

AGNIESZKA DAUKSZA
Uniwersytet Jagielloński*

Awangardowe bezformia i ich losy. Prolegomena

Fates of Avant-garde Formlessness

Abstract

In the following article the author considers a formlessness phenomenon which, at first, is understood as a philosophical term (Georges Bataille's concept), then as aesthetic category (informel painting, Tadeusz Kantor's theatre, Leo Lipksi's literature). Commentary is conducted from the perspective of 'affective criticism'. The author analyses meaning, function and figures which formlessness becomes in different artistic works. Then, the author examines avant-garde interest in formlessness as a manifestation of search and establishment of 'alternative' modernity.

* Katedra Antropologii Literatury i Badań Kulturowych,
Wydział Polonistyki Uniwersytetu Jagiellońskiego
ul. Gołębia 16, 31–007 Kraków
e-mail: agnieszka.dauksza@gmail.com

Tekst powstał w ramach projektu finansowego ze środków Narodowego Centrum Nauki przyznawanych na podstawie decyzji numer DEC-2013/11/N/HS2/03509.

Rozpocznę od wstępnego sprecyzowania znaczeń sygnalizowanych w tytule niniejszego szkicu. Interesować mnie będzie bezforemność — w punkcie wyjścia rozumiana jako ukonstytuowane w filozofii pojęcie, a docelowo postrzegana przede wszystkim jako kategoria estetyczna i analityczna. Istotne będą także losy, czyli konteksty i przejawy występowania kategorii obecnej w europejskim dyskursie co najmniej od lat 20. XX wieku, a następnie konsekwentnie powracającej w różnych postaciach i odsłonach, i wciąż, jak miemam, dopominającej się rzetelnego omówienia. Nie bez znaczenia jest przywołany kontekst awangardowy. Chciałabym w tym przypadku przesunąć akcenty i mówić nie tyle (lub nie wyłącznie) o awangardzie jako o nurcie fundamentalnym dla zainicjonowana refleksji nad tym, co bezforemne, ile rozpatrywać awangardowe dowartościowanie bezforemności jako krytyczny gest różnicowania i waloryzacji dominujących tendencji sztuki modernistycznej¹. Z dzisiejszej perspektywy interesująca wydaje się z kolei próba spojrzenia na estetykę bezformia jako na jeden z dyskursywno-artystycznych przejawów poszukiwania i konstituowania „alternatywnej” nowoczesności.

Refleksje będą tym samym stanowiły kontynuację prowadzonych badań nad realizacjami nieprzystającymi do istniejących języków opisu modernizmu. Chodzi w tym przypadku m.in. o postulowaną przeze mnie w artykule *Afektywny awangardyzm* potrzebę namysłu nad dziełami niewpisującymi się w nowoczesne nurty sztuki intelektualnej i realistyczno-empatycznej lub inaczej — dziełami wymykającymi się dotychczasowym dualizującym sposobom klasyfikacji. Owe tendencje artystyczne można by zapewne sumarycznie określać mianem jakiegoś „trzeciego nurtu” modernizmu, jednakże wiązałoby się to nieuchronnie z ponownym standaryzującym czy unifikującym gestu. Dlatego właśnie chciałabym (mając na uwadze to, co bezforemne) mówić o realizującej się w różnych tekstach kultury ponadnurtowej, ponadrodzajowej i zarazem ponadgatunkowej awangardzie awangardy, swoistej „podszwecy” awangardy (Dauksza 2014: 41–66).

Czym właściwie jest bezformie i jaki jest charakter jego wariantywnie pojawiających się ucieleśnień? Oprócz statusu i genealogii bezformia kwestiami godnymi przemyslenia są również jego znaczenia, poziomy czy wymiary oraz pełnione funkcje. Stawiam bowiem wstępną tezę, iż to, co bezforemne bywa nie tylko „maszyną do deklasyfikacji znaczeń”, jak sugerował

¹ Stosując w niniejszym artykule terminy „modernizm” i „awangarda”, skłaniam się ku stanowisku A. Eysteinsona zakładającego ich nietożsamość; uogólniając: modernizm jest w tym ujęciu terminem szerszym, awangardę natomiast cechuje pewien „radikalizm”, krytycyzm oraz skłonność do odkrywania i eksperymentowania. Por. A. Eysteinson (2004), *Awangarda jako/czy modernizm?*, przeł. D. Wojda [w:] *Odkrywanie modernizmu. Przekłady i komentarze*, pod red. R. Nycza, Universitas, Kraków, s. 195–199.

niegdyś Georges Bataille (Bataille za: Swoboda 2010: 32), ale może stawać się artystycznym upostaciowieniem rzekomo niereprezentowalnych jakości, a pośrednio także istotnym narzędziem innowacji formalnych i faktycznym objawem realizowania się alternatywnej awangardy. Tropów tak pojmowanego bezformia będę poszukiwała jednocześnie w prekursorskich pod tym względem conceptualizacjach twórców współtworzących czasopismo „Documents”, jak i w realizacjach nieco późniejszych, zarówno teoretyczno-teatralnych (Tadeusza Kantora), jak i literackich (Leo Lipskiego) oraz malarskich (informel). Jednocześnie zadam kluczowe pytanie o zróżnicowane metody reprezentowania bezformia oraz o potencjalny zakres jego artystycznego występowania. Frapujące będą dla mnie zwłaszcza perspektywy wynikające z lektury, którą określam mianem „krytyki afektywnej” wyczulonej między innymi na skomplikowanie relacji między tym, co racjonalne, afektywne i materialne, a co za tym idzie niejednokrotnie podważającej przekonanie o wyłącznie intelektualnym lub empatyczno-emojonalnym charakterze sztuki.

Deklasyfikacyjny potencjał *informe*

Właśnie refleksja Bataille’a jest kluczowa dla rozumienia tego, co bezforemne w awangardzie. Autor *Historii oka* powołuje bowiem w *Dictionnaire* frapującą kategorię *informe*. Tomasz Swoboda przekłada to pojęcie jako „bezkształtność”, uzasadniając wybór sugestiami Georges’a Didi-Hubermana (Didi-Huberman 1995: 273). Francuski teoretyk z kolei wywodzi inspiracje terminologiczne z rozważań św. Augustyna, w których wspomina się o „wyobrażeniach wstrętnych i budzących zgrozę kształtów, będących wypaczeniami kształtów znanych”, a więc „nie bezkształtnych, czyli pozbawionych wszelkiego kształtu, lecz tylko niekształtnych w porównaniu do rzeczy piękniej ukształtowanych” (Św. Augustyn 1994: 286). Chodzi w tym przypadku o zjawiska będące zaprzeczeniem kształtów przewidywalnych, regularnych, pochwyconych w gotowe formy. Repertuar znaczeniowych możliwości nie zostaje jednak wyczerpany. „Bezkształtność” zastąpić można mniej oczywistą „bezforemnością” lub „bezformiem”, co zasygnalizowane jest zresztą w wywodzie Swobody: „Kiedy przekładałam słowo *informe*, tłumaczę je jako »bezkształtne«, »bezkształtność«, choć możliwe byłoby też użycie rzadszego, a tym samym bardziej charakterystycznego słowa »bezforemność«, które mogłoby mieć znamiona terminu estetycznego” (2010: 335). Z mojej perspektywy bardziej fortunate będzie posługiwanie się właśnie określeniem „bezforemność” lub „bezformie”, które wprost odsyłają do interesującego mnie estetycznego napięcia między „formą” a tym, co choć może mieć określone kształty, to jednak formy nie posiada.

