



Michalina Kmieciak

UNIWERSYTET JAGIELLOŃSKI

 <https://orcid.org/0000-0003-0118-3657>

Kochając obiekty wdzięcznie niejasne Teoria miłości Gherasima Luki

Loving Gracefully Unclear Objects Gherasim Luca's Theory of Love

Abstract: The article endeavours to present the “theory of love” of the Romanian writer Gherasim Luca and to place it within the wider context of reflections on the pleasure of writing/reading in literary theory. On the one hand, Luca's prose works are analysed taking into consideration his approaches to the theme of love and its conceptual understanding; for love, according to the writer, should be treated as the highest act of transgression, a revolutionary activity enabling us to lay bare the mystifications of identity projects. On the other hand, however, it influences the composition and the style of Luca's poems, shaping their exuberance and “debauchery”, justifying the eccentric syntax and the richness of vocabulary. The theory of love, therefore, is a lens that focuses all the important issues in Luca's avant-garde quests: it enables him to build a labile and ontologically uncertain world, in which interpersonal and also interobject relations are always in a state of flux, and the poetic language undergoes the trial of permanent experimentation.

Keywords: avant-garde, Gherasim Luca, transgression

Malombra albo miłość i nic prócz miłości.

(G. Luca, G. Naum, P. Păun, V. Teodorescu, D. Trost:

Pochwała Malombry – SIEWIOR, KORNHAUSER, red., 2014, s. 561)

Surrealistyczne prozy Gherasima Luki przesyczone są potrzebą nurzania się w nieskończonej, nieskrępowanej, nigdy nie znajdującej swojego końca grze miłosnej. Uniki i ucieczki, voyeuryzyczne pragnienie zajrzenia pod podszewkę rzeczy, dobrowolne wpadanie w „sidła z aksamitu” (LUCA, 2018, s. 57), paradoksy miłosnych zwarć, w których słabość staje się życiodajną siłą – one właśnie organizują długie, pozbawione kulminacji zdania pisarstwa Luki. Miłość jest rozciągała: rozwija się przed podmiotem oraz czytelnikiem niczym nieograniczona przestrzeń eksploracji; jest niczym sfałdowane plateau, na którym język może ulegać nieskończonym transformacjom i czynić cuda.

Teoria miłości, pozwalająca dostrzec w niej „ogólną rewolucyjną metodę właściwą surrealizmowi” (KORNHAUSER, SIEWIOR, red., 2014, s. 514), stanowi jeden z najciekawszych projektów, który moglibyśmy wpisać w rozważania nad „przyjemnością tekstu”.

Trzeba przy tym podkreślić, iż przyjemność zyskuje tutaj wszelkie możliwe odcienie i wymiary. Jak bowiem podsumowuje sam Luca w *Dialektyce dialektyki*:

Mimo że akceptujemy wszelkie poznane formy miłości – liberynizm, samogwałt, miłość grupową, psychopatologię miłości – chcemy, przynajmniej na planie teoretycznym, przekroczyć ich ograniczenia. Staramy się pojmować miłość we wszystkich jej najbardziej gwałtownych i ostatecznych, najbardziej pociągających i niemożliwych postaciach. Dlatego nie może nas zadowolić wizerunek miłości traktowanej wyłącznie jako nieokiełznana siła, której udaje się tu i ówdzie, od czasu do czasu, złamać podziały klasowe. Destrukcyjne moce miłości skierowane przeciwko jakimkolwiek ustalonym porządkowi jednocześnie zawierają i przewyższają rewolucyjne potrzeby naszych czasów (G. Luca: *Dialektyka dialektyki* – cyt. za: KORNHAUSER, SIWIOR, red., 2014, s. 514).

Miłość nie jest tutaj pojęciem z domeny psychologii uczuć – ma stać się najbardziej transgresywnym, niepokojącym i wstrząsającym doświadczeniem. Luca upomina się o włączenie w spektrum miłosnych doznań wszelkich form erotycznego eksperymentu; otwarcie na nie stanowi jedynie część szeroko zakrojonego planu „nowej egzystencji” realizowanej poprzez miłość i za sprawą miłości. Jego celem jest raczej kreacja

bezgranicznego zaufania wobec każdej delirycznej aktywności, choćby na pierwszy rzut oka była niezrozumiała i bezkształtna (LUCA, 2016a, s. 251).

Teorię miłości Luca będzie zatem wykladał w formie manifestu, ale przede wszystkim w poetyckich prozach: tętniących życiem, pisanych stylem spazmatycznym, pełnych nagłych zwrotów akcji, wykroczeń przeciwko rozsądkowi, nieprawdopodobnych zdarzeń obrazów. Aktywność miłosna to bowiem przede wszystkim aktywność twórcza. Wyraża się w pisaniu, powoływaniu do życia nowych obiektów (o formach zupełnie realnych, jak „obiekty obiektywnie ofiarowane”, prezentowane w *Biernym wampirze*, lub też obleczonej jedynie w słowa, jak w fantastycznych krótkich prozach poetyckich), modelowaniu relacji pomiędzy snem a jawą za pomocą rozluźniania związków przyczynowo-skutkowych – zarówno w literaturze, jak i w codziennym doświadczeniu.

