

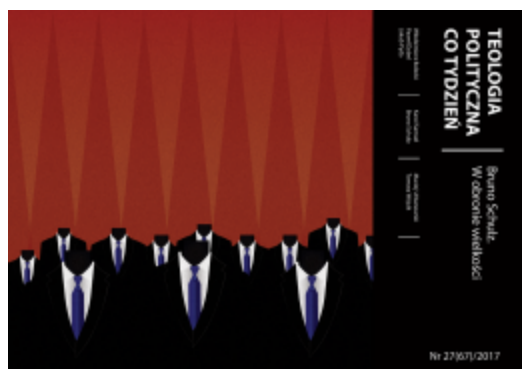
Michał Strachowski: Wielcy Herezjarchowie. Bruno Schulz i bracia Quay

Poprzez konstruowanie i re-konstruowanie formy bracia Quay starają się wyjść poza ograniczenia czasu oraz materii na podobieństwo twórców awangardy. Poskłada świat na nowo



Poprzez konstruowanie i re-konstruowanie formy bracia Quay starają się wyjść poza ograniczenia czasu oraz materii na podobieństwo twórców awangardy. Poskłada świat na nowo. Oddać się przyjemności bezinteresownego powoływania kolejnych światów. Zatrzeć granicę między metaforą a rzeczywistością i w ten sposób dokonać przemiany tejże. Jest to w istocie zadanie nie tyle *artystyczne* co *teologiczne*,

którego osią jest pytanie o to, co ożywia rzeczywistość – pisze Michał Strachowski w apendyksie do „Teologii Politycznej Co Tydzień”: Bruno Schulz. W obronie wielkości



Przeczytaj inne teksty z „Teologii

Politycznej Co Tydzień”: Bruno Schulz. W obronie wielkości

Widocznie nie stać nas było na nic innego, jak na papierową imitację, jak na fotomontaż złożony z wycinków zleżałych, zeszlorocznych gazet.

Bruno Schulz, *Ulica Krokodyli*

Wśród rozlicznych interpretatorów Schulza wyjątkowe miejsce zajmuje para ekscentrycznych amerykańskich animatorów. Ostentacyjnie staromodni, rozsmakowani w polskiej literaturze i sztuce minionego stulecia. Mowa o braciach Quay – bliźniakach z Pensylwanii mieszkających od ponad czterech dekad w Londynie. Jak przyznali w wywiadzie udzielonym kanadyjskiemu magazynowi *Off Screen*, lektura Schulza zrazu nie wywarła na nich większego wrażenia, jednak odczytany raz jeszcze pomógł im „zobaczyć animację jako formę

metafizyki” (Aita, 2001). Ta deklaracja jedynie z pozoru zdaje się być oczywista. Uważny czytelnik pisarza z Drohobycza, pomny dwuznacznej natury manekinów oraz Schulzowskiej niechęci do wytworów współczesnego mu świata, które to wytwory są z kolei obiektem kolekcjonerskiej pasji braci, mógłby zapytać czy nie zachodzi tu nieporozumienie. Zagubione między słowami znaczenie? Nadinterpretacja? A może reżyserzy, nie do końca świadomie, dają odbiorcy klucz do zrozumienia estetyki teologicznej awangardy? Aby przekonać się o tym bliżej należy przyjrzeć się filmowi uznawanemu powszechnie za największe osiągnięcie Quayów – *Ulicy Krokodyli*.

Widz spodziewający się mniej lub bardziej wiernej ilustracji Schulzowskiego opowiadania zapewne poczuje się rozczerowany tym co zobaczy na ekranie. Z literackim pierwowzorem łączy ją jedynie początkowa scena, w której główny bohater – marionetka, gdy już uwolnił się (został uwolniony) od animującego go człowieka przygląda się mapie okolicy, po której będzie się błąkał. Następnie oglądamy korowód ponurych obrazów utrzymanych w monochromatycznej, ciemnej palecie barw.

Niepokojący nastrój wzmacnia intensywna, drażniąca muzyka smyczkowa. Główny bohater przemierza ulice (?) miasta składającego się z miejsc których przeznaczenia odgadnąć niepodobna. Przestrzeń owa pozbawiona jest pozbawiona jakiegokolwiek racjonalnej struktury, nie sposób określić czy jest to sekwencja budynków czy też jeden obiekt o nieokreślonych granicach, rozlewający się bez końca. Z niewiadomego źródła dobywa się również światło. Całość jest zawieszona między dniem a nocą. Ową odpychającą przestrzeń zaludniają lalki odgrywające role subiektów, powtarzających bez ustanku sekwencję niezrozumiałych, zdaje się bezcelowych czynności.

