

[odczytania]

Hélène Martinelli: Bruno Schulz i *informe*. Intermedialna nieaktualność¹

O ile dzieło graficzne Brunona Schulza często uznaje się za wyraz zamiłowania artysty do starodawnych rycin i historycznych wydruków, o tyle jego proza jest modernistyczna w tym sensie, że wpisuje się w radykalne zmiany zachodzące wówczas w europejskiej powieści. Czerpie ona też z imaginarium *informe*, powiązanego z meandrami *art informel* – nurtu, który zrewolucjonizował powojenne malarstwo, rekonstruując, a następnie przekraczając przedstawienie mimetyczne. Ten oczywisty anachronizm zachęca do tego, by raz jeszcze pochylić się nad relacją między piśmstwem Schulza a ruchami awangardowymi i neoawangardowymi w sztukach plastycznych, które wprawdzie nie są dla niego bezpośrednim odniesieniem, jednak stanowią coś na kształt wtórnej mediacji zderzającej ze sobą różne artystyczne nurty w obrębie jego twórczości.

Wychodząc od definicji, jaką Georges Bataille nadał kategorii *informe* (fr. „bezsztaltność”, „bezsztaltnie”, „bezforemne”) w 1929 roku, a także od poszczególnych zastosowań tego pojęcia w leksyce Schulza, spróbujemy przemierzyć jego „rzeczywistość zdegradowaną” w poszukiwaniu tekstowych obrazów procesu rozpadu, ilustrujących właściwą gatunkowi

anachroniczny
modernista

¹ Artykuł ten powstał na podstawie tekstu wygłoszonego 9 czerwca 2017 roku na konferencji „La modernité antimoderne de Bruno Schulz” („Antynowoczesna nowoczesność Brunona Schulza”) na Uniwersytecie Paris-Sorbonne. Organizacja: Paweł Rodak, Małgorzata Smorań-Goldberg i Marek Tomaszewski, Biblioteka Polska w Paryżu (Bibliothèque Polonaise de Paris) oraz Ośrodek Kultury Polskiej (Centre de Civilisation Polonaise).

„ryciny tekstowe” zasadę zniekształcenia czy też dochodzących do granic kształtu i formy, które *art informel* proponowało przekraczać. Spróbujemy tym samym wskazać na swego rodzaju intermedialną nieaktualność Schulza: połączenie tęsknoty za przedwojenną rzeczywistością i zapowiedzi powojennych już tendencji artystycznych.

Bezkształtność *avant la lettre*

Jeśli chcemy zdefiniować *informe* w ujęciu Schulzowskim, warto zacząć od definicji Bataille’a, który w swoim *Słowniku krytycznym (Dictionnaire critique)* z 1929 roku przedstawia bezkształtność jako podwójną „deklasację”. To odejście od kategorii logicznych pozwalających wyznaczać granice przedmiotów, a zarazem zejście poniżej godności formy, która „wszędzie jest miażdżon[a]” czy też „niczego nie przypomina”: „Słownik zaczynałby się w chwili, w której nie podawałby znaczeń, lecz działania słów. I tak, b e z k s z t a ł t n e nie jest wyłącznie przymiotnikiem mającym takie znaczenie, lecz terminem służącym do deklasowania, wymagającym, by każda rzecz miała swój kształt. To, na co on wskazuje, nie ma praw w żadnym sensie i wszędzie jest miażdżone jak pająk albo dżdżownica. Aby zadowolić akademików, świat musiałby bowiem mieć kształt. Cała filozofia nie ma innego celu niż ten: chodzi o wbiecie w surdut, w matematyczny surdut, wszystkiego, co istnieje. Natomiast twierdzić, że świat niczego nie przypomina i jest tylko bezkształtny, to tak jakby powiedzieć, że świat jest czymś takim, jak pająk albo plwocina”².

Według Didi-Hubermana ta podwójna deklasacja jest zasadniczo dialektyczna, jako że rezygnuje z przeciwstawiania sobie formy i treści, formy i materii, a także dlatego, że następstwem bezkształtności jest zawsze możliwość i niemożliwość formy: „Wykraczanie poza formy nie oznacza wyswobodzenia się z form [...]. Żądanie *informe* nie jest żądaniem braku formy, lecz raczej zaangażowaniem się w pracę form odpowiadającą czemuś takiemu jak praca porodu bądź agonii. [...] chodzi o okrucieństwo przy pracy w formach i między formami – okrucieństwo w podobieństwach”³.

Yve-Alain Bois również obstaje przy operacyjnym charakterze bezkształtności: „Bezkształtność nie jest czymś samym w sobie, nie istnieje inaczej niż w sposób operacyjny: to performatyw”⁴. W ramach wystawy

termin do
deklasowania

praca porodu,
praca agonii

2 G. Bataille, *Bezkształtne*, przeł. T. Swoboda (w numerze, s. 112).

3 G. Didi-Huberman, *La Ressemblance informe ou Le gai savoir visuel selon Georges Bataille*, Paris 1995, s. 21.

4 Y.-A. Bois, *La valeur d’usage de l’informe*, w: R. Krauss, Y.-A. Bois, *L’informe mode d’emploi*, Paris 1996, s. 15.

na temat *informe*, którą Bois zorganizował wraz z Rosalind Krauss w 1996 roku, pojęcie to utożsamiane było z czterema działaniami: „Innym słowem wybranym przez Bataille’a w odniesieniu do procesu zbaczania było *informe*, oznaczające deklasację we wszystkich znaczeniach tego pojęcia: podkopuje ono odrębność czasu i przestrzeni (poprzez pulsowanie), systemy pomiaru przestrzeni (horyzontalizacja, wytwarzanie tego, co najniższe), kwalifikacje materii (niski materializm) oraz strukturalny porządek systemów (entropia)”⁵.

Autorzy chcą tu jednak również zdystansować się wobec rozprawy Didi-Hubermana opartej na oksymoronie „bezkształtne podobieństwo” – terminie, który teoretyk ukuł ich zdaniem na podstawie Bataille’owskiego „czegoś takiego jak”, chcąc nakierować dyskusję na pojęcia „podobieństwa” i „niepodobieństwa”, stosowane głównie do postaci człowieka, co przyczynia się do przejścia od *informe* w sensie ścisłym do pojęcia „deformacji”⁶.

To samo można by rzec o bezkształtności u Schulza, który nieustannie flirtuje z wyświechtanymi formami i degradującymi podobieństwami, lecz którego „działanie” znosi hierarchię, spłaszcza człowieka i dowodzi uwielbienia fizjologicznej materii.

Pisarz odwołuje się do konceptu *informe* zwłaszcza w ramach meta-dyskursu na temat mitu, jakim jest esej o *Wolności tragicznej* Kazimierza Wierzyńskiego (1936). Rozprawia w nim o „nieuformowanej dynamice” mitu Józefa Piłsudskiego, który według niego „gotowy był już za jego życia”, choć wciąż „wisiał nieuformowany w powietrzu, wchodził i wychodził z oddechem piersi. Był to mit potencjalny, mit-żywiół, sama nieuformowana dynamika do wielkiej legendy”⁷.