Granica między tekstem a światem pozostaje bowiem dla Luki tak samo płynna jak linia oddzielająca noc od dnia, sen od jawy, marzenie od działania. Widać to w poetyce *Biernego wampira*, w którym zobiektywizowana narracja służąca prezentacji kon-

kretnych prac związanych z wytwarzaniem obiektów oraz psychoanalizy opisy tychże płynnie przechodzą w prozę poetycką pełną „niezrozumiałych i bezkształtnych” obrazów. W prozach także możemy śledzić podobne transformacje w mikroskali. Tekst *Wulkany wewnątrz roślin* pełen jest zdań, które brzmią, jakbyśmy wycieli je z autoanalitycznego dziennika osoby poddającej się terapii:

Zdaję sobie sprawę z analitycznych konsekwencji podobnych stwierdzeń i sądzę, że mógłbym ułatwić zadanie ewentualnemu analitykowi, przypominając mu o długich ćwiczeniach masturbacyjnych, jakim oddawał się autor tych słów za młodu, ćwiczeniach, do których jeszcze nawet dzisiaj ciągnie mnie jak zbrodniarza na miejsce zbrodni (LUCA, 2016a, s. 247–248).

Mamy tu więc znaczniki autobiograficzne: podmiot wyraźnie odsyła czytelnika do swoich realnych doświadczeń i dokonuje ich oceny. Robi to w sposób logicznie uporządkowany, jakby chciał osiągnąć efekt terapeutyczny, przepracować własne sposoby reagowania. Trzy zdania dalej jednak zaczyna snuć narrację przypominającą zapis marzenia sennego:

Zdumiony widzę u stóp drzewa kobietę w obcisłej czerwonej bluzce, o długich, czarnych włosach spływających na ramiona, o oczach jak spalone grzebienie. Pieszczoty i kłosań tej kobiety wydają mi się rozkosznie znajome, ale jest w tym element zaskoczenia, przechodzący nagle w paniczną ekscytację, która może unicestwić wszystkie dotychczasowe przyzwyczajenia (LUCA, 2016a, s. 248).

Zapisywany przez podmiot „sen” czy też wyobrażenie stanowi nie tylko komentarz do wcześniej dyskursywowanych rozważań o masturbacji i polucjach – staje się również pośrednio wykładem własnej teorii miłości. Napotkana kobieta to jednocześnie ktoś znajomy i obcy. Przeprowadza podmiot od sfery doznań rozpoznawalnych ku czemuś zupełnie nowemu. Miłość, jaką oferuje, staje się synonimem przekroczenia granicy. Pisanie – poprzez eksplorację różnych stylów i języków – ma być zaś analogonem owego przejścia od tego, co oczywiste, do tego, co niespodziewane. Cud miłości polega bowiem na metamorfozie; bezkształtność dominuje nad kształtem ze względu na swoją plastyczność, dawanie możliwości bycia jednocześnie tym i innym. Luca w dalszej części tekstu wyrazi ową fascynację wprost:

Ściany się chwieją, po moich wargach płyną łodzie i zioła, może to moje słowa, kto wie. Moje słowa podgry-

zają cię w łydki, zupełnie jakby moje zęby były napisane (LUCA, 2016a, s. 249).

Między słowem a rzeczą, światem a językiem nie zachodzi żaden rozdział. Mówiąc, kreuję nowe obiekty, a dotykając przedmiotów, uświadamiam sobie, iż są jedynie wyrazami zapisanymi na papierze. „Napisane zęby” gryzą jednak równie boleśnie jak te w jamie ustnej.

Relacje między rzeczywistością tekstu i poza-tekstu wydają się rozluźnione i labilne. Prozy Luki wprowadzają nas bowiem w świat wiecznego falowania oraz dryfu. Poeta zbliża się tym samym do takiej kreacji literackiej przestrzeni, w której zewnątrz (poza-tekst, jawa) stanowi sfałdowaną płaszczyznę; z jej zagięć i zagłębień wychyla się wewnątrz (tekst, sen). Gilles Deleuze w swoim komentarzu do myśli Michela Foucaulta opisywał ową zależność wyjątkowo plastycznie: „Wnętrze jako działanie (*operation*) zewnątrz: w całym swym dziele Foucault wydaje się poruszony owym tematem wnętrza, które byłoby jedynie fałdem zewnątrz, jak gdyby okręt był efektem falowania morza” (DELEUZE, 2004, s. 124). Zależność między nimi w pewnym sensie wyklucza możliwość wyodrębnienia i pomyślenia granic, ale jednocześnie każe zakładać istnienie różnicy. Deleuze analizuje to na przykładzie idei sobowtóra, będącego nie tym samym na zewnątrz, ale różnym wewnątrz: „chodzi dokładnie o coś takiego, jak inwaginacja tkanki w embriologii czy też szycie podszewki, jak w krawiectwie: wykręcić, splisować (*replier*), zatrzymać, itd.” (DELEUZE, 2004, s. 124). Pofałdowana nadrzeczywistość, w której jawa i sen stają się splisowane i w siebie zwinięte, nie domaga się w prozach Luki rozsunięcia ani rozprasowania; wręcz przeciwnie, siła nadrzeczywistości tkwi w uchyleniu się od konieczności dookreślenia raz na zawsze indywidualnej tożsamości. Pomaga w tym teoria miłości, będącej przekroczeniem siebie (a wedle Foucaulta: wyzbyciem się siebie) w celu zatroszczenia się o siebie: „Walka o nowoczesną subiektywność prowadzi przez opór wobec dwóch obecnych form ujarznienia – jednej, polegającej na tym, że indywidualizujemy się wedle wymogów władzy, drugiej, polegającej na przytwierdzaniu każdej jednostki do znanej i poznanej, określonej raz na zawsze tożsamości. Walka o subiektywność przedstawia się więc jako prawo do różnicy, prawo do odmiany (*variation*), do przemiany” (DELEUZE, 2004, s. 133). Nie chodzi zatem o zaakceptowanie i ujednolicenie sprzeczności (na przykład poprzez zanegowanie różnicy między snem a jawą), ale raczej o wydostanie się z kręgu opozycyjnych możliwości i wszczęcie symultanicznej rewolucji na wszystkich poziomach.