Ulicy bliżej jest do opuszczonego centrum handlowego z amerykańskich przedmieści niż małomiasteczkowej imitacji wielkomiejskiego blichtru. I choć można by powtórzyć za Schulzem, że „fatalnością tej dzielnicy jest, że nic w niej nie dochodzi do skutku, nic nie dobiega do swego *definitivum*, wszystkie ruchy rozpoczęte zawisają w powietrzu, wszystkie gesty wyczerpują się przedwcześnie i nie mogą przekroczyć pewnego martwego punktu” to nijak nie można by powiedzieć, że w „atmosferze nadmiernej łatwości kiełkuje [tu – przyp. M.S.] każda zachcianka” a nad „całą dzielnicą unosi się leniwy i rozwiązły fluid grzechu i domy, sklepy, ludzie wydają się niekiedy dreszczem na jej gorączkującym ciele, gęsią skórką na jej febrycznych marzeniach. Nigdzie, jak tu, nie czujemy się tak zagrożeni możliwościami, wstrząśnięci bliskością spełnienia, pobladli i bezwładni rozkosznym struchleniem ziszczenia” (Schulz, 1984: 79). Krajobraz quayowskiej *Ulicy krokodyli* to dosłownie *rzeczywistość zdegradowana* zamieszкана przez istoty, które zdają się nie dostrzegać kondycji w jakiej się znalazły gdyż zbyt pochłonięte są swoją bezcelowymi zajęciami.

Nie trudno byłoby w animacji dostrzec surową krytykę „jałowości konsumpcjonizmu” czy też „wymuszonej modernizacji”. I choć filmowcy nie uciekają od tak prostych skojarzeń to jednak znaczenie ich filmu się w nie wyczerpuje. Co więcej, nie pogardzają stworzonym przez siebie światem. Jak przyznali w dokumencie autorstwa Christophera Nolana, tworzenie animacji jest opowieścią o czasie i materii. Na każdą sekundę filmu przypadają dwadzieścia cztery klatki. Dwadzieścia cztery sekwencje ruchu lalek oraz świata w którym się znajdują. To czas skondensowany lub mówiąc językiem Schulza jego *boczna odnoga*, w której może na chwilę dojść do skutku to co nie mogło się zdarzyć inaczej by po chwili znów obrócić się w niemożliwość. Aby spotęgować efekt czasu zwielokrotnionego, bracia

składają lalki i scenografię ze zniszczonych, niekompletnych obiektów – przetartych tkanin, zniszczonych lalek czy na wpół zjedzonych przez owady peruk. Nie jest to bynajmniej przejaw czułościowości czy sentymentu za wczesną nowoczesnością ale świadome działanie twórcze mające na celu poszukiwanie rzeczy w które *wzrął się czas*. W studiu filmowym, które przypomina wiekowy antykwariat – ostatniego potomka gabinetów osobliwości – powołują do życia nowe światy. Na podobieństwo opowieści o Golemie obdarzają swoje lalki egzystencją niezależną od woli twórców (Nikiforowa, 2015: 7). Podobnie jak ma to miejsce u Schulza centralnym zagadnieniem twórczości bliźniaków jest problem *sekretnego życia materii*. Nie myliłby się wielce ten kto stwierdziłby, że *Ulica Krokodyli* jest jedynie kostiumem, w który bracia Quay ubrali *Traktat o manekinach*. Nie bez racji byłoby również stwierdzenie, że mamy do czynienia z quasi-postmodernistycznym traktatem o *obecności – nieobecności, produkcji różnicy*.

Jednak tym co zwraca uwagę widza jest nie tyle efemeryczny problem istnienia bądź nieistnienia świata filmowego lub tożsamość manekinów, ale jasna deklaracja twórców o duchowej naturze rzeczywistości. Świat nie daje się zredukować do wizji materialistycznej czy mechanicznej, ponieważ za każdym jego elementem stoi ożywiająca go wola pozwalająca banalnym wydarzeniom przemienić się w święto (Buchan 2011: 33–34). Zadaniem twórcy jest odpowiedzieć na ową wolę. Kino braci Quay to *przestrzeń zabaw metafizycznych* jak określiła to Suzanne Buchan (2011: 52). Miejsce w którym dochodzi do głosu stłumiona w zeświecczonej rzeczywistości potrzeba religijna. Lalki są dla braci symbolami oporu wobec sił większych od nich samych, ich niestabilna egzystencja sprawia, że widz daje się pochwycić narracji (McCormack 2017). Poprzez konstruowanie i re-konstruowanie formy twórcy starają się wyjść poza ograniczenia czasu oraz materii na podobieństwo twórców awangardy. Poskłada świat na nowo. Oddać się

przyjemności bezinteresownego powoływania kolejnych światów. Zatrzeć granicę między metaforą a rzeczywistością i w ten sposób dokonać przemiany tejże. Jest to w istocie zadanie nie tyle *artystyczne* co *teologiczne*, którego osią jest pytanie o to, co ożywia rzeczywistość.

