

Krnąbrna obecność. Bunt przedmiotów w poezji surrealistycznej: przypadek Gellu Nauma

Böhme: fetysz, czyli triumf przedmiotu

W niniejszym tekście interesować mnie będzie przede wszystkim charakterystyka przedmiotu i jego powiązania z poezją surrealistyczną. Chciałbym rozpocząć od przywołania kluczowych fragmentów monografii Hartmuta Böhme *Fetyszym i kultura*¹. Na wstępie muszę podkreślić, że wyprowadzę z nich wnioski, które być może nie pokrywają się z ogólnymi przekonaniem niemieckiego kulturoznawcy, natomiast jego diagnozy dotyczące statusu przedmiotu ściśle wiążą się z moim punktem widzenia. Godzi się przy tym wyjaśnić, że punkt wyjścia dla Böhme jest zbieżny z materialistyczną filozofią Theodora W. Adorna², kontynuowaną między innymi przez Jeana Baudrillarda³ czy Bjørnara Olsena⁴, a w odniesieniu do przedmiotów surrealistycznych przez Ulricha Lehmana⁵ czy Mary Ann Caws⁶. Rzecz widziana jest w tej optyce jako ważny składnik praktyki społecznej, który wchodzi w symbiotyczne relacje z podmiotem. Nie-

¹ H. Böhme, *Fetyszym i kultura. Inna teoria nowoczesności*, tłum. M. Falkowski, Warszawa 2012. Dalej w tekście jako HB z podanym numerem strony.

² Zob. T.W. Adorno, *Dialektyka negatywna*, tłum. K. Krzemieniowa, Warszawa 1986; T.W. Adorno, *Teoria estetyczna*, tłum. K. Krzemieniowa, Warszawa 1994.

³ Zob. J. Baudrillard, *Le système des objets*, Paris 1968.

⁴ Zob. B. Olsen, *W obronie rzeczy. Archeologia i ontologia przedmiotów*, tłum. B. Shallcross, Warszawa 2013.

⁵ Zob. U. Lehmann, *The Surrealist Object and Subject in Materialism. Notes on the Understanding of the Object in Surrealism*, tłum. A. Plath-Moseley, M. Wolfson, J. Tittensor, [w:] *Surreal Objects: Three-Dimensional Works from Dali to Man Ray*, red. I. Pfeiffer, M. Hollein, Frankfurt 2011, s. 129–135.

⁶ Zob. M.A. Caws, *Elusive Objects*, [w:] *Surrealism*, red. M.A. Caws, London–New York 2010, s. 94–117.

mniej zwraca uwagę modyfikacja tych założeń, kiedy mowa o „fetyzjach intelektualnych” (HB, 418–420), zakorzenionych jednocześnie w rzeczywistości oraz w języku, wyobraźni i marzeniach sennych, a zatem, krótko mówiąc, w Bretonowskiej nadrzeczywistości⁷.

Odkrycie fenomenu, by tak rzec, „drugiej” czy wręcz „trzeciej” realności stanowi kontrapunkt nie tylko dla spójnego charakteru wywodu Böhme, ale także wobec szeroko rozumianej współczesnej myśli antropologicznej, której przejawem jest *Fetyzizm i kultura*. Znajdujący się, jak pisał Roland Barthes, „na przecięciu przestrzeni tekstu i przestrzeni kontekstu”⁸, „świat rzeczy” (HB, 33–141) kwestionuje wyłącznie materialne oblicze rzeczywistości i kieruje uwagę na ukrytą w przedmiocie tożsamość. Interesować mnie będzie przede wszystkim charakterystyka tego „świata rzeczy” i jego powiązania z poezją surrealistyczną.

U podstaw powołania takiego świata musiałby, według Böhme, leżeć swoisty „bunt przedmiotów”. Wykorzystując pojęcie Erharta Kästnera⁹, postulującego „możliwość strajku generalnego rzeczy” (zob. HB, 37), opisuje on sytuację, w której przedmioty odwracają się i oddalają, udowadniając „konserwatywnej krytyce”, że tkwi w nich utajona „moc, wola, odczucia i potrzeba samookreślenia” (HB, 38). Abstrahując od sygnalizowanego wcześniej paradygmatu materialistycznego¹⁰, w koncepcji „buntu rzeczy” przejawia się wyraźna tendencja do antropomorfizacji przedmiotów, tak by „(...) ożywić rzeczy, przyznając im status podmiotu, a zatem i prawa analogiczne do praw człowieka oraz autonomię” (HB, 38–39). Niemniej Böhme traktuje ów bunt raczej jako eksperyment myślowy, ukazujący i przelamujący złożoność opresyjnych technik stosowanych przez człowieka wobec obiektów. Ów „reżim użyteczności” (HB, 34–35) przedmiotów obejmuje wydawanie im rozkazów, oczekiwanie kategorycznej funkcjonalności i zupełnej uległości, ewentualnie projektowanie za ich pośrednictwem określonych doznań estetycznych w przypadku

⁷ Nadrzeczywistość (nadrealność) zostaje zdefiniowana przez André Bretona w pierwszym *Manifestie surrealizmu* jako „rzeczywistość absolutna”, w którą stopią się „dwa na pozór tak przeciwstawne sobie stany, jak sen i jawa”. Zob. A. Breton, *Manifest surrealizmu* [1924], [w:] *Surrealizm. Teoria i praktyka literacka. Antologia*, tłum. i red. A. Ważyk, Warszawa 1973, s. 66.