Również w opowiadaniu *Wiosna* historie trwające w zawieszeniu, jeszcze nieopowiedziane, porównane są do „bezforemnych kadłubów”: „Tyle jest nie urodzonych dziejów. O, te żalosne chóry wśród korzeni, te przegadujące się nawzajem gawędy, te niewyczerpane monologi wśród nagle wybuchających improwizacji! Czy starczy cierpliwości, by ich wysłuchać? Przed najstarszą zasłyszaną historią były inne, których nie słyszeliście, byli bezimienni poprzednicy, powieści bez nazwy, epepeje ogromne, blade i monotonne, bezkształtne byliny, bezforemne kadłuby, giganci bez twarzy, zalegający horyzont, ciemne teksty pod wieczorne

informe
u Schulza

5 R. Krauss, *Le destin de l'informe*, w: ibidem, s. 242. Autorka dystansuje się od konceptu abiekcji, który jest czasem kojarzony z Bataille’em (szczególnie za sprawą tekstu: G. Bataille, *L'abjection et les formes misérables*, w: idem, *Œuvres complètes*, vol. II, Paris 1972, s. 217–221), lecz który według niej prowadzi często do myślenia w kategoriach esencji bądź tematu zamiast działania.

6 Eadem, *Figure*, w: ibidem, s. 73–74.

7 B. Schulz, *Wolność tragiczna*, w: idem, *Dzieła zebrane*, t. 7: *Szkice krytyczne*, koncepcja edytorska W. Bolecki, komentarze i przypisy M. Wójcik, oprac. językowe P. Sitkiewicz, Gdańsk 2017, s. 54–55.

dramaty chmur, a dalej jeszcze – książki-legendy, książki nigdy nie napisane, książki-wieczni pretendenci, błędne i stracone książki *in partibus infidelium...*⁸.

Znamienne, że lista ta nie zawiera tytułu i twarzy, kwestie obecne już u Ernsta Macha⁹. Postać ludzką bowiem cechuje „bezsztaltne podobieństwo” – by posłużyć się terminem Didi-Hubermana – ponieważ stworzona została „na obraz i podobieństwo Boże”, a zatem człowiek może jedynie zdeklasować swój wzorzec. A ten „antropocentryzm formy”¹⁰ jest pierwszym tabu podlegającym transgresji w sztuce nowoczesnej.

Poza tym rozpadowi człowieka w prozie Schulza towarzyszy tumult owadów, pasożytów i szkodników: pigment na twarzach pańienek sklepowych z *Ulicy Krokodyli* rozprasza się w postaci karakoniego biegu, podobnie jak ojciec Józefa w opowiadaniu *Karakony*, ciotka Perazja, która w *Wichurze* rozpada się w czarny proch, czy Adela, którą w *Edziu* podgryzają pluskwy, a klienci w *Nocy wielkiego sezonu* tracą twarz w roju larw. Skoro dżdżownica, pająk czy plwocina są dla Bataille’a najniższym stopniem formy w relacji transgresywnego podobieństwa¹¹, to warto w tym świetle zwrócić uwagę na Schulzowską pokusę deklasa i a rzeczywistości, która dosłownie przelewa się, tworząc kałuże owadów czy też mrowie atramentowych plam.

To właśnie w tych opowiadaniach autor kreśli zarys *informe*: w *Wichurze* chodzi o wicher, który wieje, „kształtując sam bezforemny bezmiar swym natchnieniem”¹². W *Nocy wielkiego sezonu* zaś ludzie „tracili twarze, które odpadały wielkimi, bezkształtnymi plamami, i szli dalej, już bez rysów, bez oczu, gubiąc po drodze maskę po masce, tak że zmierzch roił się od tych larw porzuconych, sypiących się za ich ucieczką”¹³, przy czym entropia dotyka też ptaków, które „nim doleciały do ziemi, były już bezforemną kupą pierza”¹⁴.

bezsztaltne
podobieństwo

rzeczywistość
się przelewa

8 B. Schulz, *Wiosna*, w: idem, *Proza*, Kraków 1964, s. 219. Wszystkie cytaty z opowiadań Schulza za tym wydaniem.

9 Por. *Autoportret bez lustra*, którym autor ilustruje swój esej *Analiza wrażeń (Analyse der Empfindungen, 1900)*. Jean Clair upatruje w kwestii reprezentacji twarzy i jej niemożliwości „wielką dyskusję o sztuce naszych czasów”. Por. J. Clair, *L'Autoportrait au miroir absent*, w: idem, *Autoportrait au visage absent. Écrits sur l'art 1981–2007*, Paris 2008, s. 216. Zob. też A. Szyjkowska-Piotrowska, *Po-twarz. Przekraczanie widzialności w sztuce i filozofii*, Gdańsk 2016.

10 G. Didi-Huberman, *La Ressemblance informe*, s. 37.

11 Ibidem, s. 21.

12 Idem, *Wichura*, s. 141.

13 Idem, *Noc wielkiego sezonu*, s. 149.

14 Ibidem, s. 156.

„Nieuformowana masa” z *Nocy lipcowej*, określona jako „martwa materia”¹⁵ czy „ruchliwa materia ciemności”¹⁶, ma tę samą moc deklamacji w ramach ciągłości materii (a nie ciągłości formy, odpowiadającej za podobieństwo¹⁷), co „prędką i cichą robotą zmierzchu”, która gryzie ciało Adeli w drugiej części *Edzia*, porównana do „żarłocznych mrówek, które rozbierają, roznoszą na szczątki substancję rzeczy”¹⁸ – do tego stopnia, że pluskwy, ćmy i wampiry, same pozbawione rysów, naruszają kontur jej ciała: „Są to płaskie torebki na krew, rude mieszki na krew, bez oczu i bez fizjonomii, i teraz maszerują całymi klanami, wielka wędrówka ludów podzielona na pokolenia i na rody. Biegną od nóg krociami, niezliczoną promenadą, coraz większe, tak wielkie jak ćmy, jak płaskie pugilaresy, jak wielkie czerwone wampiry bez głowy, lekkie i papierowe na nóżkach subtelniejszych od pajęczyny”¹⁹.

Podobnie „zmierzch wiosenny” wraz z właściwym mu nagromadzeniem „nieartykułowanej miazgi i tego ciemnego bez tchu, co jest przed wszelkim słowem”²⁰, jest swego rodzaju transmentalnym językiem (*zauim, zaymb*) i staje się wzorcem prozy, by tak rzec, „niefiguratywnej”, tak że – zupełnie jak w wypadku *Nocy lipcowej* – nie wiadomo, „z czym by ją porównać, jak opisać”²¹.