W tym miejscu należy przywołać słowa Rowana Williamsa, badacza związków twórczości artystycznej z myśleniem teologicznym. W myśli anglikańskiego duchownego, akt kreacji jest niczym innym jak odpowiedzią na wewnętrzną potrzebę zrozumienia świata. Co więcej nie ogranicza się tylko do pożądlivosti poznania ale wchodzi w bezpośredni dialog z Bogiem:

Innymi słowy, proces twórczy byłby wyzwaniem rzuconym naiwnemu materializmowi – życie może zostać pomyślane inaczej, nie zależy jedynie od zewnętrznych uwarunkowań. Poprzez nieustanne poszukiwanie formy, kreowanie światów, tworzenie otwiera na to co jest poza byciem. W języku zapośredniczonym teologicznie można by powiedzieć o szczególnym przypadku ludzkiej dążności do spotkania z Bogiem.

Czy jest tak w istocie? Czy niestrudzone poszukiwanie formy a w rezultacie wyjście poza wszelką formę jest spotkaniem z sacrum? Tak postawiona hipoteza wydaje się być wątpliwą. Można by wręcz zaryzykować twierdzenie, że tak ujęta twórczość artystyczna jest osobliwą, zakamuflowaną formą ikonoklazmu. Zwrot ku formie oznacza odwrócenie się od świata. Rozkosz widzenia zostaje zastąpiona przez chęć wyjścia ku temu czego nie da się zobaczyć. Przed takim zadaniem musi ugiąć się każda forma artystyczna roszcząca sobie prawo do

świat daje nam sam siebie zrozumieć gdy zrozumimy, że opisywanie go z perspektyw zysku bądź zależności wiedzie na manowce. Jeśli *zawsze* istnieje to coś z czym rzeczy są powiązane niezależnie od tego co mogę (dosłownie bądź metaforycznie) z nimi zrobić, to świadomość głębi dającej się zaobserwować w widzialnym świecie, poza tym co dostrzegalne w danej chwili, jest zbliżona do tego co rozumiemy pod pojęciem *sacrum* (Williams, 2005: 154). Wyjątkowość ludzkiego umysłu zdaje się zasadzać na przymusie wynajdywania tego co jeszcze nie widzialne i niesłyszalne w świecie materii, w ułatwianiu nieustannego ruchu od jednej formy do innej, na twórczym pojmowaniu (Williams, 2005: 154-155). Dynamika

klarowności i skończoności.

Klasyczna definicja piękna ulega zniekształceniu.

Integralność, celowość i powab nie są już zapośredniczone w tym co zewnątrz ale są uwarunkowane wewnętrzną spójnością obiektu. Piękno zostaje utożsamione z niezależnością dzieła jako ekspresji bezinteresownej twórczości, która jest niczym innym jak aktem miłości (Williams, 2005: 169). Czy jednak takie rozumienie ludzkiej chęci tworzenia nie jest w istocie poruszeniem się w przestrzeni herezji? Czy, innymi słowy, nie jest to

napędzająca owo pragnienie sugeruje, że to co Hans Urs von Balthasar określił mianem *wolności* obiektu, bezinteresownej energii istniejącej w świecie odpowiada temu co nazwaliliśmy wyżej *sacrum* (Williams, 2005: 155).

dążenie do
przebóstwienia bez
paruzji?

Michał Strachowski

*autor grafiki: Michał
Strachowski*

Bibliografia

- Aita, R. (2001). *Brothers Quay: In Absentia. Interview with the Quay Brothers*. [online] <http://offscreen.com>. Available at: http://offscreen.com/view/brothers_quay [Accessed 15 Jul. 2017].
- Buchan, S. (2011). *The Quay Brothers*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Fiumara, J. (2004). *The thirteenth freak month The influence of Bruno Schulz on the Brothers Quay*. [online] <http://www.kinoeye.org>. Available at: <http://www.kinoeye.org/04/05/fiumara05.php> [Accessed 15 Jul. 2017].
- McCormack, J. (2017). *Talking Metaphysics, Subversion, and Puppets with Legendary Twin Filmmakers the Quay Brothers*. [online] Vice. Available at: <https://www.vice.com> [Accessed 15 Jul. 2017]
- Nikiforova, B. (2015). Philosophy of matter manipulation in Brothers Quay' metaphorical animation world. *Creativity Studies*, 8(1), pp.3-11.
- Schulz, B. (1984). *Sklepy Cynamonowe*, Kraków-Wrocław
- Williams, R. (2005). *Grace and necessity*. London: Continuum

TEOLOGIA POLITYCZNA CO TYDZIEŃ

Bruno Schulz.
W obronie wielkości

Włodzisław Bobek
Paweł Dąbal
Jakub Fijał

Krzysztof
Bruno Schulz

Marek Urbanowski
Tomasz Wójcik

Nr 27(67)/2017