⁸ R. Barthes, *Od dzieła do tekstu*, tłum. M.P. Markowski, „Teksty Drugie” 1998, nr 6, s. 89.

⁹ Zob. E. Kästner, *Aufstand der Dinge. Byzantinische Aufzeichnungen*, Frankfurt am Main 1973.

¹⁰ Bardzo prawdopodobne, że dla Kästnera „bunt rzeczy” miałby stanowić metaforę „buntu proletariatu” przeciwko klasie „wyzyskiwaczy”. W takim rozumieniu rzecz byłaby utożsamiona z kategorią „zreifikowanego człowieka” z pism Hegla czy Marksa (zob. HB, 39–40).

dział sztuki czy posiadanych kolekcji. „Bunt przedmiotów” polegałby na zakwestionowaniu tych „imperialistycznych” przyzwyczajęń, które dobrze oddaje postulat głoszący, że „krzesło wołałoby nie stać” (HB, 34).

Przekonanie takie wypełnia wszystkie zasady surrealizmu. „Świat rzeczy”, zakładający ich „krunąbrną obecność” (HB, 34), wymusza Bretonowską walkę z „bestią nawyku”¹¹ i uniezależnienie od dominacji podmiotu. Słusznie rozumuje Böhme, powiadając, że współczesna cywilizacja wyparła wiarę w samodzielność i wolność obiektów, którą można było odnaleźć w kulturach pierwotnych. Magicznie działające przedmioty „zbudowane z życiodajnej materii” (HB, 35–36) nie były niczym dziwnym w wierzeniach najdawniejszych społeczności. Być może współczesne roboty oparte na wynalazku sztucznej inteligencji w pewnym stopniu wypełniają tę lukę. Wprawdzie ich dominująca pozycja wiąże się, jak udowadniają Marek Krajewski¹² czy Deyan Sudjic¹³, z utratą całkowitej kontroli człowieka nad funkcjonalnością obiektów, a nie z faktem niemożliwości tej kontroli, niemniej coraz wyraźniejsze stają się symptomy autonomizacji.

Faktem jest natomiast, że „krunąbrna obecność” przedmiotów nie musiałaby zakładać ich antropomorfizacji. Dla Böhme oznaką witalności równie dobrze może być zaprzestanie wykonywania poleceń człowieka, rodzaj „milczącego protestu”. Przykłady materaca, który nie uginałby się pod ciężarem ciała, głośnego radia czy odkręconego kranu, z którego nie leci woda, są czytelne, ale wydają się mieć zasadniczą wadę. Modyfikacji ulegałyby tutaj bowiem wyłącznie użyteczność przedmiotów, a nie ich pozostałe właściwości, z wizerunkiem – kształtem, rozmiarem, strukturą – włącznie. Co więcej, kwestia, czy „zepsute”, „nieczynne”, „zużyte” przedmioty nadal są tymi samymi bytami, musiałaby pozostać nierozstrzygnięta. Ważne, że tę modyfikację przeznaczenia obiekty wprowadzają same, na przekór podmiotowi. Tym sposobem zapobiegają ewentualnemu „buntowi podmiotu”, mogącemu się manifestować w niszczeniu i likwidowaniu przedmiotów, który to fenomen analizował Krajewski¹⁴.

¹¹ A. Breton, *Kryzys przedmiotu* [1936], [w:] *Surrealizm. Teoria i praktyka literacka...*, dz. cyt., s. 162–168.

¹² Teoria „sposobów” oraz „stylów życia przedmiotów”. Zob. M. Krajewski, *Są w życiu rzeczy... Szkice z socjologii przedmiotów*, Warszawa 2013.

¹³ Koncepcja „świata tonącego w przedmiotach” czy „świata rzeczy”. Zob. D. Sudjic, *Język rzeczy. Dizajn i luksus, moda i sztuka. W jaki sposób przedmioty nas uwodzą?*, tłum. A. Puchejda, Kraków 2013.

¹⁴ Zob. M. Krajewski, *Są w życiu rzeczy...*, dz. cyt., s. 14–15.

Choć brzmi to paradoksalnie, owa „krnąbrna obecność”, zakładająca ożywanie obiektów w akcie nieruchomienia, prowadzi do jeszcze jednego znaczącego wniosku. Otóż same przedmioty mogą także zastygać, tracić użyteczność i uruchamiać mechanizm fetyszyzacji. Trudno powiedzieć, by za fetysz mógł uchodzić „strajkujący materac” czy „kapryśne krzesło”, natomiast pukle włosów lub koszulki piłkarskie już tak. Z drugiej strony „znikanie” przedmiotów w obu wypadkach następuje w odmienny sposób. Ze względu na to, że fetysze stały się częścią „kultury towaru” bardziej nawet niż funkcją seksualnej perwersji, konkretne przedmioty najczęściej są zmuszone, aby zniknąć za swoją marką. Obuwie sportowe, którego walor użytkowy ustępuje „fetyszystycznej stylizacji”, projektowanej nań przez podmiot, staje się *de facto* artefaktem kulturowym. Innymi słowy, „napaść” podmiotu polega na tym, że „(...) rzeczy, aby móc być sobą, muszą wziąć udział w spektaklu towarowej estetyki – w przeciwnym razie ich nie ma” (HB, 120–121).