Fragment poświęcony mitowi Piłsudskiego zapowiadał już „niezrozumiały i przedślowny”²² stan rzeczywistości kwestionujący możliwość nadania jej kształtu. W opowiadaniach i tekstach krytycznych Schulza pojęcie *informe* – „bezforemny”, „bezkształtny”, „nieuformowany” – w większości przypadków wiąże się z graficznymi bądź plastycznymi środkami przekazu. Właśnie dlatego w prozie Schulza można by upatrywać tekstowego odpowiednika ryciny czy wręcz obrazu informelowego *avant la lettre*.

proza
niefiguratywna

Plastyczne komparansy i obrazy *art informel*

W rzeczy samej komparans pozwalający zgłębić Schulzowski warsztat jest najczęściej natury wizualnej, podczas gdy słowo, odwrotnie, wydaje się tracić na sile. Komentując własną pracę, Schulz wspomina o dwóch tekstach, które wykiełkowały z drobnych matryc graficznych, jedynie

15 Idem, *Noc lipcowa*, s. 275.

16 Ibidem, s. 273.

17 G. Didi-Huberman, *La Ressemblance informe*, s. 28–29.

18 B. Schulz, *Edzio*, s. 356.

19 Ibidem, s. 358–359.

20 Idem, *Wiosna*, s. 212.

21 Idem, *Noc lipcowa*, s. 273.

22 Idem, *Wolność tragiczna*, s. 55.

przez niego rozwiniętych i ożywionych: „Właściwym tematem, a więc ostatecznym surowcem, który znajduję w sobie bez żadnej ingerencji woli, jest pewien stan dynamiczny, zupełnie *ineffabilis* i zupełnie niewspółmierny ze środkami poezji. [...] Im bardziej ten becziesny zawiązek jest *ineffabilis*, tym większa jest jego chłonność, tym wyraźniejszy tropizm i tym silniejsza pokusa zaszczepienia go na materiale, w którym by się zrealizował. Np. pierwszym załączkiem moich *Ptaków* było pewne migotanie tapet, pulsujące w ciemnym polu widzenia – nic więcej. [...] Pierwszym zawiązkiem *Wiosny* był obraz albumu z markami, promieniujący w centrum widzenia, migocący niesłychaną potęgą aluzji, atakujący ładunkiem dającej się domyśleć treści”²³.

Analizując stosunek Schulza do bezkształtności i jego wkład w swego rodzaju środkowoeuropejską forpocztę *art informel*, Tomáš Jirsa wychodzi od motywu tapiserii, zdegradowanej dekoracji²⁴. „Dynamiczny” i „nie-wypowiadalny” (*ineffabilis*) surowiec graficzny leży bowiem u podstaw pisarstwa, którego rozmaite środki są jedynie przelotnymi aktualizacjami. Badacze zwracali już zresztą uwagę na znarratywizowane opisy, podkreślając zarówno metaforyczny rytm Schulzowskiej prozy, jak i warstwę ikoniczną²⁵, która do tego stopnia podporządkowuje sobie *mimesis*, że odbiera jej charakter klasycznej narracji²⁶. To właśnie ta zdolność pozwala tekstom Schulza kreować obraz, nie zawsze tworząc kształt, przy czym utrata konturów i rojowisko owadów regularnie opierają się na podłożu graficznym czy plastycznym, które jest staroświeckie pod względem techniki i nośnika, a jednocześnie nowatorskie z uwagi na transgresję formy.

Owszem, w obrazach tych obecny jest pewien rdzeń figuratywny, jak choćby defigurujący zachód słońca z *Nocy wielkiego sezonu*, który można by zestawić z deformacjami *Krzyku* Edvarda Muncha. To napięcie pomiędzy formą a rozmywaniem się konturów potwierdza jednak zamiłowanie Schulza do form granicznych, wytwarzanych ze swego rodzaju

23 Idem, *W pracowniach pisarzy i uczonych polskich. Ankieta „Wiadomości Literackich”*, w: idem, *Dzieła zebrane*, t. 7: *Szkice krytyczne*, s. 139.

24 T. Jirsa, *Tváří v tváři beztvorosti. Afektivní a vizuální figury v moderní literatuře*, Praha 2016, s. 213.

25 Na przykład: „Pewna warstwa *vraisemblance* tekstu [Schulza] zakorzeniona jest w systemie przedstawień sztuk plastycznych, czy nawet ogólniej, w systemie przekazów ikonicznych (również diagramy, mapy). Inaczej mówiąc: pomiędzy tekst (znak) i poziom odniesienia zostaje wbudowana warstwa pośrednicząca, modelująca, która współgra z modelowaniem językowym i z niego wypływa, jako że jest powoływana do kształtowania czasoprzestrzeni właśnie przez język, przez słowne przywoływanie niewerbalnych kodów” (K. Stala, *Na marginesach rzeczywistości. O paradoksach przedstawiania w twórczości Brunona Schulza*, Warszawa 1995, s. 192).

26 „Wyobrażenia Schulza, konstruuująca wielkie metafory-metamorfozy, nie zwykła posługiwać się epiką, obce jej są dramatyczne przebiegi wydarzeń; jeśli je kreuje, to tylko jako pretekst, jako ramy dla niefabularnych «zdarzeń». Stąd obca mu – co wielokrotnie stwierdzał – i «pamięć biograficzna», i skłonność do narracji” (J. Ficowski, *Bruno Schulz. Regiony wielkiej herezji. Szkice o życiu i twórczości Brunona Schulza*, Kraków 1967).



Geschrei

Ich fühlte das große Geschrei
durch die Natur

Edvard Munch, **Krzyk**, 1895, litografia ręcznie kolorowana, 49,4x37,3 cm.
W zbiorach Sammlung Gundersen w Oslo

miłośnik form
granicznych

graficznego trądu, jak u ojca w *Traktacie o manekinach*, stojącego w obliczu „nieskończon[ej] płodność[ci]”²⁷, która inicjuje „nieskończoną skalę form i odcieni, jakie przybierała wielokształtna materia”: „Fascynowały go formy graniczne, wątpliwe i problematyczne, jak ektoplazma somnambulików, pseudomateria, emanacja kataleptyczna mózgu, która w pewnych wypadkach rozrastała się z ust uspiętego na cały stół, napępiała cały pokój, jako bujająca, rzadka tkanka, astralne ciasto, na pograniczu ciała i ducha”²⁸.

Odnajdujemy w tym fragmencie kluczowy i odmieniany przez wszystkie przypadki temat „astralnego ciasta”, zapośredniczony w jakiejś formie monizmu (który sam w sobie jest deklasujący, jako że materia zapoczątkowuje formę), w którym to Schulz widział, jak wiemy, „substancj[ę] tamtejszej rzeczywistości [będącą] w stanie nieustannej fermentacji”²⁹.

