestwo pokoju”⁶⁶.

- 1 Alfred Marek Wierzbicki, *Marzenie nadal inspiruje. Walka bez przemocy w XXI wieku*, „Więź” 2016, nr 4, s. 13.
- 2 Piotr A. Cywiński, *Niech żyje wojna?!*, „Więź” 2016, nr 4, s. 8.
- 3 Hannah Arendt, *O przemocy, Nieposłuszeństwo obywatelskie*, przeł. A. Madej, W. Madej, Aletheia, Warszawa 1999.
- 4 Zbigniew Nosowski, *Wprowadzenie*, „Więź” 2016, nr 4, s. 1
- 5 Joanna Mytkowska, Katarzyna Szotkowska-Beylin, *Wprowadzenie*, w: *Nigdy więcej. Sztuka przeciw wojnie i faszyzmowi w XX i XXI wieku*, red. J. Mytkowska, K. Szotkowska-Beylin, Muzeum Sztuki Nowoczesnej, Warszawa 2019, s. 1.
- 6 Strona wystawy *Nigdy więcej. Sztuka przeciwko wojnie i faszyzmowi w XX i XXI wieku*, <https://artmuseum.pl/pl/wystawy/nigdy-wiecej>, dostęp 28 listopada 2019.
- 7 Ibidem.
- 8 Walter Benjamin, *Przyczynek do krytyki przemocy*, przeł. A. Lipszyc, w: idem, *Konstelacje. Wybór tekstów*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2012, s. 69–94.
- 9 Strona wystawy *Nigdy więcej*: <https://artmuseum.pl/pl/wystawy/nigdy-wiecej>. Następne cytaty ibidem.
- 10 Zob. Giorgio Agamben, *Co zostaje z Auschwitz. Archiwum i świadek. (Homo sacer III)*, przeł. S. Królak, Sic!, Warszawa 2008.
- 11 Zob. np. Bruno Jasieński, *Mańifest w sprawie natychmiastowej futuryzacji życia*, w: *Jednodniówka futurystów. Mańifesty futuryzmu polskiego*, Drukarnia Związkowa, Kraków 1921, <https://polona.pl/item/jednodniuwka-futurystuw-manifesty-futuryzmu-polskiego-wydane-nadzwyczajne-na-cala,NjEwODY5/>, s. 1, dostęp 16 października 2019.
- 12 Artystyczne ilustracje tych tendencji zostały na gruncie polskim przedstawione na wystawie Andy Rottenberg *Postęp i higiena* (<https://zacheta.art.pl/pl/wystawy/postep-i-higiena>), pokazywanej na przełomie 2014 i 2015 roku w Zachęcie – Narodowej Galerii Sztuki. Naukowe ilustracje tych kierunków myślenia, związane także z dyskursami emancypacji społecznej, prezentuje między innymi

- Magdalena Gawin w książce *Rasa i nowoczesność. Historia polskiego ruchu eugenicznego 1880–1952*, Wydawnictwo Neriton – Instytut Historii PAN, Warszawa 2003.
- 13 Oswald Spengler, *Człowiek i technika*, przeł. A. Kołakowski, w: idem, *Historia, kultura, polityka*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1990, s. 27–82.
- 14 Marian Reutt, *Wychowanie militarne narodu*, nakładem autora, Warszawa 1939, s. 1.
- 15 Ibidem, s. 3.
- 16 Ibidem, s. 2–3.
- 17 Ernst Jünger, *Die Totale Mobilmachung*, w: idem, *Krieg und Krieger, Junker und Dünnhaupt*, Berlin 1930. Cyt. za: J.J. Pluta, „Podmiotem prehistorii są pra-ludzie...”. *Konteksty pacyfizmu w dwudziestoleciu międzywojennym*, w: *W stronę dwudziestolecia 1918–1939. Studia i szkice w literaturze*, red. Z. Andres, Wydawnictwo WSP, Rzeszów 1993, s. 116.
- 18 Roger Caillois, *Człowiek i sacrum*, w: idem, *Człowiek i sacrum*, przeł. A. Tatarkiewicz, E. Burska, Oficyna Naukowa Volumen, Warszawa 1995, s. 190.
- 19 Joseph Goebbels, *Wollt Ihr den Totalen Krieg*, <https://archive.org/details/WolltIhrDenTotalenKrieg/mode/2up>, dostęp 8 marca 2020.
- 20 Terry Eagleton, *Koniec teorii*, przeł. B. Kuźniarz, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2012, s. 115.
- 21 Karol Marks, *Zarys krytyki ekonomii politycznej*, przeł. Z. Wyrozembski, Książka i Wiedza, Warszawa 1986, s. 381–382.
- 22 Marc Fumaroli, *Państwo kulturalne. Religia nowoczesności*, przeł. H. Abramowicz, J.M. Kłoczowski, Universitas, Kraków 2008, s. 33.
- 23 Cyt. za Peter Sloterdijk, *Gniew i czas*, przeł. A. Żychliński, Wydawnictwo Naukowe Scholar, Warszawa 2011, s. 168.
- 24 John Toland, *Hitler. Reportaż biograficzny*, przeł. Z. Kościuk, Albatros, Warszawa 2014, s. 224.
- 25 Aleksander Wat, *Rewia wojsk*, w: idem, *Poezje*, Czytelnik, Warszawa 1997, s. 291.
- 26 Idem, *Rapsod o dwóch Niemcach*, ibidem, s. 263–264.