Naturalnie, będą się starał przełamać taką materialistyczną perspektywę i ukazać problematykę fetyszyzacji obiektów z innego punktu widzenia. Jak bowiem stwierdziłem, obiekt surrealistyczny nie jest częścią obiegu konsumpcyjnego ani praktyki społecznej w rozumieniu Brunona Latoura czy Arjuna Appaduraia¹⁵. W związku z tym nie dotyczy go uwaga Böhme’go o „spektaklu towarowej estetyki”. Albo inaczej, dotyczy go w całkowicie odmienny sposób. Jest wszak faktem, że przedmiotu surrealistycznego „nie ma”, co oznacza, że nie ma go w świecie realnym, a zatem jego status fetyszu nie musiałby się opierać na zapewnianiu podmiotowi przyjemności fizycznej. Chodziłoby tu raczej o posiadanie przez obiekt szeregu właściwości magicznych, które są w stanie zmodyfikować jego tożsamość, przeobrazić wizerunek lub przynajmniej zmienić położenie w przestrzeni względem innych obiektów oraz podmiotu. Niemniej sam fakt zdobycia przez przedmiot surrealistyczny statusu fetyszu przypomina w pewnym sensie proces fetyszyzacji przedmiotów materialnych, które są wyłączone z obiegu użytkowego i nabierają w nowym kontekście onirycznego charakteru.

¹⁵ Appadurai ujmuje to w sformułowaniu, że „(...) wszystkie rzeczy są zamrożonymi momentami dłuższej trajektorii społecznej”. Jest to koncepcja, w ramach której „transakcjom odbywającym się wokół rzeczy nadawane są własności związków społecznych. W ten sposób to, co dziś jest darem, może stać się towarem jutro”. Zob. A. Appadurai, *W rzeczy samej*, tłum. J. Staniszewski, [w:] *Materialność. Alternativa. Antologia 3^{PL}*, red. K. Gutfranski i in., Gdańsk 2012, s. 80–81.

Oprócz wymienionych powyżej sposobów na uzyskanie takiego statusu istnieje jeszcze jedna droga. Łączy się ona z teoriami kolekcji z pism Krzysztofa Pomiana¹⁶ czy Umberta Eco¹⁷. Dla Böhme kolekcja, rozumiana przez pryzmat instytucji muzeum lub archiwum, stanowi dobry przykład fetyszyzacji przedmiotów. Po pierwsze dlatego, że wyodrębnia niektóre z nich z codziennego obiegu, narzuca im nowe ramy przestrzenne oraz zestawia je w niespodziewanych relacjach. Oczywiście, ta faza jest zbieżna ze „zwykłą” formą emancypacji przedmiotów, którą poddaliśmy analizie uprzednio. Po drugie i ciekawsze, dzięki skatalogowaniu w obrębie kolekcji przedmiot zamienia się z obiektu poddanego upływowi czasu i wyczerpywaniu energii w wartościowy, unikatowy artefakt. Prawa kolekcji przypisują mu znaczenie porównywalne do totemicznych obiektów dawnych cywilizacji. Magicznemu charakterowi takiego przedmiotu sprzyja szczególnie fakt wyselekcjonowania go spośród „bezkresu rzeczy”. Jak zauważa Böhme, kolekcja fetyszyzuje obiekty, ponieważ

(...) stawia opór lękowi przed (samo)zatrąą i znikaniem rzeczy na wysypisku (...). Muzeum (podobnie jak każdy inny fetyszym) to zatrzymanie czasu, to walka z cichym rozpadem rzeczy. Biografia rzeczy nieuchronnie przebiega po krzywej zmierzającej na wysypisko (HB, 114).

W tym rozumieniu kolekcja zapobiega, naturalnemu bądź nie, niszczeniu obiektów, ale także ocala je od zapomnienia. Co za tym idzie, fetysz byłby takim przedmiotem, który magiczne moce czerpie nie tyle z faktu arbitralnej decyzji podmiotu o ich zaprojektowaniu, ile z powodu przewzięcia opozycji nieożywione *versus* ożywione. Ponieważ jego celem jest wieczne istnienie w przestrzeni kolekcji, a więc świecie nadrzeczywistym, można uznać, że uzyskuje przywilej „życia wielokrotnego”.

Szczególnie ważny jest w tym aspekcie mechanizm oddzielenia kolekcji od świata codziennego. Fetyszyzacja dotyczy rozumianych po kantowsku przedmiotów estetycznych, czy będą to artefakty zgromadzone w realnie istniejącej przestrzeni – czy obiekty surrealistyczne istniejące w tekście. Nie sposób nie zauważyć, że w tym świetle fetyszym „(...) funkcjonuje odtąd estetycznie, a nie, jak »tam«, na zewnątrz, ekonomicz-

¹⁶ Zob. K. Pomian, *Zbieracze i osobliwości. Paryż – Wenecja XVI–XVIII wiek*, tłum. A. Pieńkos, Gdańsk 2012, s. 15.

¹⁷ Zob. U. Eco, *Szaleństwo katalogowania*, tłum. T. Kwiecień, Poznań 2009, s. 321.

nie, religijnie, seksualnie bądź konsumpcyjnie” (HB, 321). W konsekwencji przedmiot estetyczny, a więc również przedmiot surrealistyczny

(...) z samej swej istoty jest niedostępny (...). Dzięki temu wykluczeniu z obszaru jakiegokolwiek poręczności, z wszelkiej społecznej cyrkulacji, dzięki swoistemu „zamknięciu” obiektu estetycznego zyskuje on nieuchronnie status fetysza – staje się (1) przedmiotem dewocyjnego kultu, który skupia się w jego niecodziennej i wyjątkowej sile atrakcji; (2) przedmiotem ambiwalentnym, oscylującym między zablokowanym pragnieniem przyswojenia a lękiem przed jego nadzwyczajną, fascynującą i przemożną naturą; (3) źródłem przyjemności, chronionej szkłem przed agresją obiektu, podobnie jak on chroniony jest przed nami (HB, 322).