Modelowe wcielenie wyobrażeń Bataille’a o *informe* stanowiły m.in. plwocina, rozdeptana dżdżownica lub pajak czy też zaniedbany ludzki paluch. Wszystkie te postaci da się zaklasyfikować jako plastyczną, często bezbronną i niekiedy także kaleką materię podlegającą destrukcji oraz rozkładowi. Przez samego Bataille’a jakość ta określana jest jako:

nie wyłącznie przymiotnik mający takie znaczenie, lecz termin służący do deklasowania, wy-magający, by każda rzecz miała swoją formę. To, na co on wskazuje, nie ma praw w żadnym sensie, i wszędzie jest miażdżone jak pajak albo dżdżownica. Aby zadowolić akademików, świat musiałby bowiem mieć formę. Cała filozofia nie ma innego celu niż ten: wbicie w surdut tego, co istnieje, w matematyczny surdut (cyt. za: Swoboda 2010: 32).

W ten sposób rozumiane *informe* nie mieści się w żadnych klasyfikacjach i funkcjonuje na niejasnych zasadach, gdyż w gruncie rzeczy trudno sprecyzować, czym jest i do czego się odnosi. Jednocześnie oddziałuje subwersywnie — w jakiś sposób rzutuje i podważa to, co estetyczne, wzniosłe i pięknie uformowane oraz ośmiesza porządkująco-typologizujące gesty, właśnie owo „wbijanie w matematyczny surdut”. Rosalind Krauss, komentując wywód Bataille'a, silnie akcentowała językowy charakter powołanej kategorii:

Jak wyjaśnia Bataille w *Dictionnaire* w „Documents”, pod słowem *informe*, zadaniem filozofii jest upewnienie się, że wszystko ma nazwę własną, określone granice, limity. Niektóre słowa jednak — w tym *informe* — mają przeciwną misję. [...] *Informe* określa to, co wytwarza alteracja, redukcję znaczenia lub wartości, nie przez sprzeczność — która byłaby dialektyczna — ale przez rozkład: przekraczanie granic wokół, redukcję podobieństwa zwłok, która jest transgresyjna [...]. Nie znaczy to jednak, że obiekty i obrazy w *Historii oka* i w *Zawieszanej kuli* dosłownie nie mają formy, przypominając ślinę, ale raczej że praca, którą wykonują, polega na załamywaniu różnicy. Są maszynami do wykonywania tych zadań. (2011: 69)

Jeśli zgodzić się z interpretacją Krauss, *informe* jako hasło słownikowe jest terminem funkcjonującym przede wszystkim w relacji do innych, bardziej oczywistych, ukonstytuowanych w tradycji pojęć. Relacja ta nie jest jednak prostą opozycją — polega na kwestionowaniu „oczywistości” utartych znaczeń, sugerowaniu ich semantycznej ambiwalencji oraz ukazywaniu jakości, które wymykają się językowym etykietom. Wydaje się jednak, że pojęcie *informe* pełni także pozajęzykowe czy pozatekstowe funkcje.

Warto teraz spytać o artystyczne praktyki wykorzystania koncepcji bezformia. Tendencję zainicjował zresztą sam Bataille, co widać, gdy rozważa się jego fascynację prymitywizmem. Mam tu na myśli zarówno dosłowny sens tego terminu, a więc zainteresowanie tym, co elementarne, bazowe, oddolne; jak i związki francuskiej awangardy z prymitywistycznym nurtem estetycznym. Obie tendencje zbiegają się właśnie w czasopiśmie redagowanym przez Bataille'a. Koncepcja „Documents” opiera się na apologetycznym stosunku do etnograficznego detalu, który ma poszerzać europejską sztukę formalistyczną o nieidealistyczne, nie-esencjalistyczne i niehumanistyczne konteksty filozoficzne. Tomasz Szerszeń następująco charakteryzuje tę taktykę:

Niektóre obiekty reprodukowane w „Documents”, nie dość że nie mają wartości użytkowej, są również „do niczego niepodobne”. Analogiczny problem stawiają niektóre dzieła sztuki. „Jesteśmy zmęczeni podobieństwem” pisał Carl Einstein w kontekście malarstwa André Massona, zaś Leiris w następujący sposób charakteryzował prace Hansa Arpa: „Sprawiając, że wszystko przypomina wszystko, odwraca się pozorne klasyfikacje i hierarchie stworzonych rzeczy”. Poświęcając uwagę temu, co „nie ma formy”, twórcy „Documents” występowali również przeciw freudowskiej koncepcji marzenia sennego. Jeśli więc atlas Mnemosyne Aby Warburga to swoista „antropologia pamięci form”, „Documents” uznać można za „antropologię tego, co bez-formy”. [...] Istnieje jednak jeszcze jeden aspekt tej swoistej anty-estetyki. „Documents”, kwestionując hierarchie, uparcie lansując to, co rzekomo „pozbawione formy” (*informe*), występuje przeciw zachodniemu logocentryzmowi i „okularocentryzmowi”, podważa paradygmatyczną dla kultury Zachodu kategorię „dobrego smaku”, radykalnie relatywizując tym samym kategorie estetyczne. (Szerszeń 2007: 244–245)

Niewątpliwie w praktykach środowiska artystów skupionych wokół „Documents” (niektórzy z nich współtworzą później Collège de Sociologie) widać gest krytyczny wymierzo-

ny zarówno w wysokomodernistyczne kanony, mieszczańską mentalność z jej określonymi upodobaniami do sztuki użytkowej, jak i konkretne tradycje i prądy estetyczne (m.in. surrealizm, z którym większość twórców była wcześniej w ten czy inny sposób związana).

Jednakże znów powraca podstawowe pytanie: jak ukazywane czy sygnalizowane jest to, co bezforemne? W „Documents” chodzi zwykle o fotograficzne realizacje rejestrujące banalne niekiedy obiekty w ujęciach, które odzierają je ze zwykłości czy typowości. Zmiany perspektywy kadrowania, maksymalne zbliżenia, nakładanie na siebie obrazów czy ich deformacje czynią wizerunki materialnych artefaktów i ożywionych twórców ponadnaturalnymi, dziwnymi, wręcz niesamowitymi we freudowskim rozumieniu tego terminu. Fotografie umieszczane w kolejnych numerach pisma przedstawiają m.in. wnętrza jamy ustnej w znacznym zbliżeniu (zdjęcie autorstwa J. A. Boiffarda), upstrzony owadami lep na muchy (Boiffard), ustawione w rzędzie, odcięte nogi kopytnych zwierząt (Eli Lotar), trudne do zidentyfikowania odzwierciedle resztki leżące na bruku w smudze ciemnej krwi (Lotar) czy brzydki paluch (Boiffard). W założeniu istotne jest także relacyjne współoddziaływanie poszczególnych zdjęć i rycin, które wzajemnie się oświetlają, współgrają i komentują, co w konsekwencji daje odbiorcy wrażenie obcowania z osobliwymi montażami.