Jedną z form rewolucji staje się od-tożsamienie i uczynienie samego siebie obcym. Luca kreuje ów obraz absolutnej obcości i nieistnienia w słynnym poemacie *Wynalazca miłości*. Rozpoczy-

na go od zdefiniowania podmiotu, który wyodrębnia się ze sfałdowanego i pozbawionego granic świata:

Jestem zmuszony wymyślić sobie własny sposób chodzenia, oddychania, istnienia, bowiem świat, po którym się poruszam, nie jest ani wodą, ani powietrzem, ani ziemią, ani ogniem i dlatego nie umiem zawczasu stwierdzić, czy powinienem pływać, latać, czy też chodzić na dwóch nogach. [...]

Witam swoją podwójność, potrójność. Spoglądam w lustro i widzę twarz pełną oczu, ust, uszu, cyfr. W świetle księżycy moje ciało rzuca cień, półcień, co jest jak jama, ciche jezioro, cebula. Naprawdę nikt nie mógłby mnie rozpoznać (LUCA, 2016b, s. 272).

„Ja” wydaje się nie tyle rozszczępione, ile metamorficzne, poddane prawu absolutnej plastyczności. Odształciwszy się, nigdy nie wraca do wcześniejszej postaci; miejsce **elastyczności** i umiejętności dostosowania się zajmuje **plastyczność**, rozumiana w duchu rozważań Catherine Malabou jako zdolność do przeobrażenia i przebudowania swojej osobowości: „Najczęściej życie podąża swym torem jak rzeka. Występuje niekiedy ze swego koryta i żaden ruch geologiczny, żaden podziemny szlak nie pozwala wyjaśnić tego wezbrania, tego wystąpienia z brzegów. Niespodziewanie zbaczająca, odchylona forma tego życia jest formą wybuchowej plastyczności” (MALABOU, 2017, s. 10). Transgresja nie oznacza bowiem umiejętności przystosowania; jest raczej „fabrykacją nowej osoby, nieznannej formy życia, bez żadnego punktu wspólnego z formą, która ją poprzedza” (MALABOU, 2017, s. 33), podmiotu zdolnego do kreowania innych światów i innych form bycia – będących oczywiście reakcją na metamorficzną tożsamość oraz rzeczywistość. Forma plastyczna zawsze poddaje się przy tym kształtowaniu z zewnątrz – cechuje ją swoista bierność, „obojętność na ból, nieczułość, zapomnienie, utrata symbolicznych punktów odniesienia” (MALABOU, 2017, s. 34).

Podmiot w prozach Luki także zostaje osłabiony i często sprowadzony jest do roli obserwatora przejmujących władzę przedmiotów. Nie podejmuje jednak walki o odzyskanie utraconej pozycji; ulega raczej mocy „wampirycznych” obiektów. Jak słusznie odnotowuje Jakub Kornhauser w odniesieniu do *Biernego wampira*: „Zagubiony wśród ożywionych przedmiotów narrator wyraża obawę, a może raczej wewnętrzne oczekiwanie, że będzie uczestniczył w grze przeobrażeń, w której banalne przedmioty zmieniają się w postaci ludzkie [...]. Obiekty przeobrażają się nieprzerwanie, potęgując dezorientację obserwatora” (KORNHAUSER, 2015, s. 193). Zmiany, jakim podlega rzeczywistość, prowadzące do destabilizacji ontologicznej, nie tylko przekreślają granicę między

wnętrzem i zewnątrzem, podmiotem i przedmiotem, lecz przede wszystkim prowadzą w stronę takiej konstrukcji podmiotowości, która zakłada jej absolutną otwartość i oderwanie od stabilizujących tożsamość elementów (narodzin, usytuowania społecznego i rodzinnego, relacji międzyludzkich, śmierci). Luca sam określił ten rodzaj podmiotowości jako nieedypalny: „»Wszystko trzeba wymyślić na nowo, niczego już nie ma na świecie« – ta fraza, niczym lejtmotyw, pobrzmiwa na przestrzeni całego tekstu [*Biernego wampira* – M.K.]. Narodziny, miłość i śmierć to realia trzymające na uwięzi »aksjomatycznego człowieka edypalnego«, panoszącego się niczym »ogłupiająca zaraza« od paru tysięcy lat. Zanegować narodziny, odrzucić wszelkie fałszywe pewniki, »nawet gdyby stwarzały one pozór pewności«: oto proponowane przez Lukę [sic!] rozwiązanie. Miałoby ono utworzyć drogę nowego człowieka: człowiekowi bez przeszłości, bez znamion, bez narzuconych z góry sądów” (RĂILEANU, 2016, s. 267). Ów nowy, plastyczny człowiek wymyśla nieustannie inne – by posłużyć się pojęciem Foucaultowskim – „techniki siebie”, umożliwiające wykonywanie „operacji na własnych ciałach oraz duszach, myślach, zachowaniu, sposobie bycia” (FOUCAULT, 2000, s. 249) i pragnie się w ten sposób wyzwolić się z ograniczających jego rozwój schematów myślenia oraz działania. Idea *askesis*, rozumiana po Foucaultowsku dużo szerzej niż *asceza*, oznacza bowiem „pracę wykonywaną na sobie po to, by się zmienić i uczynić siebie tak szczęśliwym, jak to tylko możliwe” (FOUCAULT, 1996, s. 309–310). Filozof komentuje możliwości, jakie przynosi ta praktyka, wskazując na transgresywny społecznie charakter homoseksualnej więzi. Służy ona przebudowie skonwencjonalizowanych i genderowo uwarunkowanych relacji między jednostkami i domaga się „pracy nad sobą i wynalezienia, a nie odkrycia, takich sposobów bycia, które wciąż wydają się nieprawdopodobne” (FOUCAULT, 1996, s. 310). Kreacja „nieprzewidywalnych rodzajów związków, których ludzie nie będą potrafili tolerować” (FOUCAULT, 1996, s. 332)¹, staje się najważniejszą techniką „siebie”.