W cytowanym powyżej fragmencie Böhme porusza kilka ważnych kwestii wchodzących w zakres definicji przedmiotu oraz jego statusu w kontekście fetyszyzacji. Analizy godne są nade wszystko trzy kategorie.

Po pierwsze, „niedostępność” przedmiotu, jego oddalenie symbolizowane przez szklaną gablotę, nie jest tylko skutkiem wyodrębnienia go spośród wielu innych egzemplarzy i wprowadzenia w ramy kolekcji. „Niedostępność” sugeruje bowiem, że po tego rodzaju translacji przedmiot oddala się „semantycznie”, co oznacza przede wszystkim wydostanie się spod kontroli podmiotu. Nowy status przedmiotu wiąże się z jego przeobrażeniem, które unicestwia dotychczasowe przyzwyczajenia i presumpcje podmiotu. Inaczej mówiąc, natura obiektu poddanego fetyszyzacji tkwi w dystansie, jaki dzieli go od podmiotu i związanej z nim tajemniczości.

Po drugie, charakterystyczna dla takiego przedmiotu „niecodzienna siła atrakcji”, choć precyzyjniejsze byłoby chyba sformułowanie „siła przyciągania”, może zostać uznana za najistotniejszy element „przypadku obiektywnego”. Prowokowanie sytuacji, z której wyłania się „przypadek obiektywny”, ma bowiem bezpośredni związek z nieokreślonymi mocami tkwiącymi w przedmiotach. W konsekwencji o wiele łatwiej wejść w kontakt z „obiektem znalezionym”, który sam w niewiadomy sposób przyciąga uwagę, niż z jakimkolwiek innym obiektem. Fetysz byłby zatem ekwiwalentem „obektu znalezionego”, po odnalezieniu włączonym do kolekcji osobliwości, gdzie „(...) zajmuje miejsce w seriach i łańcuchach, konstelacjach i połączeniach” (HB, 328).

Po trzecie, nic trafniej nie opisuje obiektu surrealistycznego niż uważa, że fetysz to „przedmiot ambiwalentny”. Oczywiście, wyznaczniki tej dualistycznej natury mogą być obecne na wielu różnych poziomach. Böhmego interesuje przede wszystkim brak możliwości dotarcia do isto-

ty przedmiotu. Jednocześnie fascynujący i odpychający, bliski i odległy, obiekt dysponuje „przemocną” naturą, sytuującą się na przecięciu rzeczywistości fizycznej i tekstowej, materialnej i duchowej, codziennej i magicznej. Innymi słowy, ambiwalentny duumwirat fetyszu oraz obiektu surrealistycznego może zostać scharakteryzowany jako „obiekt przejściowy, służący pokonaniu dystansu” (HB, 326)¹⁸ między dwiema płaszczyznami czy obrazami, lub jako medium wytwarzające „obiektywną fantazję”, w której to, co „(...) wyobrażone, przychodzi jak gdyby z zewnątrz, stając przed naszymi oczami” (HB, 329). Rola „obiektów przejściowych” czy „mediów” jest nie do przecenienia w poezji surrealistycznej. Dzięki ich „krnąbrnej obecności” obrazy („obiektywne fantazje”) mogą materializować się bez udziału podmiotu.

Böhme zrównuje z sobą fetysze, nazywane przez niego także idolami, z Pomianowskimi semioforami¹⁹. Charakteryzuje je trafnie jako te, które „(...) umożliwiają, zabezpieczają i chronią komunikację między dwoma światami” (HB, 332). Niezależnie od tego, co mamy na myśli, dokonując opozycji między rzeczywistościami, fetysze są jej symptomami. Tradycyjnie związane z nimi pojęcia kultu i przyjemności oraz stojące za nimi dwie wielkie sfery ludzkich żądz, religia i seks, ulegają zatarciu razem ze stopniowym redukowaniem statusu przedmiotu. Być może najważniejsze, co wypływa z lektury *Fetyszyzmu i kultury*, to właśnie paradoksalne załamanie psychoanalitycznego, materialistycznego oraz antropologicznego wymiaru przedmiotów. Być może wbrew intencjom autora fetyszyzm staje się po prostu wygodnym synonimem fenomenu emancypacji obiektu²⁰.

Z tej perspektywy fetysz byłby zatem domknięciem ostatniego etapu „całkowitej rewolucji przedmiotu”, postulowanej przez Bretona w *Kryzysie przedmiotu*²¹. Obiektem w pełni autonomicznym, który uzyskuje kontrolę nad wolą człowieka. Kluczowa jest tutaj uwaga Böhme, kiedy zauważa, że „(...) fetyszyzacja oznacza triumf przedmiotu nad podmiotem: język staje się magicznym obiektem, któremu podlega podmiot i przez

¹⁸ Böhme odnosi się tutaj do psychoanalitycznej klasyfikacji fetyszy dokonanej przez Donalda W. Winnicotta. Zob. np. tegoż, *Zabawa a rzeczywistość*, tłum. A. Czownicka, Gdańsk 2011.