Jaka jest jednak stawka tej gry? Michel Leiris w swym afrykańskim dzienniku argumentował, iż „tylko konkret jest prawdziwy” (2007: 92), Bataille natomiast w eseju o sztuce prymitywnej uzasadniał, iż zadaniem tego konkretnego jest silne, szokowe pobudzanie wrażliwości odbiorcy, dlatego też najsluszniejsza okazuje się sztuka „dość gwałtownie przedstawiająca proces rozkładu i rozpadu, który jest nie mniej bolesny dla większości osób, niż byłby widok rozkładu i rozpadu zwłok” (Bataille, cyt. za: Krauss 2011: 70). Szokowanie, pobudzanie, oddziaływanie na granicy bólu? Staje się powoli jasne, że zapewne nie chodzi w tym przypadku o beztroskie eksperymenty.

Wysoco prawdopodobne, że głównym celem nie jest także (lub nie wyłącznie) rozrachunek z formalistyczną tradycją. W działalności Bataille’a i spółki dopatrywałabym się raczej próby „wskrzeszenia” siły artystycznych przedstawień, o jaką dopominał się Wiktor Szklowski. Autor *Sztuki jako chwyty* argumentował:

straciliśmy zdolność odczuwania świata [...]. Tylko stworzenie nowych form sztuki może powrócić ludziom zdolność odczuwania świata, wskrzesić rzeczy i zabić pesymizm. Kiedy w chwili czułości lub gniewu chcemy kogoś popieścić czy obrazić, wówczas nie wystarczają nam wytarte, znoszone słowa, więc zniekształcamy, łamiemy je, żeby uderzyły słuch, żeby ujrano je, a nie rozpoznano. Mówimy na przykład do mężczyzny głupia, by słowo szokowało [...]. Tu też należą te niezliczone zdeformowane słowa, których tyle wypowiadamy w chwili afektu. [...] Nowy ten język jest niezrozumiały, trudny i nie daje się czytać jak komunikaty giełdowe. (Szklowski 1970: 61)

Szklowski konstatuje zarówno „przeżycie” się dotychczasowych kanonów sztuki, jak i sprzężone z nim zautomatyzowanie procesów odbiorczych. Wyjście z impasu możliwe jest jedynie dzięki odrzuceniu skostniałych form i „skamieniałych epitetów” oraz eksperymentowaniu z pojedynczym słowem — deformowaniu go, „wykolejaniu”, uniezwykłaniu, niszczeniu jego „polerowanej powierzchni” (Szklowski 1970: 62). Pod tym względem znaczenie postulatów Szklowskiego dla refleksji nad afektywnością awangardy jest fundamentalne. Właściwym celem okazuje się bowiem „chwytowe” poruszenie odbiorcy, wytrącenie go ze stanu percepcyjnej rutyny, przywrócenie wrażliwości, zaktywizowanie afektywno-przeżyciowych mecha-

nizmów. Dla Szklowskiego istotna jest zwłaszcza literatura, choć gdzie indziej mówi także o architekturze, plastyce i przedstawieniach wizualnych.

Wydaje się, że w przypadku praktyk dyskursywno-artystycznych Bataille'a chodzi o analogiczny mechanizm dialogowania z przyzwyczajeniami estetycznymi i kształtowanie nowej wrażliwości, ale też o próbę zmiany optyki i przełamania skopiecznego paradygmatu. Ukazywanie obrazów utrzymanych w estetyce bezformia jest zapewne podyktowane właśnie pragnieniem odnowienia kodu wizualnego, który będzie aktywizował widza poprzez silne, czasami szokowe oddziaływanie. Szklowski argumentuje, iż formy sztuki umarły (Szklowski 1970: 61). Artystyczne opracowywanie tego, co bezforemne jest prawdopodobnie przejawem potrzeby zmiany tego stanu rzeczy. Bezformie jest wszak u Bataille'a pre-formą, tym, co poprzedza ukonstytuowaną, skryzalizowaną formę, a co ze względu na swoją potencjalność, nieokreśloność i niejednoznaczność może stanowić istotną inspirację w przełamywaniu dominacji spetryfikowanych struktur. Ważny jest jednak inny jeszcze aspekt – pojawiające się w realizacjach Bataille'a bezformia oddziałują retroaktywnie, tzn. w jakiś sposób deklasyfikują status i znaczenia „gotowych form”, ukazując pośrednio swój potencjał krytyczny.

Nie sposób pominąć także roli afektu, który rozumiem tu za Brianem Massumim jako wrażeniową intensywność, czyli autonomiczną, wyczuwalną przez podmiot jakość psychofizyczną, niekoniecznie uświadamianą, odłączną od sekwencji znaczących, opierającą się reprezentacji i wymykającą się związkom narracyjnym (2014: 113). Wydaje się, że reprezentacje bezformia są katalizatorami stanów afektywnych. W wyobrażeniu tego mechanizmu może pomóc refleksja Paula Valéry'ego z *Rzeczy przemilczanych*:

Myślałem często o tym, co bezkształtne. Istnieją rzeczy, plamy, masy, kontury, objętości, które jak gdyby posiadają tylko egzystencję faktyczną: są przez nas postrzegane, ale nie poznane; nie możemy ich sprowadzić do jednego prawa, z analizy ich części dedukować o całości, zrekonstruować ich operacjami rozumowymi [...]. Powiedzieć, że są to przedmioty bezkształtne, nie znaczy powiedzieć, że nie mają one kształtów, ale że te kształty nie znajdują w nas nic, czym moglibyśmy je zastąpić w akcie rysowania czy jasnego rozpoznania. I rzeczywiście kształty bezkształtne pozostawiają w nas tylko wspomnienie możliwości... [...] Chodzi więc by uczynić zrozumiałą strukturę przedmiotu, który nie ma w sobie nic określonego i nic z kłiszy czy ze wspomnienia. (Valéry 1974: 92–93)