Dla Lukę rozrusznikiem przemiany wszelkich relacji między podmiotami (a także obiektami) okazuje się odrzucenie kompleksu edypalnego, jako determinującego budowanie własnej tożsa-

1 Ten utopijny aspekt myśli Foucaulta, pokazujący, iż istnieją doświadczenia niejako „pierwotne”, które mogą stać się formą wyjścia poza relację władzy, podejmuje (i poddaje krytyce) Judith Butler, gdy komentuje Foucaultowską interpretację postaci Herkulinę Barbin (zob. BUTLER, 2008, s. 186–202). Stanowisko Lukę byłoby jednak – jak sądzę – bliższe poglądom samej Butler niżli Foucaulta. O ile rumuński pisarz dowartościowuje w swoich tekstach kategorię transgresji, nie znajduje dla niej „pierwotnych” uzasadnień (na przykład wyrażających się w przekonaniu, że pewne uchodzące za nienormatywne formy płciowości czy seksualności będą gwarantem transgresji) – zawsze traktuje tożsamość jako konstrukt.

mości². Artysta próbuje to zrobić na wiele sposobów. Po pierwsze, powołuje do istnienia serię „obiektów obiektywnie ofiarowanych”, pozwalających na mediumiczną komunikację wszelkich potrzeb (zob. LUCA, 2018, s. 9–54). Po drugie, destabilizuje moment śmierci i dokonuje jej zwielokrotnienia w prozach z *Martwej śmierci* (zbiornik o wiele mówiącym podtytuł: *Pięć nieedypalnych prób samobójczych*), w których rejestruje swoje samobójcze doświadczenia na kilka różnych sposobów: w formie manifestu, prozy poetyckiej, listu pożegnalnego, grafiki. Wyrwanie się ze szponów „Generalnego Absolutnego Paralityka”, jakim jest śmierć, dokonuje się tutaj za sprawą nie tylko intermedialnego przekroczenia (analogicznego zresztą do zrealizowanego w *Biernym wampirze*), lecz także nieustannego ponawiania prób odebrania sobie życia i eksperymentowania z technikami autodestrukcyjnymi³.

Eksperyment staje się zatem techniką „siebie”, formą troski o własne jestestwo, rozrywane nieustannie przez narzucane społecznie kompleksy i kalki psychologiczne. Luca nie tylko odżegnuje się od nich; pragnie za pomocą apoteozy delirycznych niespodzianek i nagłych przeobrażeń tożsamości zakończyć podany terrorowi Edypa żywot i rozpocząć etap, w którym wszystko może się zdarzyć. Miłość stanowi zaś stan totalnego otwarcia na nieznaną (i nienazywalną) – jest najwyższą formą transgresji, przechwycenia, a także „przejęcia”⁴. Zawsze performująca, „nietrwale budowana w czasie”⁵ poprzez gesty i stylizacje, przemiany języka i form, w jakie przyobleka się wszelkie istnienie, okazuje się jedną z dróg wyjścia poza edypalne ograniczenia. Dlatego właśnie w *Wynalazcy miłości nietrwale* i wiecznie performujący swoje „ja” Luca spotyka „nienarodzoną kochankę”, by z nią na nowo „wynajdywać” (czyli odkrywać, penetrować, laboratoryjnie testować) miłość. Wspólnie odrzucają oni przeszłość (wszystko jest możliwe jedynie w „świecie bez przeszłości, bez jakiegokolwiek punktu odniesienia” – LUCA, 2016b, s. 274), odrzucają początek w postaci narodzin i koniec w postaci śmierci, czas rozumiany linearnie. Odrzucają również biologię i związane z nią dychotomiczne podziały płciowe czy erotyczne:

2 Luca podejmuje ten temat wielokrotnie; jego najbardziej szczegółowym opracowaniem mógłby być – nieodnaleziony – *Premier manifeste non-oedipien*, napisany najpewniej w latach czterdziestych. Tekst ten zwrócił uwagę Gilles’a Deleuze’a na postać Luki, co zaowocowało przywołaniem koncepcji pisarza w *Anty-Edypie* Gilles’a Deleuze’a i Félix’a Guattariego (zob. TOMA, 2015, s. 1–11).