Chociaż materia ta może często oznaczać wybujałą wegetację – jak w *Republice marzeń*, gdzie tworzy „tkankę wybujałą i pustą, mięksiz zielony, rozplodzony stokrotnie na miliony blach listnych, prześwietlonych zielono i pożyłkowanych, przeświecających wodnistą, wegetatywną krwią zielną, omszonych i włochatych, o zapachu ostrym, chwastowym i polnym”³⁰ – a nawet pozwala ujmować całą materię jako „miąsz” lub „miodną miazgę”³¹, zazwyczaj chodzi jednak o letnie nocne powietrze. „Tajemny fluid mroku, żywa, czujna i ruchliwa materia ciemności, nieustannie kształtująca coś z chaosu i każdy kształt natychmiast zarzucająca!”³²

proces
trawienia
ciemności

Tymczasem najczęściej pojawiający się komparans graficzny to rycina, której trawiące działanie, przypominające akwafortę³³, znajdujemy w *Edziu*, gdzie Schulz ukazuje naszym oczom rojowisko, w końcu przeobrażające się jednocześnie w owady i ruchome hieroglify. Wyrażna jest tu mediacja graficzna: „puszczone powieki [Adeli] są przezroczyście i na ich cienkim pergaminie pisze noc swój cyrograf, na wpół tekst, na wpół obrazy, pełen kreśleń, poprawek i gryzmołów”³⁴. Gdzie indziej proces trawienia ciemności rodzi „diabluki atramentu” czy też „atomy ciemności oderwane od wielkiej nocy letniej”³⁵, a nawet „pasikoniki i moskity

27 B. Schulz, *Traktat o manekinach albo Wtóra Księga Rodzaju*, s. 80.

28 Idem, *Traktat o manekinach (dokończenie)*, s. 92.

29 Idem, *Bruno Schulz do St. I. Witkiewicza*, w: idem, *Dziela zebrane*, t. 7: *Szkice krytyczne*, s. 9.

30 Idem, *Republika marzeń*, s. 402.

31 Idem, *Genialna epoka*, s. 47 i 178.

32 Idem, *Noc lipcowa*, s. 273.

33 Por. H. Lewi, *Bruno Schulz, czyli strategie mesjańskie*, przeł. T. Stróżyński, Gdańsk 2019, s. 105: „Ten zmierzch żrący jak kwas przywodzi oczywiście na myśl rytownika, czyli samego Schulza, obrabiającego *cliché-verres* [...]”.

34 B. Schulz, *Edzio*, s. 358–359.

35 Idem, *Martwy sezon*, s. 305.



„Nocny rozgardzaj”

śmierci i żartów nie doprowadza do rozwiązania.

Tylko bezsze potęgi, niewygodnie w ten wielki bałagan nocy, mają swój czas odrębny, odmierzony tykamiem zegarów, monotoniami ciszy, głębokim oddechem śpiących.

Tam śpią mami rozłożyste i nabrzmiałe szałkami, śpią rozstrzęsione żarliwie do łona nocy, z płonącymi w ekstazie policzkami, a niemowlęta błagają po ich łnie z zamkniętymi powiekami, wędrują pierszastliwie, jak wspaniałe zwierzątka, po białych równinach tych piersi, łagą delikatnie, szukając ślępa twarzy wejścia do tego rozporu, wejścia do tego smu głębokiego, aż znajdują czułości ustami pytkę smu, zasnąną nutkę pełną zapamiętania.

A ci, którzy w książkach swych pochwycili sen, już go nie puszczały i walczą z nim jak z zmiobem, który się wyrzywa, aż go zmuszą i przydługą do pościeli i chrapną z nim na przemian, jakby klębili się i wypominiali sobie gniewanie dzieje swej niewinności.

A kiedy te kule i kwasy zamilkną, ukojone, i cała ta postawa rozprasa się i gubi po kątach, pokój za pokojem zapada w ciszę i w niebyt, — wchodziłby subiekt Leon smakkiem po schodach, wchodziłby powoli z butami w ręku i szuka kluczem w ciemności dzierki w zamku. Wzrąca jak co nocy z łopaszem, z oczami przekrwionymi, wstrząsną ciekawką i z nitką śliny ciągnącą się z ust rozchylonych.

W pokoju pana Jakóba pali się lampa na stole, a on sam zgarbiwszy nad stołem pisze list do Chryzjany Sepla i Synów, przedkłada i tkalnie mechanizmo, list na wiele stron długi.

Na podłodze leży już długi ciąg zapianych arkuszy, ale do końca jeszcze daleko. Co chwile zrywa się od stołu i biegnie dokoła pokoju z rękami w rozwichrzonych włosach i kiedy tak koląje, szarza się, że wchodziłby także w parcie na ścianę, łaci wzdął tapet, jak wielki, niewyraźny komar, uderzając majordawie w szarobki drzwi ścianowych i znowu zbiega na podłogę, kontynuując swój nachłonny bieg dookół.

Adela śpi głęboko, jej usta są ruchliwe, twarz wyblaszona i nieobecna, ale jej spazmowane powieki są przezroczyście i na ich cienkim pergaminie pisze nos swój rękopis napędzany tekstem, napędzany, pełny kreśliń, poprawek i grymołów.

Edzio stoi w swym pokoju do połowy obnażony i głośno syci się ciepłarkami. Potrzebuje on dużo sił, wzdłużań dużo sił w ramionach, które mu zastępują bezwładne nogi i dlatego świeży gorliwie, świecy potajemnie całami nosami.

Adela odplywa wstecz, za siebie, w nieobecność i nie może krzyknąć, zawołać, przekazać temu, by Edzio wyłaził przez okno. Edzio wyłaził na ganek nieubrojonny w sznurka i Adela patrzy z przerażeniem, czy nogi go uchwycią. Ale Edzio nie próbuje chwytać. Jak wielki biały pies zbliża się w ciemnościach przysiadłach, w wielkich szmaragdowych skokach po dachowych deskach ganka i już jest przy oknie Adeli. Jak co nocy, orczyłka swą

blada, tłustą twarz z bolesnym grymasem do linijki od księżycy szyby i młóci on spracowany chciałby usnąć i zapomnieć, płacząc, natarczywie, opowiada z płaczem, że mu namykają na nos kule do szafy i teraz musi biegać po nocach jak pies na czworakach.

Adela jest jednak bezwładna, całkiem oddana głębokiemu rytmowi smu, który przez nią przepływa. Nie ma sił nawet, by wciągnąć koldry na obnażone uda i nie może nie powiedzieć, że przez ciało jej wędrują płaski, useregi i kolumny płaskie. Te lekkie i cienkie listki-kadłoby biegną przez nią tak delikatnie, że nie czuje najmniejszego miznospicia. Są to płaskie torbki na krew, rude miszki na krew bez osm i bez fuzjognojni i teraz maszerują całami kłanami, wielka wędrująca ludów podzielona na pokolenia i na rody. Biegną od nóg krociami, niedzielną pomsenadą, coraz większe, tak wielkie, jak cmy, jak płaskie pugilarey, jak wielkie czerwone wampiry bez głowy, lekkie i papierośne, na nitkach subtelniejszych od pajęczyny.

Ale gdy ostatnie spójnienie płaski przelbiegły i mikiły, jeszcze jedna silniejsza i potem ostatnia — robi się całkiem cicho i podczas gdy pokoje nasiągają powoli szarością światła, płynię przez pustą korytarz i mieszkania głęboki sen.