Afektywne oddziaływanie estetyki bezformia polega w moim mniemaniu na skomplikowaniu czy wzbogaceniu procesu odbiorczego, uczynieniu go złożonym, wielostopniowym wydarzeniem. Konfrontacja widza z tym, co bezforemne wywołuje bowiem ambiwalentny stan poznawczy. Wzrokowe postrzeganie wrażeń zmysłowych nie wiąże się z automatycznym zrozumieniem, tego, co widziane. Dzieje się tak wówczas, gdy kompetencje kulturowe i rezerwuariusz doświadczeń jednostki okazują się niewystarczające — obserwowany obraz niczego nie przypomina, z niczym się nie kojarzy; jak mówi Valéry, dane kształty „są przez nas postrzegane, ale nie poznane”. Proces odbioru przestaje być rutynowym procederem poznawczym, staje się przeżyciem, afektywno-intelektualnym incydentem. Massumi utrzymuje, iż intensywności afektu nie sposób po prostu przyswoić (2014: 115). Stąd też zapewne silne wrażenie zawodności władz rozumu, trudności racjonalnego wytłumaczenia obrazu, który domaga się wypracowania nowej wrażliwości, a co za tym idzie nowego języka opisu. Wspomniana przez Valéry'ego trudność czy niemożność sprawnego przeprowadzenia „operacji rozumowej” jest według mnie kluczowym momentem uaktywnienia potencjału dzieła. Prace utrzymane w estetyce bezformia

poprzez rozmaite chwytły mają skomplikować przyswajanie sztuki — sprawić, by widz nie tyle rozpoznawał znaczenia, ile by był zmuszony do ich odczuwania, a następnie dopiero rozumienia. Chodziłoby zatem o sprawczość samego dzieła, które z jednej strony stawia czynny opór intelektualnemu poznaniu, a z drugiej — dokonuje pewnej „afektywnej operacji”, jak nazywa takie mechanizmy Ernst van Alphen (2008: 22). Zatem wskutek niefortunny „operacji rozumowej” widz staje się podatny na wpływ artystycznej „operacji afektywnej”. Tym samym okazuje się, że „rzeczywistość obrazu nie jest gotowa” (Kantor 2005: 169). To, co bezforemne skutecznie zagarnia uwagę odbiorcy, który usiłując „uczynić zrozumiałą strukturę przedmiotu”, włącza go w obręb własnego przeżycia i doświadczenia (a w perspektywie opracowuje nowe znaczenia i sensory), co — jak wiadomo m.in. na podstawie badań nad pamięcią — silniej angażuje jednostkę i jej procesy poznawcze. Bataille’owskie epatowanie dziwnymi czy wzbudzającymi wstręt obrazami deformacji, zepsucia, rozkładu okazuje się zatem przemyślaną i racjonalną strategią cielesnego, afektywnego i rozumowego pobudzania sensorium widza, „szokowania do myślenia”, jak powiedziałby Massumi. Jest także doskonale odpowiadającym postulatowi Szklowskiego poszukiwaniem nowego języka wizualnego zdolnego przywrócić „odczuwania świata”.

Kantor

Chciałabym teraz pokrótce zastanowić się nad inspiracjami bezformiem Tadeusza Kantora i rozważyć, czy i jak konceptualizacje tego twórcy wpływają na rozumienie omawianej kategorii. Kantor frapująco rozwija koncepcję w zapiskach teoretycznych poświęconych teatrowi informel i przedmiotowi najniższej rangi. Jednakże punktem wyjścia jest dla niego zawsze malarstwo, co widać między innymi w *Litanii sztuki informel*:

Odkrycie nieznannej strony realności [...] / Gorączkowa eksploracja nieznannych terenów. / Nowa Epoka. / Oto ich indeks-litania / Materia/ Płynna i zmienna [...] / Uragająca / Wszystkim świętym Prawom / Konstrukcji / Rozumu / i Logiki / Przekraczająca bezceremonialnie ramy dzieła... / Ramy, które uchodzą za zbawienną barierę / przed niedozwolonymi objawami bezładu, / które spełniają funkcje strażnika... / Dzieło jest zamknięte! / Historycy mówią: „skończone”. / A może: / uwięzione... / [...] bez granic, bez ram, bez kwadratu, / bez formy, / nieforemna! / [...] znajdująca swe odbicie / w człowieku, / w jego głębi — / gdzie rodzą się jej ekwiwalenty / [...] namietności... / uczucia / [...] i te wszystkie najniższe czynności: / płacz, / szlochanie, / wycie, / jękanie się, / bełkot, / przekleństwa, / przezwiska, / okrzyki, / język bez składni i artykulacji, / surowa materia języka, / fonemy... / Przedmioty biedne, / zużyte, / u progu zniszczenia i śmietnika. (Kantor 2005: 176–180)

Litanijskie wywyższenie materii szybko przemienia się w rejestr zjawisk, obiektów i czynności stanowiących ekwiwalenty nagiej, zmysłowej, elementarnej rzeczywistości. Namysł nad potencjałem materii, wykorzystanie jej walorów i przynależnych atrybutów jawi się Kantorowi jako objawienie nowej sztuki i zarazem jej najistotniejsze posłannictwo. Widać wyraźnie, że owe własności wymykają się nie tylko temu, co rozumowe i logiczne, lecz także — ustanawiając grunt pod dzieła „nowej epoki” — nie przystają do praw konstrukcji i formy. Sztuka abstrakcyjna, zwłaszcza konstruktywistyczna, jest dla Kantora negatywnym punktem odniesienia, zbiorem wytartych, nieadekwatnych do otaczającej rzeczywistości prawideł. Podobnie jak Bataille i jego współpracownicy wyraźnie dystansowali się od XIX-wiecznego realizmu, ekspresjonizmu i jednocześnie od poetyki surrealisticznej, tak Kantor — choć dostrzega pewne podobieństwo efektów — sprzeciwia się utożsamieniu informel z „wszelkimi doświad-

zeniami surrealizmu czy ekspresjonizmu z jego nachalnymi obsesjami i ekshibicjonizmem”. (Kantor 2005: 190) *Litania* okazuje się tym samym manifestem Kantorowskiej koncepcji sztuki bezforemności inspirowanej z pewnością zachodnioeuropejskimi prądami reprezentowanymi m.in. przez Jeana Dubuffeta, Henri Michauxa czy Jeana Fautriera, które w założeniu miały odróżniać się od tradycji, zwłaszcza abstrakcji geometrycznej i umożliwiać artystcie „unikanie wszelkich reguł, wszelkich form istniejących i za formy uważanych” (Majewska 1974: 142). To idealistyczne założenie absolutnego nieskrępowania twórcy bliskie było w istocie nieco późniejszej propozycji Michela Tapié proponującego termin „informelu znaczącego”, to jest „sztuki innej”, opierającej się rutynizacji, powstającej poza kierunkami i nie tworzącej kierunków oraz wciąż zaskakującej swą świeżością i odmiennością (Majewska 1974: 144).

Zatem w tych ujęciach po jednej stronie lokowały się pogardliwie upraszczane i manifestacyjnie demonizowane, przewidywalne „kwadraty”, „ramy”, „siatki” i „bariery”, po drugiej natomiast — kuszące poznawczo „nieznane strony realności”, niezgłębione tereny oraz „bezład” rządzący się rzekomo jedynie prawami przypadku. Inspiracją i zarazem budulcem tej nowej sztuki było wszystko to, co wzgardzone przez konstruktywizm, a więc m.in.: kalekie, „biedne” przedmioty o nieznanej proveniencji, wszelkie hybrydyczne i niejednoznaczne wytwory materii oraz — co chyba najważniejsze — nieracjonalne i niejednoznaczne wymiary psychiczne, najniższe pobudki i czynności, stany emocjonalne, afekty, namietności; cały rejestr jakości postulatycznie deprecjonowanych, odrzucanych czy „kielzanych” przez artystów awangardowych.