3 Polskie tłumaczenie *Martwej śmierci* (dokonane przez Jakuba Kornhausera) ukaże się niebawem w serii Wunderkamera Instytutu Mikołowskiego jako część próz zebranych Gherasima Luki.

4 Rozumianego tutaj jako kampfowanie własnej tożsamości.

5 Miłość w ujęciu Luki staje się kategorią performatywną, na wzór genderu w rozumieniu Judith Butler (zob. BUTLER, 2008, s. 244–254).

Nienarodzona kobieta [...] wydostaje się z tego zakłętego, ciasnego i dusznego kręgu, zastawionego na nas niczym si-
dła przez perfidną i tępą biologię człowieka, biologię, która
wciąż krąży między normalnością i anormalnością i której
dialektyczne rozwiązanie (w części znalezione) nie zmie-
ni nic, jeśli chodzi o prekaryzację istnienia (LUCA, 2016b,
s. 278–279).

Co ważne, w prozach Luki nie znajdziemy apoteozy „zniknię-
cia płci” (rozwiązania dialektyki), które pojawi się na przykład
w komentarzu Foucaulta do pamiętników hermafrodyty Herku-
liny Barbin. Słusznie zauważa Judith Butler: „Być określonym ze
względem na płęć to, według Foucaulta, być poddanym zbiorowi
społecznych regulacji oraz podlegać kierującemu tymi regulacja-
mi prawu [...]. [...] zniknięcie »płci« pociągnie za sobą pozytywne
w skutkach rozproszenie tychże rozmaitych funkcji, znaczeń, na-
rzędów, somatycznych i fizjologicznych procesów, a także pomno-
żenie rozkoszy” (BUTLER, 2008, s. 189). Do owego rozproszenia czy
rozbicia w pismach rumuńskiego artysty dochodzi za sprawą celo-
wego, plastycznego traktowania własnej tożsamości i genderowej
normy. Płęć okazuje się – jak w sformułowanej przez Butler teorii
płci kulturowej – „aktem”, podobnie jak wszelkie inne zachowania,
rzeczy, zjawiska: „trzeba raczej spojrzeć na nią jako na rozrzedzo-
ną tożsamość, ustanawianą w czasie i zatwierdzaną w przestrzeni
publicznej **dzięki stylizowanemu powtarzaniu aktów**” (BU-
TLER, 2008, s. 252–253).

Odrzucenie normatywności biologicznej⁶ uruchamia w pro-
zach Luki całą serię aktów transgresywnych: głównie związa-
nych z przekroczeniem o charakterze erotycznym. Wspomniane
w *Dialektyce dialektyki* formy miłosnego spełnienia przybierają
często postać doświadczeń granicznych w tym sensie, jaki in-
teresował Michela Foucaulta. Przyjemność – w literaturze osią-
gana przede wszystkim za sprawą stylu (o czym będzie mowa
w kolejnych akapitach) – „»musi być czymś niewiarygodnie in-
tensywnym«, inaczej jest »dla mnie niczym«” (jak komentuje
Richard Shusterman myśl teoretyczną Foucaulta). „Prawdziwa
przyjemność zostaje zatem utożsamiona z obezwładniającymi
doświadczeniami granicznymi, a co za tym idzie – »powiązana
ze śmiercią«, najbardziej ostatecznym doświadczeniem gra-
nicznym” (SHUSTERMAN, 2016, s. 61). Ujawnia ona też absolut-
ną „suwerenność” podmiotu, o którą upominał się Georges Ba-

6 Normatywność biologiczna staje się u Luki nierozzerwalnie sprzężona z iden-
tyfikacją genderową i seksualną; plastyczna produkcja nowych tożsamości
(zmieniających się i fluktuujących) realizuje się bowiem „na powierzchni ciała”
(zob. BUTLER, 2008, s. 246) traktowanego jako kolejna poddająca się modyfika-
cjom forma.

taille, gdy interpretował pisma markiza de Sade'a. Bataille także wiązał rozkosz ze śmiercią, a jej skrajne warianty utożsamiał z „negacją swojej zasady” (BATAILLE, 2015, s. 181), która jednak wciąż pozostawała nieusuwalną częścią ludzkiej istoty: „może chodzi tu o suwerenną i nieredukowalną część człowieka, **która wymyka się świadomości?** Może chodzi, jednym słowem, o jego serce – mam na myśli nie organ układu krwionośnego, lecz gwałtowne uczucie – o głęboką zasadę, której ten organ jest znakiem?” (BATAILLE, 2015, s. 181). Suwerenność serca wyznacza reguły ludzkiego działania: prowadzi ku aktom z jednej strony destrukcyjnym, ale z drugiej – zupełnie bezinteresownym, autotelicznym. Człowiek Luki – wyrwany niejako z czasu i jasno określonej przestrzeni – oddaje się gestom „suwerennym”, czyli absolutnie bezcelowym. Ich bezsensowność widać najwyraźniej, kiedy Luca prezentuje swoją teorię symulowanej kleptomanii oraz kleptoobjektów:

Ale, dajmy na to, kradzież pieniędzy, która kończyłaby się paleniem łupu, rozwiewałaby wszelkie wątpliwości związane z rzeczywistymi potrzebami złodzieja. Mówię tu o spalaniu, któremu nie towarzyszyłyby wyrzuty sumienia ani inne przejawy cenzury, o spalaniu bezinteresownym, infantylnym, powodowanym kaprysem. Po obrabowaniu banku kupić sobie tylko ciastko, krawat i naboje, a walizkę z pieniędzmi podarować pierwszemu lepszemu przechodniowi, spalić albo wyrzucić (LUCA, 2016a, s. 259).