We wszystkich kółkach leżą ludzie z podciągniętymi kolanami, z twarzą wlok gwałtownie odzraną, głęboko skopioną, szarozoną w sen i bez granic smu oddaną. Jak kiedyś dawał się smu, tak go terruma, kuczowa, z żarliwą i bezprzymioną twarzą, podczas gdy oddech, wyprzedzając go daleko, błędną samopus na odległych drogach.

I jest to właściwie jedna wielka historia podzielona na partie, na rozdziały, na rozputy rozdzielone między tych śpiących.

Gdy jeden przostaje i milknie, drugi podbija jego wątek i tak idzie to opowiadanie tam i sam szarokim, spickim ryżakiem, podczas gdy leżą w pokojach tego domu bezwładni, jak mak w przegradoch wielkiej, głuchej makiówki i ruszą na tym oddechu ku światłości.

„A d e l a”



zrobione niemal z przezroczystej tkanki spekulacji nocnych, farfarele szklane, cienkie monogramy, arabeski wymyślone przez noc³⁶.

Również w cytowanej już *Wichurze* „ciemność zaczęła się wyradzać i dziko fermentować³⁷ i zdaje się, że ciotka Perazja „w paroksyzmie złości rozgestykuje się na części, że rozpadnie się, podzieli, rozbiegnie w sto pajaków, rozgałęzi się po podłodze czarnym, migotliwym pękiem oszalałych karakonich biegów³⁸. Kurczy się ona jedynie i rozpada, tak jak „ten zalew czarnego rojowiska, które napełniało ciemność nocną, pajęczą bieganiną³⁹ w poprzedzającym *Wichurę* opowiadaniu *Karakony*, w którym to „czarne niesamowite plemię” opisane jest jako „czarne plamy”, tudzież „czarna błyskawica”, „dziki obłęd popłochu pisany błyszczącą, czarną linią na tablicy podłogi⁴⁰. Choć występujący w przekładzie francuskim termin *tableau* („tablica”, „obraz”) jest trochę zwodniczy (słowo „tablica” użyte w tekście polskim może odnosić się do tablicy szkolnej czy też tablicy ogłoszeń, jednak nie do obrazu), ten wizualny zapis ruchu na powierzchni podłogi, przy pośrednim użyciu metafory entomologicznej⁴¹, czyni ze spaceru karaluchów ogromne dzieło sztuki niefiguratywnej czy wręcz bezkształtnej, niczym *dripping* Jacksona Pollocka. To samo można by powiedzieć o „stadach cieni”, które stały się „wielki[mi] karakon[ami]” ukrytymi w „ciemniejszym splo[cie] arabesk” na tapetach w *Nawiedzeniu*⁴², o zatrząsieniu owadów w *Martwym sezonie* czy też o dalszych metamorfozach ukazujących rozpadające się kształty na wzór dorożek, teleskopów, postaci o kulach i stawonogów. Schulzowska „wyobraźnia ejdetyczna⁴³” splata więc wszystkie te motywy nieporadnych i plemiennych gestykulacji, by stworzyć jedną matrycę graficzną wytwarzającą opowieści dzięki swojej bezkształtności.

W *Komecie* graficzny przedmiot odniesienia jest jeszcze wyraźniejszy. Noc, będąca „jak ogromna rojna ojczyzna⁴⁴”, oscyluje pomiędzy rozpuszczeniem kształtów a stawaniem-się-owadami, rybami, ikrą bądź gwiazdami: „Tłumy wylęgały na ulicę, wysypywały się na place, głowa na

36 Idem, *Wiosna*, s. 254.

37 Idem, *Wichura*, s. 138.

38 Ibidem, s. 143–144.

39 Idem, *Karakony*, s. 135.

40 Ibidem, s. 136–137.

41 Znamienne, że tę metaforyczną spójność znajdziemy również w *Zbyt głośnej samotności* (1976) Bohumila Hrabala, gdzie obfitość much w połączeniu z pracą zniszczenia wykonywaną przez Hańkę, którego postrzeganie rzeczywistości wciąż pełne jest kolorów i ruchu, wiąże jeszcze wyraźniej *action painting* i chmurę owadów.

42 B. Schulz, *Nawiedzenie*, s. 58–59.

43 Ten koncept filozoficzny, oznaczający zdolność odwzorowywania z pamięci, a nie z natury, niekiedy zaś zakładający wspólny dla szeregu wyobrażeń trzon ikoniczny (*eidos*), często odnoszony jest do artystów. Zob. W. J. Ostrowski, *Wyobraźnia ejdetyczna Stanisława Wyspiańskiego*, Poznań 1934.

44 B. Schulz, *Kometa*, s. 423.



Jackson Pollock, **Untitled**, około 1950, rysunek tuszem, papier, 44,5x56,6 cm. W zbiorach Museum of Modern Art w Nowym Jorku

„rojna
ojczyzna
nocy”

głowie, jak gdyby odbito beczki kawioru toczącego się strugami lśniącego śrutu, płynącego rzekami pod nocą czarną jak smoła i zgiekliwą od gwiazd. Schody załamywały się pod ciężarem tysięcy, we wszystkich oknach ukazywały się zrozpaczone figurki, ludzie-zapałki na ruchomych drewniakach przekraczały parapet w lunatycznym ferworze, tworzyły żywe łańcuchy jak mrówki, ruchome spiętrzenia i kolumny – jeden na ramionach drugiego – spływające z okien na platformy placów, jasne od blasku beczek smolnych. [...] Ach, te rybne i rojne noce, zarybione gwiazdami i lśniące od łusek, ach, te ławice pyszczków łykających niestrudzenie drobnymi haustami, głodnymi łykami wszystkie wezbrane, nie wypite strugi tych czarnych i ulewnych nocy! [...] O, niebiosia tych dni, całe w sygnałach świetlnych i meteorach, pokreślone przez kalkulacje astronomów, tysiącrotnie przekalkowane, pocyfrowane, poznaczone wodnymi znakami algebry”⁴⁵.

Wspomnianą wzniosłość obrazu podwaja tu sama proza, a jej patetycznym grafizmem, tak jak całym opowiadaniem, sterują „antycypowane obrazy katastrofy” widywane „w pismach ilustrowanych”⁴⁶, albowiem narrator odgraża się, że „wpada w przesadę, wzorując się mimo woli na pewnych starych sztychach w wielkiej księdze klęsk i katastrof rodzaju ludzkiego”⁴⁷.

Nie jest bez znaczenia, że właśnie to opowiadanie zilustrowała Egga van Haardt⁴⁸, której prace zaliczyć można również do sztuki odwołującej się do bezkształtności i w odniesieniu do której sam Schulz użył takich sformułowań, jak: „rozsadzała formę ludzką” czy „martwiejący w czarną arabeskę”⁴⁹. Możemy się w tym z pewnością dopatrzeć ruchu rozpuszczania właściwego „rycinie tekstowej” (*gravure textuelle*) – wariantowi artystycznej transpozycji zdefiniowanemu przez Évanghélię Stead jako zabieg integrujący swoje własne rozpuszczenie w procesie trawienia i mający na celu zastąpienie ryciny, a nie jej imitację⁵⁰. Wydaje się jednak, że Schulz idzie o krok dalej i że jego informalizm, czy wręcz malarstwo materii, równie dynamiczne co abstrakcyjne, wykracza poza kontrastowe wydruki, za którymi autor tęskni, a antycypuje sztukę powojenną. Do jego „rzeczywistości zdegradowanej”⁵¹ będzie zresztą odwoływał się

rycina
tekstowa

45 Ibidem, s. 424–425.

46 Ibidem, s. 423.

47 Ibidem, s. 425.

48 Zob. pierwodruk czasopiśmienniczy: B. Schulz, *Kometa*, ilustracje E. van Haardt, „Wiadomości Literackie” 1938, nr 35, s. 2–3.