Gdy Kantor mówi o ramach-barierach dzieła, to odwołuje się do co najmniej kilku kliszowych tez pokutujących w historii sztuki. Chodzi rzecz jasna o tradycyjne, przedawangardowe rozumienie formy jako swoistego pojemnika na określone treści zdeponowane w nim przez artystę, ale też formy pojmowanej jako skończona całość, rama dla zapisanych sensów gotowych do odtworzenia przez kompetentnego odbiorcę. Widać wyraźnie, że w modelu proponowanym przez twórców „sztuki nieforemnej” wyobrażenia te zostają zrewidowane i do pewnego stopnia ośmieszone. Kantor ujmuje to następująco:

Rzeczywistość obrazu nie jest gotowa. Narasta. Nie da się przewidzieć epilogu. Przypadek jest tym, co ją podrażnia. Jest to walka rzeczywistości obrazu, jego iluzji z jego wynikiem. Tu już nie ma mowy o jakiegokolwiek imitacji, imitacji przedmiotu czy imitacji wyimaginowanej rzeczywistości. Obraz staje się samą twórczością i manifestacją życia, jego przedłużeniem. Jest to zupełnie nowa koncepcja dzieła sztuki i nowa estetyka. (2005: 169)

Co oczywiste, wiara we władzę przypadku wiąże się z dowartościowaniem roli samego odbiorcy. Liczy się nie tylko kontekst tworzenia dzieła, ale nader istotny okazuje się moment kontaktu z widzem, każdorazowa sytuacja odbiorcza, która rozgrywa się pomiędzy twórcą, odbiorcą i materialnością samego artystycznego artefaktu. Odbiór jest bowiem procesem najwyższej rangi — bez niego właśnie „rzeczywistość obrazu nie jest gotowa”. Jednocześnie dzieło nie stanowi ilustracji czy opisu tego, co realne — jest osobną realnością, realnością samą w sobie. Tym samym przedstawienie nie tylko inspiruje się tym, co rzeczywiste — a więc także uczuciowe — lecz także tworzy czy generuje intensywności, wrażenia i stany afektywne, dzięki czemu właśnie „narasta” w konfrontacji z wrażliwością każdego kolejnego odbiorcy. Co oznacza, że widz percypujący wieloznaczne czy niejednoznaczne kształty „do niczego niepodobne”, intelektualnie zdezorientowany i zaafektowany, angażując cielesne sensorium, dokonuje afektywno-intelektualnego wysiłku opracowania określonych znaczeń.

Szeroko pojmowana materia — fizyczna, psychiczna, mentalna — dlatego „przekracza bezceremonialne ramy dzieła”, jak chce Kantor, gdyż się w nich „nie mieści”, to znaczy nie da się sprowadzić do określonych wzorów, konturów czy kształtów. Bezformie — na różne sposoby utrwalane w przedstawieniach publikowanych w „Documents”, pojawiające się w malarstwie Dubuffeta, Pollocka czy samego Kantora, okazuje się subwersywne, gdyż „otwiera” dzieło dla odbiorcy, „przegania” formalistycznych „strażników” strzegących racjonalistycznego sensu, aktywizuje widza, skłania do „odczuwania” dzieła. Jak sugeruje Martin Seel: „Dzieło prezentuje się jako coś formującego, a nie uformowanego. Prezentuje to, co formujące, w jego formach i ich przekraczaniu” (2008: 184). Postulowana bezforemność nie oznacza więc zanegowania instancji formy, lecz zweryfikowanie jej dotychczasowych konceptualizacji. Odtąd bowiem forma nie ma stanowić opakowania, cenzora czy więzienia tzw. treści, ale ma być procesem, polem wzajemnego oddziaływania na siebie wartości: afektu, perceptu, intelektu, materii i jej upostaciowienia.

Literatura bezformia?

W mniemaniu Kantora ta nowa estetyka adekwatna jest nie tylko dla realizacji plastycznych czy teatralnych, ale także literackich:

W mówieniu
 Dociera się do owej „matiere brute”,
 Materii pierwotnej i surowej,
 Uragającej wszelkiej klasycznej konwencji:
 Tej tandetnej, deformującej się nieustannie
 W codziennym używaniu,
 I tej, która wzbiera w chwilach, gdy stany emocjonalne
 Dochodzą do gorączkowej ekscytacji, gdy słowa nachodzą na słowa,
 Mieszają się, zacierają się, wypadają z klasycznej składni.

(Kantor 2005: 190–191)

Jak myśleć o oddziaływaniu tego co bezforemne w literaturze? I czy można wskazać konkretne realizacje utrzymane w estetyce bezformia? Kantor sugeruje dopatrywać się go w wypowiedziach sprzeniewierzających się zretoryzowanej mowie, zatem tam, gdzie do głosu dochodzą emocje, rutyna, pośpiech, przypadek, stany ekstatyczne itp. Płaszczyznę możliwości wyznaczałyby także niekonwencjonalne rozwiązania formalne, tekstowe eksperymenty, literacki bełkot lub celowe deformacje itd. Z pewnością jednak trudno tu mówić o rozpoznanych i powtarzalnym repertuarze środków. Zdaje się raczej, że bezforemność objawiałaby się w literaturze na różnych poziomach znaczenia i w wielu wymiarach formalno-stylistycznych, każdorazowo przejawiając się za pomocą innych, unikalnych chwytów. Zgodnie z logiką rozpoznanego wcześniej „szokowego” oddziaływania bezformia intuicyjnie można by szukać adekwatnych przykładów wśród dzieł nowatorskich dla swojej epoki, godzących w przyzwyczajenia percepcyjne czytelników, zmieniających wrażliwość odbiorców i niejednokrotnie zmuszających do redefiniowania wyznaczników literackości. Nie bez kozery będzie więc bardzo subiektywne i selektywne zasygnalizowanie kilku odmiennych pól literackich istotnych być może z perspektywy refleksji nad bezforemnością. Mam na myśli m.in. stylistykę Watowskiego *JA z jednej i JA z drugiej strony mego mopsoszelaznego piecyka*, kompozycję niektórych utworów Leopolda Buczkow-

skiego (np. *Oficer na nieszpiorach* lub *Kamień w pieluszkach*), potoczną gadaninę Mirona Białoszewskiego, metodę organizacji poetyckiego świata Tadeusza Różewicza (nie bez znaczenia jest tu także recyklingowy charakter pisania oraz fascynacja śmieciami, odpadami, resztkami) czy Schulzowską koncepcję materii w jakiś sposób rzutującą na stylistyczno-kompozycyjny charakter dzieła. Jednakże pisarstwem, które w moim przekonaniu w najwyższym stopniu utożsamia to, co można by określać mianem „literackiego bezformia”, jest proza Leo Lipskiego.