¹⁹ Semiofory są przez Pomiana określone jako obiekty bez charakteru użytkowego, które posiadają właściwości magiczne. Zob. K. Pomian, *Zbieracze i osobliwości...*, dz. cyt., s. 44.

²⁰ O swoistej regresji fetyszy od obiektów rytualnych przez marksistowską ekonomię społeczną aż po psychoanalizę Freuda oraz złączeniu tych trzech perspektyw w surrealizmie zob. choćby U. Lehmann, *The Surrealist Object...*, dz. cyt., s. 129–135.

²¹ A. Breton, *Kryzys przedmiotu*, dz. cyt., s. 167.

który, co więcej, jest dopiero wytwarzany, który ustanawia dopiero jego tożsamość” (HB, 418)²². Koncentruje się w niej sens surrealistycznej estetyki. Mamy obiekt, który dominuje nad człowiekiem, mamy język sam będący samodzielnym obiektem, mamy zredukowaną i zastąpioną przez obiekty postać ludzką, mamy wreszcie odrębną rzeczywistość, gdzie toczy się bezustanny proces transformacji. Nieograniczoną przestrzeń tekstu wypełnioną przeobrażonymi obiektami.

Zatem, po pierwsze, postuluję skupienie się na tekstowej, a więc niematerialnej, tożsamości przedmiotu, po drugie zaś, na jego paradoksalnych związkach z rzeczywistością świata realnego. Innymi słowy, ośrodkiem refleksji teoretycznoliterackiej w odniesieniu do surrealizmu musi stać się, mówiąc za Böhmem, „krnąbrna obecność” przedmiotów, przekraczających prostą dialektykę istnienia. Obiekty surrealistyczne dysponują skomplikowaną naturą, która objawia się w tym, że jednocześnie istnieją i nie istnieją. Arthur C. Danto określa rozwój kategorii przedmiotu awangardowego, który kulminuje w surrealizmie, jako historię jego deformacji i stopniowego „zanikania”. Co więcej, zauważa, iż „[m]ożemy sądzić, że powstaną wszelkiego typu przedmioty. Lecz kiedy staramy się wyobrazić sobie te przedmioty, to nieuchronnie nadajemy im wygląd przedmiotów już istniejących, gdyż takie tylko formy znamy”²³. O tym paradoksie związanym z opisem dialektyki przedmiotu (awangardowego w ogólności) Danto pisze dalej w następujący sposób:

Byłyby to standardowe racjonalizacje dotyczące przedmiotów, które właśnie wtedy zaczęły ukazywać się w epidemicznej liczbie i niewątpliwie były obrazami, ale w tak niewielkim stopniu zyskiwały percepcyjną równowagę zarówno wobec przedmiotów świata realnego, jak i świata sztuki, że jakieś wyjaśnienie ich istnienia wydawało się konieczne²⁴.

Tym samym analiza przedmiotów surrealistycznych w manifestach oraz poezji surrealistycznej musi stawiać sobie za cel eksplorację przestrzeni tekstu i wydobyć na powierzchnię relacji między wszystkimi obiektami ją współtworzącymi.

²² Böhme nawiązuje w tym fragmencie swojego wywodu do motywu przewodniego książki Marcii Ian *Remembering the Phallic Mother: Psychoanalysis, Modernism, and the Fetish*, Ithaca 1993.

²³ A.C. Danto, *Koniec sztuki*, [w:] tegoż, *Świat sztuki. Pisma z filozofii sztuki*, oprac. i tłum. L. Sosnowski, Kraków 2006, s. 196.

²⁴ Tamże, s. 207.

Co warto odnotować, w jednym ze swoich esejów z debiutanckiego zbioru *Stopień zero pisania oraz Nowe eseje krytyczne*, wydanego w tym samym 1953 roku, kiedy Breton publikuje swój ostatni ważny manifest *Surrealizm w swoich dziełach żywych*, Barthes dowodzi charakterystycznych modyfikacji w języku poetyckim od „poezji klasycznej” do „poezji współczesnej”:

Nieciągłość nowego języka poetyckiego wprowadza naturę przerywaną, która odsłania się jedynie blokami. W momencie, w którym wycofanie się funkcji sprowadza noc na związki światowe, wywyższone miejsce w dyskursie zajmuje obiekt: współczesna poezja jest poezją obiektywną. Natura staje się nieciągłością obiektów samotnych i przerażających, ponieważ w związkach jedynie potencjalnych; nikt nie obdarza ich uprzywilejowanym sensem, funkcją czy zadaniem, nie nadaje im hierarchii, nie sprowadza ich do znaczenia postawy myślowej lub intencji (...). Eksplozja słowa poetyckiego stwarza przedmiot absolutny; natura staje się pasmem pionów, obiekt nagle wznosi się, nadmuchany wszystkimi swoimi możliwościami: może jedynie wytyczać świat niewypełniony i przez samo to straszny. Owe słowa-przedmioty bez więzi zdobione całą mocą swej eksplozji, których czysto mechaniczna vibracja osobliwie dotyka słowa sąsiedniego, by zaraz znieruchomieć – te słowa poetyckie wykluczają ludzi²⁵.