Człowiek podporządkowany władzy obiektu domagającego się pieśszoty („nasze palce drżą przy każdym dotknięciu” – LUCA, 2016a, s. 255) nie powstrzymuje się przed dokonywaniem aktów społecznie suwerennych. Żyje w symbiozie z błagającymi o „bycie ukradzionymi” przedmiotami i oddaje się podmiotowo-przedmiotowej ekstazie podbierania, zagarniania, a następnie – niszczenia czy wyrzucania. Nie dba o korzyści czy cele; podobnie jak kleptoobiekt „przyćmiewa wszystkie praktyczne przedmioty” (LUCA, 2016a, s. 259), tak kleptomaniak rezygnuje ze wszelkich praktycznych wymiarów swoich działań i zastępuje je afirmacją aktów przypadkowych. Jego siłą napędową pozostaje rewolucyjne dążenie bez celu. Podejmowane akty transgresji są akumulowane i nie wieńczy ich żaden spektakularny finisz. Luce nie chodzi bowiem o dotarcie do jakiegokolwiek punktu spełnienia, osiągnięcie momentalnego rozwiązania, ale o utrzymywanie się w stanie najwyższego, granicznego napięcia, które nie znajduje rozładowania – o plateau bez orgazmu:

W jednoczesnym oddziaływaniu na siebie najróżniejszych rewolucyjnych dążeń, wśród których trzeba wspomnieć

choćby o sposobie, w jaki się czeszymy, całujemy i w jaki patrzymy (bo nikt mnie nie przekona, że po popełnieniu pierwszego morderstwa patrzymy w oczy kobiety przechodzącej przez ulicę cały czas tak samo), a także o maniackalnej dbałości o to, by nie pozostawiać w zawieszaniu jakiegokolwiek pragnienia, by w każdej sekundzie móc realizować się w pełni, by stawać się coraz bardziej wymagającym, nieprzejednanym i okrutnym, zawiera się gwarancja, że wolność, którą sobie wywalczymy, nigdy nie zostanie nam odebrana (LUCA, 2016b, s. 279).

Revolucja polega zatem na ustawicznej transgresji (należy stawać się „coraz bardziej”) w każdym aspekcie naszego życia. Codzienne aktywności przynoszą takie same emocjonalne niespodzianki, jak akty mordu, gwałtu, przyjmowania bólu. Przemiana dokonuje się nieustannie i nie zostanie nigdy niczym zwieńczona. Wolność nie jawi się tu jako cel, ale raczej jako bezbrzeżna płaszczyzna eksperymentowania.

Idea podtrzymywania stanu napięcia, który nie jest tylko przedtaktem do jego rozładowania i spełnienia, staje się dla Luki kolejnym elementem polemiki z Freudem i jego wyobrażeniem dojrzałości. Luca dokonuje w ten sposób krytyki prezentowanego w *Życiu seksualnym* schematu dojrzałości seksualnej, wiodącego przez fazy oralną i analną ku genitalnej, będącej zwieńczeniem drogi ku satysfakcjonującej relacji erotycznej z innym człowiekiem. Uprzywilejowanie fazy genitalnej jest bowiem zdecydowanym opowiedzeniem się po stronie takiej wizji seksualności, która dowartościowuje orgazm jako punktowe spełnienie, brak orgazmu zaś uważa za swoistą patologię⁷. Ten model zostaje w pismach Luki poddany krytyce zarówno na poziomie konceptualnym (Luca opowiada się za ideą permanentnej rewolucji), jak i formalno-stylistycznym.

Laboratorium owych antyfreudowskich prób staje się przede wszystkim język. Jego bujność i „rozwiązłość”, ekscentryczność

7 Teoria Freuda stoi zresztą u podstaw zaproponowanego w latach sześćdziesiątych ubiegłego wieku modelu cyklu reakcji seksualnej (w badaniach Williama Mastersa i Virginii Johnson), który następnie mocno oddziałał na klasyfikacje seksualnych dysfunkcji. Wskazanie na orgazm jako konieczny punkt dojścia udanego aktu seksualnego ustanowiło na długie lata dominację myślenia o ludzkiej seksualności w kategoriach sukcesu (spełnienia) i porażki (niespełnienia). Podejście to było krytykowane z wielu punktów widzenia (feministycznego, naukowego, klinicznego; zob. TIEFER, 1995, s. 41-58). W pismach Luki możemy zaś odnaleźć stwierdzenia, które pokazywałyby, że analogiczne modelowe wyobrażenia mają zgubny wpływ na ludzkie postrzeganie seksualności i odbierają jej subwersywny czy eksperymentatorski charakter. Co więcej, stanowią podstawę represji wobec zachowań „nienormatywnych”, czyli nastawionych nie na kulminację, ale raczej jej uniknięcie (na temat filozoficznej krytyki Freudowskiej zasady dojrzałości seksualnej zob. NANCY, VAN REETH, 2017).

składni i bogactwo słownictwa, stylistyczna niejednorodność poświadczają jedno z przekonań wyrażonych przez Bataille'a: „milczenie nie może zlikwidować tego, czego język nie chce powiedzieć: gwałt, tak samo jak śmierć, nie daje się zredukować i jeśli język wykręca się i zataja uniwersalne unicestwienie [...], to tylko język na tym traci, tym się ogranicza” (BATAILLE, 2015, s. 183). Nieedypalny człowiek pragnie mówić o swoim doświadczeniu i aby to robić, musi odważyć się na **eksczes** w języku, eksczes bowiem „sprzeciwia się rozumowi” (BATAILLE, 2015, s. 182) i go unieważnia, dzięki czemu otwiera nieograniczoną przestrzeń wolności.