49 Idem, *Egga van Haardt*, w: idem, *Dzieła zebrane*, t. 7: *Szkice krytyczne*, s. 135, 136.

50 E. Stead, *Gravures textuelles: un genre littéraire*, „Romantisme” 2002, vol. 32, n° 118, s. 113–132.

51 A. Sandauer, *Rzeczywistość zdegradowana (Rzecz o Brunonie Schulzu)*, w: B. Schulz, *Proza*, s. 21–25.

Wielki Kometa. W tym celu...
Wielki Kometa. W tym celu...

Wielki Kometa. W tym celu...
Wielki Kometa. W tym celu...

Wielki Kometa. W tym celu...
Wielki Kometa. W tym celu...

Wielki Kometa. W tym celu...
Wielki Kometa. W tym celu...

Wielki Kometa. W tym celu...
Wielki Kometa. W tym celu...

Wielki Kometa. W tym celu...
Wielki Kometa. W tym celu...



SARAFANDA XLII



SARAFANDA XLIII



SARAFANDA XLIV

Wielki Kometa. W tym celu...
Wielki Kometa. W tym celu...

Wielki Kometa. W tym celu...
Wielki Kometa. W tym celu...

Wielki Kometa. W tym celu...
Wielki Kometa. W tym celu...

Wielki Kometa. W tym celu...
Wielki Kometa. W tym celu...

Wielki Kometa. W tym celu...
Wielki Kometa. W tym celu...

Wielki Kometa. W tym celu...
Wielki Kometa. W tym celu...

Wielki Kometa. W tym celu...
Wielki Kometa. W tym celu...

Wielki Kometa. W tym celu...
Wielki Kometa. W tym celu...

Wielki Kometa. W tym celu...
Wielki Kometa. W tym celu...

Wielki Kometa. W tym celu...
Wielki Kometa. W tym celu...

Wielki Kometa. W tym celu...
Wielki Kometa. W tym celu...

Wielki Kometa. W tym celu...
Wielki Kometa. W tym celu...



SARAFANDA XLV

Wielki Kometa. W tym celu...
Wielki Kometa. W tym celu...

Wielki Kometa. W tym celu...
Wielki Kometa. W tym celu...

Wielki Kometa. W tym celu...
Wielki Kometa. W tym celu...

Wielki Kometa. W tym celu...
Wielki Kometa. W tym celu...

Wielki Kometa. W tym celu...
Wielki Kometa. W tym celu...

Wielki Kometa. W tym celu...
Wielki Kometa. W tym celu...



Undula u artystów, około 1920, cliché-verre,
papier, 9,5×14,7 cm. W zbiorach Muzeum Literatury
w Warszawie

Tadeusz Kantor, który w Stanisławie Ignacym Witkiewiczu, inspirującym ich obu, upatrywał prekursora *art informe*⁵².

Intermedialna nieaktualność?

Swoistą nieaktualność tych dwóch mediów łatwo ocenić na podstawie różnicy między dziełami graficznymi a taszystowską fantazją tekstową Schulza, jak również na podstawie atmosfery katastrofy, jaka panuje w jego utworach, pisanych wszak przed II wojną światową, mimo że próbują one przywrócić do życia poprzednią epokę.

Jak widzieliśmy, proza Schulza jest nie tyle narracyjna, ile utkana z ciągłych ekfraz, które czerpią inspirację nie tylko z rzeczywistych obrazów, lecz także przyjmują postać arabesek tworzonych na podstawie informelowej matrycy. Można ją częściowo dostrzec na figuratywnych ilustracjach, zdobiących choćby tom *Sanatorium pod Klepsydrą* czy też wcześniejsze publikacje opowiadań na łamach czasopisma, jak na przykład portret Adeli pożeranej przez noc, na którym kontury postaci pozostają nienaruszone⁵³.

Kilka fragmentów tekstu, w których „noc się porusza”, zostało zilustrowanych w latach dwudziestych w *Xiędze bałwochwalczej*, portfolio artysty złożonym z rycin wykonanych techniką *cliché-verre*. Bianka w opowiadaniu *Wiosna* znajduje się we wrzawie ciemności pozostawiającej otwarte pole dla wszelkiego rodzaju ekscesów, pośród „spiętrzonych krajobrazów katastrof i potopów”⁵⁴, co przywodzi na myśl rycinę *Undula u artystów*, choćby dzięki ukazaniu warunków atmosferycznych kontrastujących z bladeścią ciała oraz obojętnością pięknej kobiety na oficjalne dokumenty⁵⁵. Ponadto ta sama Bianka zostaje niedługo potem nazwana „Infantką”⁵⁶, co mogłoby stanowić odniesienie do innej grafiki z tej samej serii, zatytułowanej *Infantka i jej karły*, tym bardziej że bohaterka trwa

taszyzm
Schulza

52 D. Bablet, *Le jeu et ses partenaires*, w: T. Kantor, *Le Théâtre de la mort*, teksty zebrane przez Denisa Bableta, Lausanne 2004, s. 12. Kantor w takich słowach komentuje schulzowską „rzeczywistość zdegradowaną”: „Pozwoli Pan, że odczucie to przełożę na obraz, który proponuję w seansie dramatycznym. Wchodzą kreatury ludzkie – osobnicy w okresie swej starości – zrosnięte z trupkami dzieci. Te trupki dzieci to jakby rozwijające się w wymiarach ponadbiologicznych pasożytyjące narośla. Owe potworne narośla starców, ubranych w wiejskie trumienne ubrania, to oni sami, ich larwy, w których złożona jest cała pamięć epoki dzieciństwa, porzuconej i zapomnianej przez nieczułość, przez bezwzględny praktycyzm życiowy, odbierający nam zdolność objęcia całego życia”. K. Miklaszewski, *Spotkania z Tadeuszem Kantorem*, Kraków 1992, s. 37.

53 Por. B. Schulz, *Edzio*, „Tygodnik Ilustrowany” 1935, nr 40, s. 791, <http://bcu.lib.uni.lodz.pl/dlibra/doccontent?id=213&dirids=1> (dostęp: 3.12.2021).