„Postawa surrealistyczna” mogłaby zatem przypominać rejestrowanie konstelacji przedmiotów równocześnie „potencjalnych” i „absolutnych”. Przestrzeń (natura) tekstu musi być tutaj utożsamiana z nadrzeczywistością, która w istocie tworzona jest niejako „na bieżąco” przez transformujące się przedmioty. Przedmioty te są w tekstowym przejawie nadrzeczywistości słowami, które zostały oderwane od desygnatów i same przejmują ich fizyczny charakter. Dzięki temu, co podkreśla Barthes, obiekt staje się rezerwuarem nieskończonych możliwości i transfiguracji. W tym tkwi właśnie owa dialektyka istnienia i nieistnienia, materialności i niematerialności, ożywienia i nieruchomienia. Co jednak znaczące, w przestrzeni nadrzeczywistej zanimizowane przedmioty wyzwalają się spod dominacji człowieka, a wręcz „wykluczają” go.

²⁵ R. Barthes, *Czy istnieje pisanie poetyckie?*, [w:] tegoż, *Stopień zero pisania oraz Nowe eseje krytyczne*, tłum. K. Kot, Warszawa 2009, s. 57–58.

Naum: przedmiot naśmiewa się w wyobrażeń

Materiałem do zdefiniowania statusu „krnąbrnie obecnych” przedmiotów surrealistycznych, na którym skoncentruję uwagę, a zarazem pewnego rodzaju modelem, służącym za laboratorium „deformacji”, „zakłóceń” i rozmaitych przekształceń, jakie inicjuje przedmiot surrealistyczny, będzie dla mnie twórczość rumuńskiego surrealisty Gellu Nauma. Niewątpliwie za kluczowy dla zrozumienia wagi poruszanej tutaj problematyki nie tylko w zarysie rewolucyjnej estetyki, ale w osobiwy sposób także w praktyce twórczej surrealistów, chciałbym uznać poemat *Vasco da Gama*, pochodzący z tomu o tym samym tytule (1940)²⁶. To właśnie w twórczości Nauma uwidacznia się, jak powiedziałyby za Heglem Breton, „bezprecedensowa woła uprzedmiotowienia”²⁷, pojmowana w tym kontekście nie tylko jako zainteresowanie obrazowaniem poetyckim opartym na zderzeniu z sobą heterogenicznych przedmiotów, ale wręcz jako próba faktycznego powołania „drugiej”, a tak naprawdę „trzeciej” rzeczywistości²⁸. Przestrzeni, w której ożywione przedmioty uzyskują autonomię i podmiotowość, po czym zaczynają dominować nad człowiekiem.

Kulisy „precyzyjnej deformacji”

Gellu Naum (1915–2001) to współzałożyciel Rumuńskiej Grupy Surrealistycznej, główny teoretyk i poeta kierunku²⁹. W jednym ze swoich tekstów z lat czterdziestych XX wieku określa on powinności surrealistyczne mianem „deformowania z precyzją”³⁰. „Deformację”, która jest przecież jednym z głównych haseł Bretona z *Kryzysu przedmiotu*, należy w tym wypadku rozumieć dialektycznie. Po pierwsze, jako wyzwolenie przedmiotu

²⁶ G. Naum, *Vasco da Gama*, [w:] tegoż, *Opere I. Poezii*, red. S. Popescu, Iași 2011, s. 113–143. Dalej jako VG z podanym numerem strony.

²⁷ A. Breton, *Kryzys przedmiotu*, dz. cyt., s. 165–167.

²⁸ „Pierwszą rzeczywistością” jest rzeczywistość świata realnego, „drugą” w tym rozumieniu jest płaszczyzna marzeń sennych, mianem „trzeciej” określilibyśmy z kolei nadrzeczywistość, czyli, za Bretonem, miejsce stopienia się snu i jawy – dwóch pierwszych rzeczywistości.

²⁹ Choć niektórzy krytycy przyznają pierwszeństwo Gherasimowi Luce. Zob. np. M. Călinescu, *Avangarda literară în România*, [w:] S. Pană, *Antologia literaturii române de avangardă*, București 1969, s. 28.

³⁰ G. Naum, *Spectrul longevității. 122 de cadavre* [1946], [w:] *Literatura românească de avangardă*, red. G. Duda, București 1997, s. 210. Wszystkie przekłady z języka rumuńskiego, a także z języka francuskiego są mojego autorstwa, chyba że podano inaczej.

z opresji pierwotnej formy, po drugie, jako nadanie mu formy nowej, niespodziewanej, płynnej. Ovidiu Morar nazywa tę koncepcję „manifestem idei antymimetyzmu”, wskazując na jej Bretonowskie pochodzenie³¹.

Najistotniejszym rozwinięciem tego aspektu refleksji Nauma jest jego proza poetycka *Medium*, opublikowana po raz pierwszy w 1945 roku, choć przez samego autora datowana na okres październik 1940–czerwiec 1941. Tekst ów może być odczytywany także jako swoisty manifest surrealistycznej teorii przedmiotu, w znaczący sposób uzupełniający ustalenia Bretona. Jego intrygującą kontynuację stanowi zbiór komentarzy i notatek, jednocześnie będący i niebędący manifestem³², *Cerneala surdă (Głuchy brudnopis)*, który wchodzi w skład cyklu *Teribilul interzis (Straszność wzbroniona)*, wydanego w tym samym 1945 roku.