Luca tworzy więc językowy analogon permanentnie rewolucyjnej rzeczywistości, w której zanurza się bohater jego prozy. Rekonstruuje też wielorakość odczuwanej przez niego przyjemności: bolesnej, ekstatycznej, nieprzewidywalnej. Prozy rumuńskiego artysty zostają zapisane tak, abyśmy jako czytelnicy mogli współdzielić somatyczne wrażenia podmiotu. Podczas głośnej lektury drugiego zdania z poematu *Bierny wampir*, które w polskim przekładzie zajmuje w druku czterdzieści linijek, z pewnością zabraknie nam tchu. Jeśli będziemy ulegać wyznaczanym przez średniki fluktuacjom rytmu, dobrniemy do końca zdania skrajnie wycieńczeni, przepełnieni obrazami zmieniających się niczym w kalejdoskopie miejsc i rzeczy. Jednocześnie jednak wolni wolnością człowieka ocierającego się o śmierć przez uduszenie: „nareszcie wolni, nareszcie sami ze sobą i ze wszystkimi innymi, poruszamy się w ciemności z kocimi oczami” (LUCA, 2018, s. 57). Krążymy w labiryntowych zdaniach Luki jak po ciemnym pokoju, w którym zastawiono na nas pułapki (pomylimy zatem wraz z narratorem „krzesło ze średniowiecznym rycerzem, trzewik z bladym markizem, który go wkłada” – LUCA, 2018, s. 61), ale rozpoznajemy je widzącymi nocą „kocimi oczami”. Przeobrażający się świat szybko przestaje nas zadziwiać, choć nie przestaje fascynować. Czekamy jedynie na więcej wrażeń, nagłych zwrotów akcji – i nie chcemy ich końca. Luca wciąga nas w świat okropny, ale przepełniony możliwościami. Każdy akt gwałtu i zniszczenia okazuje się w nim bowiem przemianą, odrodzeniem: nie istnieje koniec żadnej z dróg, uchodzimy zawsze ku następnym ścieżkom. Napędzane rytmem rozkoszy i miłości obrazy, słowa, zdania rozwijają się przed nami, by umożliwić penetrację (jeśli zdecydujemy się łączyć je w całość, poszukiwać w nich filozoficznych idei, zasad organizujących myślenie i świat) lub niespieszne gładzenie ich powierzchni (jeśli poddamy się brzmieniu, przepływowi wizji, doświadczeniu lekturowej przyjemności). Bez względu na to, czy pochwycimy z prozy Luki jakiś sens, jej lektura nie pozostanie bez znaczenia. Przeprowadza nas bowiem na drugą stronę, pod „podszewkę”:

nic mnie nie przekona, że miłość może być czymś innym niż śmiertelną ingerencją w cudowność, w lubieżne zagrożenia, w chaotyczne podziemia rozkoszy, gdzie już się spotkamy i już się nie zobaczymy są stałymi postaciami nigdy niekończącej się niespodzianki; samo zanurzenie się na śmierć i życie w cudowności jest dla mnie newralgicznym punktem istnienia, momentem granicznym, od którego życie zaczyna być warte przeżycia, graniczny moment istnienia zawiera bowiem w swoich sekretnych oznakach przekroczenie kondycji ludzkiej we wszystkich jej opresyjnych wymiarach (LUCA, 2016b, s. 282–283).

Miłość rozumiana jako „życie w cudowności”, będąca permanentnym przekraczaniem samego siebie i społecznym (a także biologicznym) ustanowieniem kondycji, jest tu nazwana nie bez powodu „ingerencją”. Staje się bowiem dla Luki przede wszystkim formą działania; język miłości zaś – wymykającym się lingwistycznej terminologii performatywu.

Owo miłosne pismo Luki funkcjonuje na zasadzie podobnej do Barthes'owskiego „kocham-cię”: „nie ma jednego zastosowania”, „jest bez niuansów”, „nie ma swego gdzie indziej”, „nie przekazuje sensu, lecz trzyma się sytuacji granicznej” (BARTHES, 1999, s. 214–215). Możemy zatem powiedzieć, że zmienia się w zależności od kontekstu i jawi się jednocześnie jako „wzniosłe, uroczyste, lekkie, może być erotyczne, pornograficzne” (BARTHES, 1999, s. 214) – korzysta z całego spektrum stylistycznych i formalnych opcji, nie boi się konstrukcji ironicznych, kempowych. Jest za każdym razem ekscesem, bo nie zna wartości pośrednich (nie rozpoznaje niuansów, niczego nie metaforyzuje). Pismo miłości, „kocham-cię” Luki, ustanawia absolutną terażniejszość (bez przeszłości i przyszłości), zawiesza uczestników spektaklu miłosnego poza linearnym czasem, pozwala na ich wielokrotne i wielorakie zetknięcia pod różnymi postaciami. Nie ma na celu przekazywania znaczenia (miłość nie jest bowiem dla Luki narracją, opowieścią o współbyciu, metaforą sensu istnienia), ale roztarcie znaku, zgubienie jego miejsca w języku, zaplątanie w nieprzejrzysty gąszcz obrazów i skojarzeń. Słowo w prozach Luki „trzyma się sytuacji granicznej”, ponieważ przemieszcza się wraz z nią w nieustannym eksperymencie wyobraźni. Rozkosz pisania i czytania staje się (podobnie jak w tekstach Barthes'a, choć Luca pozbawia ją charakteru punktowego, charakteru do-znania – zob. BARTHES, 1999, s. 216) **nieprzewidywalna**: „nie kończcie jeszcze gry, rzucajmy kości!” (BARTHES, 1997, s. 9). Niespodzianka czekająca za każdą wieńczącą zdanie kropką wrzuca nas w świat nieskończonego dryfowania: „kręcę się w kółko wokół nieznośnej rozkoszy, która łączy mnie z tekstem” (BARTHES, 1997, s. 25). Nieznośność pisarstwa Luki polegałaby