Pisanie „z dna śmietnika”

Mam tu na myśli zarówno najdłuższy utwór prozatorski Lipskiego, czyli *Piotrusia*, zdefiniowany przez autora jako „mikropowieść”, jak i znacznie krótsze, acz równie intensywne i „gęste” znaczeniowo opowiadania, jak choćby *Dzień i noc* oraz *Waadi*. Kilku- czy kilkunastostronicowe formy są zapisem doświadczenia lagrowego — w Dniu i nocy główny bohater jest więźniem nadwołżańskiej kolonii karnej, w *Waadi* tło stanowią rozgrzane upałem bezkresne przestrzenie Uzbekistanu². *Piotruś* natomiast jest narracją *porte parole* samego pisarza, wyzwolenca-kaleki, emigranta, Polaka żydowskiego pochodzenia, który borykając się z cielesnym i psychicznym okaleczeniem, samotnością, tęsknotą i biedą, usiłuje odnaleźć się w powojennej rzeczywistości Tel Awiwu. Oddziaływanie tego, co bezforemne widać niemal na wszystkich poziomach tej prozy: stylistyczno-językowym, kompozycyjnym, tematycznym i autotematycznym. Chaos wojennego i powojennego świata, rozpad tradycyjnych wartości, wyobrażeń, relacji międzyludzkich, układów społecznych oraz bezład uczuć i motywacji znajdują u Lipskiego odpowiedź już na poziomie pojedynczych słów:

Było to w Palestynie, na Ziemi Świętej, gdzieś z wiosną 194... [...]. Podeszła do mnie starsza pani, czarno ubrana. Zbliżyła twarz do mojej, mokrej z potu. Poczulem smród jej ust, fetor nieznośny. Pochyliła się, ja siedziałem. Zobaczyłem brudny stanik, połowę piersi [...]. Zaczęła mnie grzecznie macać. Bała się widocznie, bym nie był dostatecznie zdrów ani też zbyt chory, by umrzeć jej zaraz. Byłem widać w sam raz, bo powiedziała po niemiecku: — Bo widzi pan, mój mąż po śmierci leżał w lodówce w szpitalu i kosztowało mnie to masę... Tu mięso rozkłada się tak szybko. [...] — Idę po tragarza. Aha, zauważyłam, że pan sepleni i jaka się [...] — Ttttak, nie, proszę pani. — Czy chodzi pan po schodach? — Nnnnie, proszę,... to znaczy od czasu mojego wypadku z tym, tak, nie. [...] Powiedziała: — Kupuję. Idę po sabalę, tragarza, to znaczy. (Lipski 1991: 76–78)

Scena otwierająca, w której pani Cin kupuje wystawionego na sprzedaż Piotrusia, dobrze oddaje powieściową atmosferę powojennego rozprężenia. Zdegradowane zostają wszelkie formy etyczne, estetyczne i stylistyczne. Wartości są kwestionowane, gdyż nie mają odniesienia w żadnym porządku. Zdeformowana materia wzbudza obrzydzenie. Mowa jest wykoślawiona. Zakwestionowaniu ulegają także przedwojenne kryteria literackości. Wszelkie bardzo potoczne wyrazy, wulgaryzmy, onomatopeje, ciągi nielogicznych fraz, bełkotliwe wypowiedzi, powtórzenia, zająknięcia. Słowa są kalekie i wykolejone zarazem. Chaotyczność zachowań bohaterów Lipskiego prezentowana jest przez skomasowanie przedstawianych

² Cenne i inspirujące dla moich rozważań nad prozą Lipskiego były zwłaszcza rozpoznania: Gosk Hanna (1998), *Jesteś sam w swej drodze. O twórczości Leo Lipskiego*, Świat Literacki, Izabelin; Cuber Marta (2011), *Trofea nyobraźni. O prozie Leo Lipskiego*, Wydawnictwo U.S., Katowice; Krupiński Piotr (2011), *Ciało, historia, kultura. Pisarstwo Mariana Pankowskiego i Leo Lipskiego wobec tabu*, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Szczecińskiego, Szczecin.

w behawiorystycznym skrócie działań, jukstapozycje czynności, fragmentaryczność i eliptyczność narracji. Pojawiają się nagminne skróty myślowe i niedopowiedzenia, przemilczenia i sugestywne pominięcia, np.:

Życie osiada na twarzy jak pył. Ludzie odpadli ode mnie. Tynk. Liście jesienią. Opłatany jestem snem, dzikim winem. Opadają wyrazy szeptane w mroku. Ona z tym tak, potem owak, i jeszcze inaczej, wykręca się, czeka tego, owego i potem on nagle. — A naprzeciwko lekarz, widzi pan wywieszkę, tak, to to. (Lipski 1991: 86)

Zaniedbywane bywają zasady składniowe, ortograficzne i interpunkcyjne. Czytelnika uderza skrótowość czy „prowizoryczność” zapisków. W poszczególnych fragmentach omawianej prozy brak ciągów przyczynowo-skutkowych, np.

[Olę — przyp. AD] Interesują nadal asenizatorzy. Czy dostają mleko? Nawet nurkowie nie dostają mleka. Jest stado krów w naszym miasteczku-obozie. Elektrownie znów pokryły mgły. Już jest 9-ta. O 9.30 — przyjęcia, dla zwolnionych i nocnych brygad. (Lipski 1991: 48)

Kolejne wypowiedzi sprawiają wrażenie „pączkujących” czy „przyrastających” do narracji na zasadzie dowolnego skojarzenia. W rezultacie całości kompozycyjne są zlepkiem dygresji, retrospekcji i anegdot. Trudno także mówić o wyrazistości gatunkowej, choć zwykle się określać mniejsze formy prozatorskie Lipskiego mianem opowiadań, natomiast *Piotrusia* uznawać za powieść czy mikropowieść. Sprawę komplikuje także fakt, że we wszystkich tych utworach pojawiają się liczne (niewyróżniane w żaden sposób) wstawki z *quasi*-wierszy Lipskiego nazywanych przez niego egotykami. Nietrudno więc zauważyć pewną arbitralność gatunkowych czy nawet rodzajowych rozróżnień.

Na poziomie przedstawienia dominują środki i motywy unaoczniające ekstremalną intensyfikację realiów, skatologiczność, rozpad, gnienie, chorobę oraz to, co wstrętne. Na przykład w passusie z *Waad*, gdzie w ulokowanym nad trucicielską rzeką prowizorycznym obozowym szpitalu tłamszą się w tropikalnym upale niezliczone ilości ciał:

W tym czasie Emil, którym później opiekowałem się trochę, zgłosił się do lekarza. [...] Tam czekał dwie godziny. Ewidencyjny od trupów poszedł spać, bo był pijany. A może nie był. Sanitariusz Andrzej zaprowadził go, świecąc lampą, do jednej z sal meczetu. Powiedział do kilku splątanych ciał: — No, rozsunać się. Ktoś zawołał: — Dokąd? Za ścianę? — Stoi człowiek. Musi leżeć. Musi być miejsce. Kładź się pan. Oni się już rozsunał. [...] W ten sposób Emil został u nas. Niebo było rozpalone do białości. Kwiaty z ognia chwiały się na białej ziemi, popękanej, jak wargi w gorączce. Kał zaczynał się powoli gotować w cynowych nocnikach. Emil spał. Czterdziestu dwu ludzi leżało na ziemi tak, że nie wszyscy mogli równocześnie leżeć na plecach. Ich pot parował. Ich bulgotania, jęczenia, charczenia, i chrapania. Ich ręce mieszały się. Oddechy też. Sanitariusz Andrzej nie podnosił nawet głowy, gdy ktoś wołał: — Basen! W półśnie myślał: — Niech srają, niech utoną w gównie, niech się to wszystko razem zapadnie. [...] Na głowie Emila ktoś trzymał rękę. To dusiło — więc powiedział: — Staszek, jak nie weźmiesz ręki... Po kwadransie: — Staszek, weź rękę. — Ja leżałem z drugiej strony. Powiedziałem: — Staszek nie żyje — i zdjąłem rękę. Zawołałem Andrzeja. Potrwało to trochę, zanim go zabrali. (Lipski 1991: 63–64)

Metaforyka tego, co bezforemne, tematyzowana i wizualizowana jest wymownie w kilku co najmniej momentach: obrazie splątanych ciał, opisie środowiska, którego materialne faktury upodabniają się do owych gnębionych chorobą ciał, nagromadzeniu określeń skatologicznych, opisie fekaliów, wreszcie poprzez ukazywanie ludzkich zachowań. Pojawia się pytanie, w jakim

celu Lipski przedstawia traumatyczne zdarzenia (i jak wiele wskazuje, także własne przeżycia wojenne), korzystając właśnie z estetyki bezformia?