Naum wielokrotnie podkreśla, że poezja jest zjawiskiem znajdującym się „przed akcją”, w nieokreślonej przestrzeni, gdzie obiekty dopiero są powoływane do życia. Sformułowanie „poezja jest nauką akcji”³³, pochodzące z prozy eseistycznej Nauma *Castelul orbilor (Zamek ślepców)*, za Julią Kristewą można odczytywać właśnie jako próbę znalezienia obszaru mitycznego, magicznego „prajęzyka”, jako pragnienie dotarcia do momentu kształtowania się relacji pomiędzy rzeczami, a także między rzeczami a ich określeniami, momentu „u-przed-miotowienia”³⁴. Jednym z najważniejszych zadań „precyzyjnej deformacji” jest więc zakwestionowanie kontekstu codzienności i translokacja elementów rzeczywistości świata realnego w stronę przestrzeni nadrzeczywistej, niczym w procesie fetyzacji u Böhme. Podobnie jak u Bretona, „bestia nawyku” i „uznana użyteczność” są u Nauma największymi nieprzyjaciółmi obiektów i ich tendencji do wydostawania się z prawideł symbiotycznej relacji z człowiekiem. Zapowiedzią „teorii rzeczy” zbieżnej ze stanowiskiem Sudjica czy Krajewskiego może być niniejszy fragment *Głuchego brudnopisu*:

³¹ Zob. O. Morar, *Avatarurile suprarealismului românesc*, București 2003, s. 204.

³² Morar zwraca uwagę na ten eklektyzm gatunkowy tekstów Nauma, porównując je do *Le Paysan de Paris (Wieśniak paryskiego)* Louisa Aragona. Są to eseje, „w których fikcja (jeżeli możemy w ogóle o czymś takim mówić) spleta się raz po raz z refleksjami autora o funkcjach i możliwościach literatury, przekształcając całość w swoisty metatekst”. Tegoż, *Avatarurile...*, dz. cyt., s. 199.

³³ G. Naum, *Castelul orbilor* [1946], [w:] tegoż, *Opere I...*, dz. cyt., s. 207.

³⁴ W *Medium* moment ten opisany jest jako „faza sprzed krystalizacji obiektu”. Nawiązując do Bretonowskich „obiektów onirycznych, które są zakrzepłymi pragnieniami”, przedmioty Nauma muszą wywodzić się z jeszcze wcześniejszej rzeczywistości. Zob. tegoż, *Medium* [1945], [w:] tamże, s. 93.

Tym, co powinno wzbudzać największe podejrzenie, jest nasze szczególne zamięłowanie do takich a takich przedmiotów, takich a takich idei. Zamięłowanie to nie jest niczym innym jak tylko śladem tresury, której jesteśmy nieustannie poddawani³⁵.

Owo „zamięłowanie” do konkretnych obiektów skazane jest na porażkę, bowiem, jak zauważa Naum, „[o]biekt naśmiewa się z wyobrażeń. W tym głupim świecie (...) nie wystarczają one, żeby wyjaśnić słowa wszystkich słowników razem wziętych”³⁶. Kryzys reprezentacji jest zatem przez Nauma sytuowany na osi wyobrazenie, obraz [*imagine*] / przedmiot [*object*]. Co za tym idzie, przedmioty wymykają się ich desygnatom i szukają nowej definicji. Ale nie chodzi tu tylko o zwykłe przemieszczenie leksykalne. W innym miejscu *Głuchego brudnopisu* Naum zauważa, że jednym z najważniejszych zadań surrealistycznych jest „[r]edukować rzecz do momentu, kiedy będzie możliwa do opisanie poprzez inną rzecz”. I dalej, relację pomiędzy obiektami Naum określa mianem „kaleczenia”, które ma jednak doprowadzić do „udanej fuzji” obydwu³⁷. W ten sposób wyznacza priorytety „precyzyjnej deformacji”, rozciągające się od porzucenia pierwotnego kontekstu i zakwestionowania swojego wizerunku przez obiekt (jak u Jurgisa Baltrušaitisa w zabiegu anamorfozy³⁸) po stopienie się w jedno z innym obiektem.

Obiekt efiálny

W *Medium Gellu* Naum już wprost postuluje, „aby obiekt został wyzuty z ogłupiających uniformów”³⁹. To hasło wyzwolenia przedmiotu, wydobycia go z izolacji, stanowi odzwierciedlenie postulatów emancypacyjnych zapisanych choćby w *Kryzysie przedmiotu*. Do takiej manifestacji utajonego dotychczas życia ma dojść „na odwrócenie rzeczywistości”⁴⁰, by przypomnieć słowa Bretona, które Naum zastępuje sformułowaniem „teoria

³⁵ Tamże, s. 179.

³⁶ Tamże, s. 177.

³⁷ Tamże, s. 174.

³⁸ Zob. J. Baltrušaitis, *Anamorfozy albo Thaumaturgus opticus*, tłum. T. Stróżyński, Gdańsk 2009.

³⁹ G. Naum, *Medium*, dz. cyt., s. 139.

⁴⁰ A. Breton, *Drugi manifest surrealizmu* [1930], [w:] *Surrealizm. Teoria i praktyka literacka...*, dz. cyt., s. 139–140.

drugiej strony⁴¹. Przestrzeń nadrzeczywista jest, niczym Pomianowska kolekcja, miejscem spotkania najróżniejszych obiektów pochodzących z odmiennych kontekstów. Zgromadzone w jednej przestrzeni, heterogeniczne obiekty nabierają nieoczekiwanych znaczeń. Naum posługuje się formułą katalogu, aby zunifikować statusy wszystkich elementów nadrzeczywistości: „O, cudowne automaty, wspaniałe roboty, niezwykle zabawki mechaniczne, mały, które skaczą, ptaki, które się poruszają, przerażająco wielkie pszczoły, wszystko za jednym przekręceniem klucza⁴². Ów „klucz”, niczym „klucz surrealistyczny” z jednego z esejów Latoura⁴³, otwiera przedmiotom zupełnie nowe możliwości istnienia.