54 Idem, *Wiosna*, s. 261, 263.

55 Ibidem, s. 256–257.

56 Ibidem, s. 262.

zwyrodniały
mrok XB

w niepokalanej bieli, podczas gdy świat przedstawiony przysłania coraz bardziej zwyrodniały mrok⁵⁷, z którego, jak na rysunku, wyłaniają się bez żadnej przyczyny (a przynajmniej bez przyczyny innej niż graficzna) „Murzyni”⁵⁸, a ich kolor zagraża samemu Józefowi⁵⁹. Można by również przywołać inną rycinę *cliché-verre*, zatytułowaną *Święto wiosny*, gdzie kobiece ciała przedstawione w jednolitej bieli oddzielone są od czarnego tła nocy, która jednak wchłania ich włosy⁶⁰.

Choć trawiąca siła ryciny oraz nocy jest potężna, nie narusza ona zniekształcającej prozę matrycy, podobnej w tym do Księgi, przedmiotu wiecznie odwiekanego poszukiwania. To dlatego odśrodkowa logika, którą obie się kierują, tworzy według Renate Lachmann „księgę arabesk” leżącą u źródeł polimorficznego i zdecentrowanego obrazu⁶¹ czy też ciastowatego „nieznanego arcydzieła”. Ekspresjonizm tekstu bowiem – o ile o ekspresjonizmie może być tu mowa – jest już niejako abstrakcyjny w tym sensie, że powstały obraz, z powodu tego wyrażania się, „niczego [już] nie przypomina” – by powtórzyć za Bataille’em.

Anachronizm ten, odzwierciedlający intermedialną nieaktualność dzieł Schulza, uwydatnia jego zapowiedź okrucieństw ukrytych w tej samej rojącej się czerni – czerni wojny – która czyha również w twórczości Alfreda Kubina, Josepha Rotha czy Claude’a Simona. Zarówno *Wichura*, jak i *Kometa* zapowiadają nadejście kataklizmów⁶², które, poza retrospektywną przepowiednią, opowiadającą o apokalipsie austro-węgierskiej oraz spustoszeniach I wojny światowej, pozwalają dzisiaj widzieć w niej zapowiedź nadchodzącej katastrofy.

Potwierdzają to zresztą *Wędrówki sceptyka* „przez rumowiska kultury”, w których za sprawą dość zagadkowej recenzji dzieła Aldousa Huxleya zatytułowanego *Muzyka nocą* Schulz uwypukla napięcie między niegdyśniejszymi formami a dzisiejszą bezforemnością: „Jedno pokolenie ludzkie

Kubin, Roth,
Simon

57 Pojawia się ona „w białej sukience”, potem „Jej twarzyczka zbladła”, następnie narrator widzi Biankę „śmiertelnie bladą”. Idem, *Wiosna*, s. 241, 263.

58 Ibidem, s. 249.

59 Posuwając do skrajności tę logikę opowiadania opartą na graficznej przyległości, Bianka ostrzega bohatera: „Staniesz się jednym z nich, z tych czarnych Murzynów...”. Ibidem, s. 258.

60 Uwagę tę, podobnie jak poprzednie na temat *clichés-verre* w *Xiędze Bałwochwalczej*, należy jednak zniuansować: jak podkreśla Stanisław Rosiek, dostępne dziś reprodukcje zestarzały się i sczerniały, a zatem nie są wierne wobec oryginalnych odcieni i kontrastów. Zob. S. Rosiek, *Dzieło, którego nie ma? Praktyczne (i ontologiczne) powody niedostępności „Xiędzi Bałwochwalczej”*, „Schulz/Forum” 2015, nr 5, s. 113–122.

61 Z niem. „*das Buch der Arabesken*”. R. Lachmann, *Dezentrierte Bilder. Die ekstatische Imagination in Bruno Schulz’ Prosa*, w: A. Hansen-Löve, *Psychoepoetik (Beiträge zur Tagung „Psychologie und Literatur” München 1991)*, München 1992, s. 454.

62 Odnośnie do *Wichury* por. M. Smorąg-Goldberg, *Le code métaphorique de Schulz : sur l’exemple de la nouvelle La Bourrasque*, w: *Bruno Schulz: New Readings, New Meanings / Bruno Schulz: Nouvelles Lectures, Nouvelles Significations*, dir. S. Latek, Montréal–Kraków 2010, s. 97–114.



Dwie odbitki pracy **Infantka i jej karły**, 1920–1922, cliché-verre, papier, 17×12,5 cm. W zbiorach Muzeum Literatury w Warszawie

Święto wiosny, około 1920, cliché-verre, papier, 12,1×16,7 cm. W zbiorach Muzeum Narodowego w Krakowie



wstecz – wędrował inny sceptyk po rozłogach kultury, starzec w długim szlafroku, z siwą brodą. O ileż miał bardziej ludzką twarz od tego kobolda. I on był lekko zaatakowany, nosił w sobie zarazki tej febry, która toczy tamtego, ale jego sceptycyzm był dziecinną chorobą, rodzajem ospy wiatrowej, na którą się nie umiera. Świat, w który wierzył, był zaledwie po wierzchu zwietrzały, sfermentowany lekko na powierzchni, spierzchły cienkim zaledwie nalotem chorej pleśni.

Trzon dogmatów życiowych był jeszcze nienaruszony. Mądry starzec nie wiedział jeszcze o zdradliwości nauk przyrodniczych, żywił prostoduszną i naiwną wiarę w atomy i materię. Jego kosmos miał w porównaniu do kosmosu kobolda stosunkowo ludzkie proporcje. Był wymierzony w kategoriach myśli ludzkiej. Od czasów dobrego starca przeszedł świat przez wiele sit o ciasnych okach, w których zostawiał stopniowo swą konsystencję. Freudyzm i psychoanaliza, teoria względności i mikrofizyka, kwanty i geometria nieeuklidesowa. To, co przesączało się przez te sita, to już był świat niepodobny do świata, fauna śluzowata i bezforemna, plankton o konturach płynnych i falujących⁶³.

Oprócz kolejnej realizacji tematu bezkształtności rojącej się jak plankton – tym razem w odniesieniu do świata w wyrażnie doczesnej perspektywie, uobecniającej ideę okrutnego podobieństwa wewnątrz „świata niepodobnego do świata” – to wspomnienie straszliwej katastrofy kosmicznej, w której „zginął tragicznie nieustraszony tytan Witkacy”⁶⁴, ostatecznie osadza tę myśl w tragediach historii: antycypując, w tekście niewiarygodnie datowanym na rok 1936, samobójstwo Witkacego z września 1939, które popełnił on po militarnym ataku na Polskę.

Poza tymi kilkoma tekstami, które prefigurują (albo raczej predefiniują) mroczną przyszłość, taniec śmierci „błazeńskich golemów”⁶⁵, przyjmujących stan czy też powracających do stanu bezkształtnej masy, jest w prozie Schulza zabiegiem heretyckim, lecz nietrwałym. To bowiem właśnie umieszczając *informe* w słowie, pisarz nadaje mu dynamikę, której sztuki plastyczne szukały w łonie *art informel*. I odwrotnie – w większości prac graficznych zdaje się on rezygnować z tego gestu i poetyki rozprysku.