zatem na kreowaniu świata przesyty i nadmiaru, smakowanego, pożeranego i pochłanianego przez czytelnika bez końca, do niemożliwości, do wyczerpania (które nie oznacza spełnienia). Na dnie, którego wcale nie ma, choć się do niego dociera, nie odkrywa jednak siebie, ale Innego w sobie, nieznanego, na jakiego nieświadomie czekał. Podobnie jak nieistniejące kobiety Luki, czytelnicy również „gdy nie należą już do siebie, [...] pozwalają się oczarować i zaczarować swoim wewnętrznym podszeptom” (LUCA, 2016b, s. 283–284).

Bibliografia

- BARTHES Roland, 1997: *Przyjemność tekstu*. Tłum. Ariadna LEWAŃSKA. Warszawa: Wydawnictwo KR.
- BARTHES Roland, 1999: *Fragmety dyskursu miłosnego*. Tłum. Marek BIEŃCZYK. Warszawa: Wydawnictwo KR.
- BATAILLE Georges, 2015: *Erotyzm*. Tłum. Maryna OCHAB. Gdańsk: słowo / obraz terytoria.
- BUTLER Judith, 2008: *Uwikłani w płęć. Feminizm i polityka tożsamości*. Przeł. Karolina KRASUSKA. Wstęp Olga TOKARCZUK. Warszawa: Wydawnictwo Krytyki Politycznej.
- DELEUZE Gilles, 2004: *Foucault*. Przeł. i wstępem opatrzył Michał GUSIN. Wrocław: Wydawnictwo Naukowe Dolnośląskiej Szkoły Wyższej Edukacji TWP.
- FOUCAULT Michel, 1996: *Foucault Live. Collected Interviews, 1961–1984*. Transl. Lysa HOCHROTH, John JOHNSTON. Ed. Sylvère LOTRINGER. New York: Semiotext(e).
- FOUCAULT Michel, 2000: *Filozofia, historia, polityka. Wybór pism*. Tłum. i wstęp Damian LESZCZYŃSKI, Lotar RASIŃSKI. Warszawa–Wrocław: Wydawnictwo Naukowe PWN.
- KORNHAUSER Jakub, 2015: *Całkowita rewolucja. Status przedmiotów w poezji surrealizmu*. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego.
- KORNHAUSER Jakub, SIEWIOR Kinga, red., 2014: *Głuchy brudnopis. Antologia manifestów awangard Europy Środkowej*. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego.
- LUCA Gherasim, 2016a: *Prozy*. Przeł. Jakub KORNHAUSER. „Literatura na Świecie”, nr 01–02 (536–537), s. 243–260.
- LUCA Gherasim, 2016b: *Wynalazca miłości*. Przeł. Jakub KORNHAUSER. „Literatura na Świecie”, nr 01–02 (536–537), s. 271–286.
- LUCA Gherasim, 2018: *Bierny wampir. Z wstępem na temat obiektu obiektywnie ofiarowanego*. Przeł. z języka francuskiego, oprac. i opatrzył posłowiem Jakub KORNHAUSER. Mikołów: Instytut Mikołowski im. Rafała Wojaczka.

- MALABOU Catherine, 2017: *Ontologia przypadłości. Esej o plastyczności destrukcyjnej*. Przeł. i posłowiem opatrzył Piotr SKALSKI. Warszawa: Fundacja Augusta hrabiego Cieszkowskiego.
- NANCY Jean-Luc, VAN REETH Adèle, 2017: *Coming*. Trans. Charlotte MANDELL. New York: Fordham University Press.
- RĂILEANU Petre, 2016: *Ontopoetyka albo głos transsurrealizmu*. Przeł. Natalia CHWAJA. „Literatura na Świecie”, nr 01-02 (536-537), s. 261-270.
- SHUSTERMAN Richard, 2016: *Świadomość ciała: dociekania z zakresu somaestetyki*. Przekł. Wojciech MAŁECKI, Sebastian STANKIEWICZ. Red. nauk. Krystyna WILKOSZEWSKA. Kraków: Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas.
- TIEFER Leonore, 1995: *Sex Is Not a Natural Act and Other Essays*. Boulder-San Francisco-Oxford: Westview Press.
- TOMA Iulian, 2015: *Gilles Deleuze/Gherasim Luca: The Paradoxal Encounter between „Anti-Oedipus” and „Non-Oedipus”*. „Dada/Surrealism”, no. 20. <https://doi.org/10.17077/0084-9537.1302>