- 27 Ibidem.
- 28 Idem, *Hymn*, ibidem, s. 181–182.
- 29 O doświadczeniu tej wojny w sztuce europejskiej i jego przemilczaniu zob. Dorota Sajewska, *Nekroperformans. Kulturowa rekonstrukcja teatru Wielkiej Wojny*, Instytut Teatralny im. Z. Raszewskiego, Warszawa 2016.
- 30 André Breton, *Manifest surrealistyczny*, w: *Surrealizm. Antologia*, wstęp i wybór A. Ważyk, Czytelnik, Warszawa 1976, s. 74.
- 31 Juliusz Kleiner, *Pod wrażeniem wojny i „Księgi ubogich”*, w: idem, *Sztychy*, Gebethner i Wolff, Lwów–Warszawa–Kraków 1925, s. 91, 96, pierwodruk: „Myśl Polska” 1917, z. 1–2. Cyt. za: Maria Jolanta Olszewska, *Literatura polska wobec I wojny światowej. Próba syntezy*, Repozytorium Wydziału Polonistyki, www.polon.uw.edu.pl/documents/9763960/10288234/olszewska_lit1w.pdf, s. 5, dostęp 15 marca 2020.
- 32 André Breton, *Manifest surrealistyczny...*, s. 80.
- 33 Zob. James Clifford, *O etnograficznym surrealizmie*, przeł. M. Sznajderman, w: idem, *Kłopoty z kulturą. Dwudziestowieczna etnografia, literatura i sztuka*, Wydawnictwo KR, Warszawa 2000, s. 138.
- 34 Cyt. za André Breton, *Manifest surrealistyczny...*, s. 98.
- 35 James Clifford, *O etnograficznym surrealizmie...*, s. 142.
- 36 Ibidem.
- 37 Roger Caillois, *Człowiek i sacrum...*
- 38 Cyt. za André Breton, *Manifest surrealistyczny...*, s. 56.
- 39 Ibidem, s. 127.
- 40 Giorgio Agamben, *Co zostaje z Auschwitz...*, s. 72–77.
- 41 Por. Zygmunt Bauman, *Nowoczesność i Zagłada*, przeł. T. Kunz, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2012, s. 254–272.

- 42 Bruno Jasiński, *Pieśń o głodzie*, Instytut Wydawniczy „Niezależnych”, Kraków 1922, cyt. za: „Wolne Lektury.pl”, Fundacja Nowoczesna Polska, <https://wolnelektury.pl/katalog/lektura/piesn-o-glodze/>, dostęp 11 marca 2020.
- 43 Peter Sloterdijk, *Gniew i czas...*, s. 162–182.
- 44 Ibidem, s. 166.
- 45 Ibidem, s. 189. Z użyciem tej kategorii jako konstruktywnego narzędzia promowania pozytywnych postaw politycznych i społecznych nie chce się także zgodzić zaproszony do dyskusji przez kuratorów wystawy *Nigdy więcej* Krzysztof Pomian. Por. *Siła i słabość historycznych analogii. Jakie tradycje są do wykorzystania? Rozmowa z Krzysztofem Pomianem i Dorotą Sajewską*, w: *Nigdy więcej...*, s. 11–12.
- 46 Peter Sloterdijk, *Gniew i czas...*, s. 168.
- 47 Michail Bakunin, *Staatlichkeit und Anarchie und Ansere Schriften*, hg. von H. Stuke, Frankfurt–Berlin–Wien 1983, s. 104. Cyt. za Peter Sloterdijk, *Gniew i czas...*, s. 142.
- 48 Walter Benjamin, *O pojęciu historii*, przeł. K. Krzemieniowa, w: idem, *Anioł historii. Wybór pism*, oprac. H. Orłowski, Poznań 1996, s. 421.
- 49 Ibidem.
- 50 Kuba Hersztajn, *Dziecko i wojna*, „Mały Przegląd. Pismo Dzieci i Młodzieży”, 8 lutego 1935, nr 5, s. 1.
- 51 Zob. Anna Landau-Czajka, *Wielki „Mały Przegląd”*, Żydowski Instytut Historyczny, Warszawa 2018, s. 421.
- 52 Zob. J. Polak, *Krótki przyczynek do dziejów pacyfizmu w Polsce*, Jan Świątoński i S-ka, Warszawa 1928.
- 53 Ibidem.
- 54 Zob. Alfred Marek Wierzbicki, *Marzenie nadal inspiruje...*, s. 11–19.
- 55 List George’a Trevelyana z 17 lipca 1904 roku, w: Bertrand Russell, *Autobiografia 1872–1914*, przeł. B. Zieliński, Czytelnik, Warszawa 1996, s. 284.
- 56 Ibidem, s. 285.
- 57 Simone Weil, *List do Georges’a Bernanosa*, w: eadem, *Dzieła*, przeł. M. Frankiewicz, Wydawnictwo Brama, Poznań 2004, s. 354.

- 58 Ibidem.
- 59 Ibidem, s. 355.
- 60 *Siła i słabość historycznych analogii...*, s. 27.
- 61 Strona wystawy *Nigdy więcej...*, <https://artmuseum.pl/pl/wystawy/nigdy-wiecej>, dostęp 28 listopada 2019.
- 62 Terry Eagleton, *Koniec teorii...*, s. 27.
- 63 Ewa Domańska, *Sprawiedliwość epistemiczna w humanistyce zaangażowanej*, w: *Nowa humanistyka. Zajmowanie pozycji, negocjowanie autonomii*, red. P. Czapliński, R. Nycz, D. Antonik, J. Bednarek, A. Dauksza, J. Misun, Instytut Badań Literackich PAN, Warszawa 2017, s. 53.
- 64 Ibidem.
- 65 Giorgio Agamben, *Wspólnota, która nadchodzi*, przeł. S. Królak, Sic!, Warszawa 2008, s. 89.
- 66 Ibidem, s. 59.