Pewne jest, że wybory formalne autora *Piotrusia* od początku wzbudzały liczne kontrowersje (co zresztą można prześledzić w korespondencji autorów i redaktorów związanych z paryską „Kulturą”). Także obecnie sposób, w jaki Lipski ukazuje pewne doświadczenia, wywoływać może silne odczucia, z oburzeniem, zdziwieniem i obrzydzeniem włącznie. Przede wszystkim uderzające jest zdystansowanie wobec opisywanych zdarzeń, upodabniające narrację do oczyszczonej z tkanki emocjonalnej esencji fabularnej. O sile oddziaływania przesądza również nagromadzenie beznamiętnych wzmianek o owych „czynnościach najniższej rangi”. Jednakże jeśli zawierzyć Sarze Ahmed zapewniającej, że odczuwać wstręt, to w istocie być afektowanym tym, co się w geście odruchowego odsunięcia odrzuciło (2014: 174), szybko okaże się, jak aintelektualny i afektywno-wrażeniowy jest stosunek odbiorcy do pisarstwa Lipskiego. I co więcej, być może właśnie o wywołanie takich reakcji czytelnicznych chodziło samemu twórcy. Wydaje się bowiem, że celem Lipskiego — podobnie jak Bataille’a, choć oczywiście na innych zasadach i prawach — jest szokowanie czytelnika, zmuszenie do odczuwania, „pobrudzenie” go w procesie lektury tym, co wstrętne i „czepliwe”, ale też trudne do pozbycia się, odsunięcia i zapomnienia. I paradoksalnie najważniejszy jest tu moment etyczny. W całym dorobku Lipskiego pojawia się wiele przesłanek świadczących o tym, iż autor narratywizuje wojenne przeżycia głównie po to, by oddać hold pamięci ofiar. Całe jego zmaganie z materią słowa jest jednocześnie walką z marami przeszłości i własnym poczuciem winy. To właśnie lęk przed byciem niezrozumianym, zignorowanym czy zapomnianym powoduje Lipskim, gdy w tak ostentacyjny sposób domaga się uwagi i reakcji czytelnika, którego chce uczynić gwarantem powodzenia swojego przedsięwzięcia. Najskuteczniejszą metodą wydaje się pisarzowi właśnie silne, afektywne oddziaływanie i „kaleczenie” współczesnych czytelników „uczuciami sterczącymi z mroku przeszłości” (Lipski 1991: 117).

Dzieło Lipskiego jest także zapisem autotematycznym, przy czym bezforemność objawia się m.in. w sposobie, w jaki autor postrzega proces pisarski:

Tak jak zawsze, odkąd zaczęła się ta historia, wojna, nie mogę zwymiotować na papier i to mnie męczy. Żęby szczekają mi z obrzydzenia, z podniecenia. Przechodzić wytartą, oślinioną drogę odysei. Tysiącami piszą, sepleniąc, ślimacząc się, wyciskają uroczyscie swoje męki, jak węgry, swoje nienawiści i zły los. (Lipski 1991: 18)

Tworzenie jawi się w takich razach jako jedna z funkcji fizjologicznych. W przypadku samego Lipskiego nie tylko choroba świadomości, ale też defekty cielesności infekują i naznaczają wszelkie próby werbalizacji. Mowa Lipskiego jest „zła”, „bezładna”, bełkotliwa. Sparaliżowany pisarz cierpiący na częściową afazję i prawostronny, postępujący bezwład kończyn miał faktyczne trudności z własnoręcznym zapisywaniem słów; ostatecznie dyktował swe pomysły przyjaciółom. Pisarskie przedsięwzięcie okazuje się więc nie tylko „somatopisaniem” czy dyskursywizowaniem traumy i afektu. Ekspresja stanowi unikalny przypadek pisania kalectwem. Fizyczna niemoc zbiega się zresztą z chaosem wspomnień. Lipski obrazuje te stany następująco:

I siedzę na dnie śmietniska i czekam. Jestem podobny do mokrej szmaty, do psów perskich po deszczu. [...] Czekam, aż obrazy podniosą się przede mną, jak przed zaklinaczem węże, obrazy owszonych i żywych, wciskających usta w wargi trupów, obejmujących ich udami, aż zmieszają się w wielkim składzie potu, strachu i ośpienia i odsłonią to co było przedtem — iżby okazało się, że ja, który byłem przeznaczony śmierci, stałem się dla żywota, że zostałem zabity, by

stworzyć życie ze zdań i słów, które wyrośnie na nawozie ze mnie i z tych, co zginęli. I wydaje się to nagle najbardziej proste i wielokrotnie perwersyjne, droga prymitywna, zwyczajna i przewrotna. Czy będę pół bogiem, pół czarnoksiężnikiem, aby mieszać, lepić i rozplądzać ludzi? (Lipski 1991: 18–19)

Kreacyjny akt „mieszania, lepienia i rozplądania” wspomnień oraz wyobrażeń przypomina mechanizm recyklingowej obróbki. Sam pisarz porównany zostaje do „mokrej szmaty” i zmokniętego psa. Żalosny status autora odpowiada zresztą czynnościom „siedzącego na dnie śmietnika” lachmaniarza historii, zawsze wykluczonego, bezdomnego i odosobnionego. Budulec literatury stanowią najbardziej przyziemne odpady, brudy, śmieci i ekskrementy. Takiemu obrazowaniu odpowiada niedoskonały język i amorficzna struktura narracyjna. Wydaje się, że dla Lipskiego — podobnie jak dla Kantora, lecz na nieco innych zasadach — tylko najniższa, prymitywna materia jest adekwatnym półfabrykatem sztuki — adekwatnym dlatego, iż zdolnym wstrząsnąć, obrzydzić, afektywnie poruszyć odbiorcę.