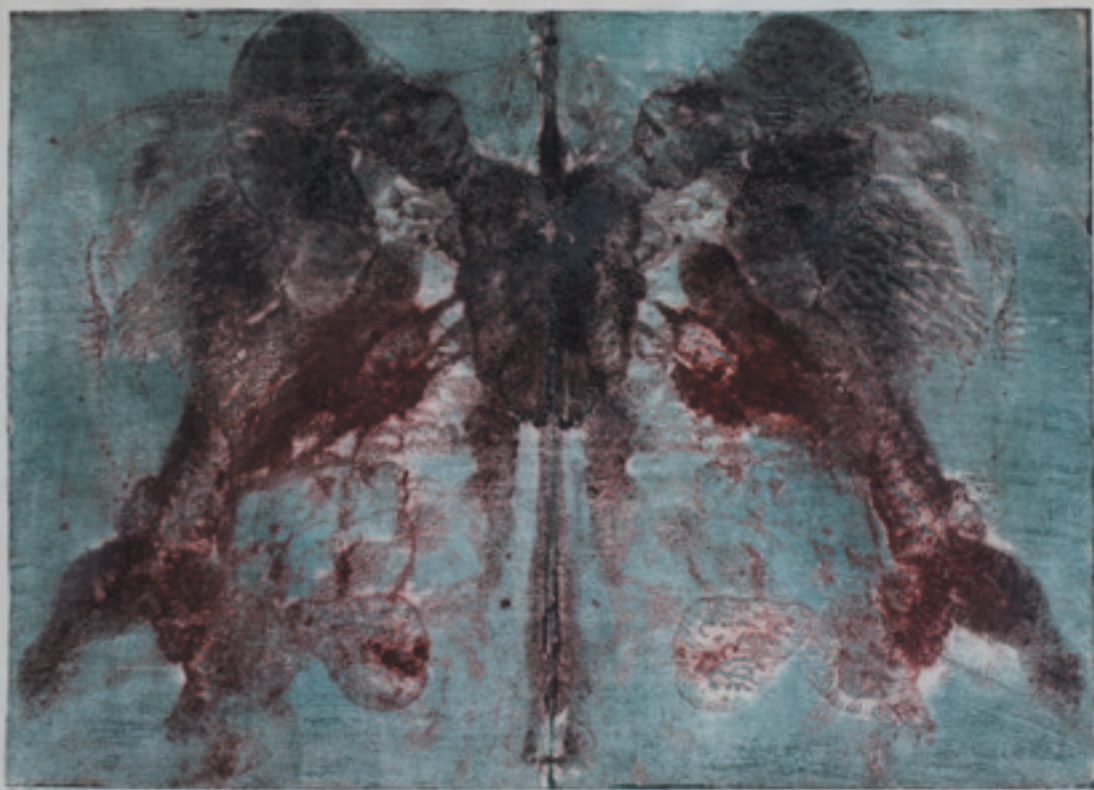
Oczywiście, jeśli wierzyć „prawu Töpffera”, nazwanemu tak przez historię sztuki Ernsta Gombricha na cześć genewskiego prekursora

„świat
niepodobny
do świata”

63 B. Schulz, *Wędrowniki sceptyka*, w: idem, *Dzieła zebrane*, t. 7: *Szkice krytyczne*, s. 22–23. Dziękuję Tomaszowi Swobodzie za wskazanie mi tego przykładu.

64 Nawiązując do głębin morskich, w których działa rzeczony kobold, Schulz precyzuje: „Znajdujemy się w jakiejś nowej ciszy i uldze, jakby po eksplozji świata. Pamiętamy głucho i niewyraźnie gdzieś tę straszliwą katastrofę kosmiczną, w której zginął tragicznie nieustraszony tytan Witkacy. Od tego może minęły wieki”. Ibidem, s. 23.

65 Idem, *Traktat o manekinach. Ciąg dalszy*, s. 87.



Vladimír Boudník, **Strukturální grafika (Variace na Rorschachův test)**, 1967, akvatinata, papier czerpany, 31×43,5 cm. Własność prywatna

znaczenie
bezkształtnego

komiksu⁶⁶, nie ma znaku graficznego bez znaczenia, niezależnie od tego, które z nich pojawia się jako pierwsze. A bezkształtność, niczym bazgroły, nie jest odarta z sensu wytwarzanego właśnie przez znaki niezamierzone, jak przypomina Jean Paulhan, który widzi w niej odwrócenie zależności między sensem a znakiem, jako że pierwszy wcale nie musi być podstawą drugiego⁶⁷. Schulzowskie *informe*, nienależące jeszcze, rzecz jasna, do *art informel*, lecz dalekie już od formalistycznej awangardy, uwolnione od romantycznego tasyzmu, a zapowiadające eksplozjonizm w stylu grafik „aktywnych” bądź „strukturalnych” Vladimíra Boudníka⁶⁸, czołowego przedstawiciela czeskiego informelu, nigdy całkowicie nie rezygnuje z „imitatywnej tendencji”, która sprawia, że materia „powtarza z przyzwyczajenia raz przyjęte kształty”⁶⁹ – nawet jeśli oznacza to parodię.

Dlatego to właśnie nieaktualność bezkształtności i jej współlistnienie z ciasnymi formami nadają prozie Schulza ton paradoksalnego czy wręcz groteskowego modernizmu – jeśli trzymać się kryterium trwałości figuratywnego rdzenia⁷⁰ w ramach polimorficznej i policentrycznej matrycy. Jednak u Schulza chodzi tu również o odwrócenie relacji między oryginałem i kopią, które Georges Didi-Huberman uznaje za fundamentalne dla *informe*⁷¹, a które objawia się choćby wtedy, gdy ojciec proponuje uznać kopię za wzór i stworzyć na nowo człowieka na obraz i podobieństwo manekina. W tym sensie groteskowy informalizm antycypuje również upadek chrześcijańskiego przedstawienia człowieka czy wręcz rozdarcie antropocentryzmu, i to jeszcze przed tragedią II wojny światowej, która porwie je w swojej zawierusze.

rozdarcie
antropocen-
tryzmu

Przełożyła z języka francuskiego Martyna Zapolnik

- 66 E. Gombrich, *Sztuka i złudzenie. O psychologii przedstawienia obrazowego*, tłum. J. Zarański, Warszawa 1981, s. 328.
- 67 J. Paulhan, *L'Art informel (éloge)*, Paris 1962. Cyt. za: H. Damisch, *Fenêtre jaune cadmium ou les dessous de la peinture*, Paris 1984, s. 132.
- 68 *Aktivní grafika, strukturální grafika*. Na ten temat zob. V. Merhaut, *Grafik Vladimír Boudník*, Praha 2009 oraz Central European Art Database, kolekcja dostępna online: http://cead.space/Detail/people/12/view/biography/lang/cs_CZ (dostęp: 3.12.2021).
- 69 B. Schulz, *Traktat o manekinach. Dokończenie*, s. 89.
- 70 Por. G. G. Harpham, *On the Grotesque: Strategies of Contradiction in Art and Literature*, Aurora 2007, s. 17–26.
- 71 G. Didi-Huberman, *La Ressemblance informe*, s. 28–29.