Podsumowanie

Gdy bierze się pod uwagę dotychczas wyróżnione zjawiska, staje się jasne, iż nie sposób mówić o istnieniu jakiegoś jednego bezformia. Jest to raczej zmienna kulturowo (epokowo, nurtowo, rodzajowo itd.) kategoria, w każdym z kontekstów domagająca się wypracowania odmiennych środków wyrazu i różnych metod analizy. Zapewne zasadne jest zatem wskazywanie wielu wymiarów i postaci tego, co bezforemne. Realizacje utrzymane w estetyce bezformia łączyłoby natomiast na ogół problematyzowanie następujących kwestii: 1. materii jako najbardziej prymarnej substancji, wielopostaciowej, nieobliczalnej w wielości i różnorodności swych ukształtowań (fizycznie reprezentującej „niemożliwe tego, co realne”), 2. zwykłości, codzienności i rudymenckości jako podstawowych aspektów ludzkiego psychosomatycznego doświadczenia, 3. pewnej potencjalności i amalgamatyczności, pozwalającej uwolnić się od prymatu racjonalności i spowinowacąc bezformie nie tylko z tym, co materialne, ale też mentalne. Reprezentacje bezformia — zarówno w literaturze, fotografii, jak i w plastyce — mogą być zatem językowymi lub wizualnymi „uobecnieniami” tego, co z natury przedjęzykowe, amalgamatyczne czy afektywne. Słowem, w ten sposób rozumiane przedstawienia okazują się konceptualnymi odpowiedziami artystów awangardowych na postulat takiego ukazywania, które zakłada konieczność swoistej powściągliwości i estetycznej depersonalizacji jednostkowego doświadczenia, a zarazem pozwala na wyswobodzenie się spod dyktatu konstrukcji, logiki i racjonalności. Twórcza apologia bezformia byłaby zatem motywowana próbami odnalezienia ponadrodzajowej i ponadkierunkowej formalnej inspiracji, zaczynu dzieła, tego, co przed formą, czyli wieloznacznej, nieukonstytuowanej pre-formy. Jednocześnie chodziłoby także niewątpliwie o poszukiwanie (i usankcjonowanie „prawa” do istnienia) innych form (kształtów, postaci, materializacji itd.), o charakterze osobliwych „obecności”, niejednokrotnie znacznie wykraczających poza reguły czy regularności formy intelektualnej i przez to zwyczajowo marginalizowanych.

Mam świadomość, iż problemy te analizowano niejednokrotnie za pomocą różnych języków i metod badawczych. Jednakże istotne wydaje się dostrzeżenie pewnego frapującego, wciąż niedostatecznie opisanego sprzężenia między próbami reprezentacji bezforemności a tym, co określam mianem „alternatywnej” awangardy. Estetyka bezformia jawi się bowiem jako wyraz przeciwdziałania impasowi podziału na sztukę zracjonalizowaną, nieprzystępną

i zintelektualizowaną oraz lokującą się w kontrpozycji zrutyinizowaną sztukę popularną. Z tej perspektywy dzieła, które ukazują to, co bezforemne, twórczo angażują i problematyzują nieprzystające z pozoru porządku, godzą odmienne wartości, przekraczając tradycyjne wyobrażenia o dwutorowości modernizmu. Jak wielokrotnie sygnalizowałam, istotne są także związki bezformia i afektu. Ważka rola afektu polega m.in. na dynamizowaniu relacji między twórcą, widzemczytelnikiem i dziełem oraz wzbogacaniu odbioru o wrażeniowo-przeżyciowe aspekty. I w gruncie rzeczy to jest chyba główna stawka oddziaływania bezformia — wciągnięcie odbiorcy do awangardowej gry.

Bibliografia

- Ahmed S. (2014), *Performatywność obrzydzenia*, przeł. A. Barcz, „Teksty Drugie” 2014, nr 1.
- Alphen E. (2008), *Affective operations of art and literature*, „Res” 53/54.
- Augustyn Św. (1994), *Wyznania*, przeł. Z. Kubiak, Znak, Kraków.
- Bataille G. (1973), *Œuvres complètes*, t. I, Gallimard, Paris.
- Cuber M. (2011), *Trofea wyobraźni. O prozie Leo Lipskiego*, Wydawnictwo UŚ, Katowice.
- Dauksza A. (2014), *Afektowny awangardyzm*, „Teksty Drugie” 2014, nr 1.
- Didi-Huberman G. (1995), *La Ressemblance informe, ou le Gai savoir visuel selon Georges Bataille*, Macula, Paris.
- Gosk H. (1998), *Jesteś sam w swej drodze. O twórczości Leo Lipskiego*, Świat Literacki, Izabelin.
- Kantor T. (2005), *Metamorfozy. Teksty o latach 1934–1974*, oprac. K. Pleśniarowicz, Ossolineum, Cricoteka, Kraków.
- Krauss R. (2011), *Oryginalność awangardy i inne mity modernistyczne*, przeł. M. Szuba, słowo/obraz terytoria, Gdańsk.
- Krupiński P. (2011), *Ciało, historia, kultura. Pisarstwo Mariana Pankowskiego i Leo Lipskiego wobec tabu*, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Szczecińskiego, Szczecin.
- Leiris M. (1996), *Miroir de l’Afrique*, Gallimard, Paris.
- Majewska B. (1974), *Sztuka inna, sztuka ta sama*, Wydawnictwa artystyczne i filmowe, Warszawa.
- Massumi B. (2013), *Autonomia afektu*, przeł. A. Lipszyc, „Teksty Drugie” 2013, nr 6.
- Leiris M. (2007), *L’Afrique fantôme*, przeł. T. Szerszeń, „Konteksty” 2007, nr 3–4 (278–279).
- Lipski L. (1991), *Śmierć i dziewczyna. Opowiadania*, Wydawnictwo FIS, Lublin.
- Odkrywanie modernizmu. Przekłady i komentarze* (2004), pod red. R. Nycza, Universitas, Kraków.
- Seel M. (2008), *Estetyka obecności fenomenalnej*, przeł. K. Krzemieniowa, Universitas, Kraków.
- Swoboda T. (2010), *Historie oka. Bataille, Leiris, Artaud, Blanchot*, słowo/obraz terytoria, Gdańsk.
- Szerszeń T. (2007), „Documents” 1929–1930, „Konteksty” 2007, nr 3–4 (278–279).
- Szklowski W. (1970), *Wskrzeszenie słowa* [w:] *Rosyjska szkoła stylistyki*, oprac. M. R. Mayenowa, Z. Saloni, PIW, Warszawa.
- Valéry P. (1974), *Rzeczy przemilczane (Z pism o sztuce)*, przeł. J. Guze, PIW, Warszawa.

Streszczenie

W niniejszym artykule autorka rozważa zjawisko bezforemności rozumiane najpierw jako pojęcie filozoficzne (koncepcja Georges'a Bataille'a), a następnie jako kategoria estetyczna (malarstwo informel, teatr Tadeusza Kantora, literatura Leo Lipskiego). Rozważania są prowadzone z perspektywy „krytyki afektywnej”. Autorka analizuje znaczenie, funkcje i postaci, które przybiera bezformie w różnych pracach artystycznych. Następnie rozpatruje awangardowe zainteresowanie tym, co bezforemne jako przejaw poszukiwania i konstituowania „alternatywnej” nowoczesności.

informe, afekt, awangarda, Georges Bataille, Tadeusz Kantor, Leo Lipski