Jednocześnie w *Medium* uwaga skierowana zostaje na proces całkowitej eliminacji podmiotu. Powtarza się schemat dominacji autonomicznych obiektów, które zajmują miejsce człowieka wedle założeń „precyzyjnej deformacji”. „Ludzie zniknęli (...). Tu nie mieszka człowiek, tu mieszka cień⁴⁴. Nadrzeczywistość Naumowska zapełniona jest fantomami, marami, manekinami i „halucynacyjnymi postaciami”, które „są bardziej realne, bardziej żywe⁴⁵ od ludzi pojmowanych w kontekście rzeczywistości świata realnego. Przypominają tym samym pozornie unieruchomione postaci z obrazów Paula Delvaux czy Giorgia de Chirico, które kryją w sobie „wewnętrzne życie⁴⁶. Innym ważnym upodmiotowionym bytem jest „wampir”, który symbolizuje w *Medium* „demoniczny aspekt obiektów” i ich dążenie do wchodzenia we wzajemne „krwiożercze” interakcje.

Tenże „demoniczny” czy „wampiryczny” charakter może wyrażać się w różny sposób. Naum podaje przykład noża, „(...) który oprócz tego, że jak zwykle kroi chleb czy befsztyk, to nietaktownie odkrawa nam kawałek palca”. I dalej wymienia kolejne zjawiska z pogranicza snu i jawy, takie jak chociażby

(...) halucynacyjna trwałość agresji obiektu, pożądlivy charakter rękawiczek, kapeluszy, krzesel, kieliszków, wampiryzm obcasów, pieców, aparatów fotograficznych, które wysysają obrazy, wampiryczna likantropia skarbonki w kształcie zwierzęcia czy po prostu świeczniko-sowo-węża, latarnie, które wysysają z nas

⁴¹ G. Naum, *Medium*, dz. cyt., s. 86. Naum odnosi się tu także do oniryzmu romantycznego, m.in. wielokrotnie przywołując twórczość Gérarda de Nerval.

⁴² Tamże, s. 148.

⁴³ B. Latour, *Klucz berliński albo jak robić słowa za pomocą rzeczy*, tłum. M. Smoczyński, oprac. K. Abriszewski, [w:] *Materialność, Alternativa. Antologia 3^{pl}*, dz. cyt., s. 59–76.

⁴⁴ G. Naum, *Medium*, dz. cyt., s. 78–79.

⁴⁵ Tamże, s. 90.

⁴⁶ Zwraca na to uwagę choćby O. Morar, *Avatarurile...*, dz. cyt., s. 201.

cienie wampirycznie cicho, (...) błyskotliwa zabawa domów, które zamykają przed nami drzwi⁴⁷.

Ożywiony i metamorficzny wymiar obiektów, które „wstępują w inne obiekty”, podkreślony jest ukonstytuowaniem „demonicznego” obiektu „efialtycznego”, korespondującego z „przedmiotem ambiwalentnym” czy „przejściowym” w rozumieniu Böhme’go. Naum opisuje „efialtyzm” jako „wymenną hermafrodytyczną demoniczną obiektywność”, spajającą w jednym byciu ezoteryczne postaci inkubów i sukkubów, „złośliwych demonów z koszmarów”⁴⁸. Alistair Blyth przypomina w tym kontekście o alchemicznych i demonologicznych aspektach twórczości Nauma, w większym stopniu dostrzegalnych w jej późniejszej fazie⁴⁹. Co znamienne, przestrzeń tekstowa *Vasco da Gama* określona jest przez Blytha mianem atanora, pieca alchemicznego, w którym toczy się nieustanne poszukiwanie kamienia filozoficznego⁵⁰.

Istotne, że w rezultacie działania „precyzyjnej deformacji”, pojmowanej tutaj w kategoriach demonologicznych, pojawiają się ludzko-zwierzęce, ludzko-abstrakcyjne czy ludzko-przedmiotowe hybrydy, bo takimi są „wampiry”, „wilkołaki” i wszelkiego rodzaju inne „obiekty efialtyczne”. Mogłyby one być zaklasyfikowane zarówno do kategorii rudymentów, szczątków postaci ludzkiej przejętej, „wykorzystanej” przez inne obiekty, jak i do kategorii kołaży zbudowanych z wielu heterogenicznych obiektów (tutaj umieścilibyśmy owego „świeczniko-sowo-węża”). Naum przedstawia zresztą własną typologię „obektów efialtycznych”, proponując podział ze względu na „poziom agresywności” przedmiotów.

„Efialtyzm powściągliwy” (*efialtism reținut*) obejmowałby takie „proste” obiekty, jak „książka, która gryzie nas w palce albo kłuje w oczy, okno, które patrzy na inne okno, trumna, zamknięty guzik itd.”⁵¹. Tymczasem „efialtyzm żywiołowy” (*efialtism exuberant*) charakteryzowałby przede wszystkim wymienione powyżej byty likantropiczne, „przypomina-

⁴⁷ G. Naum, *Medium*, dz. cyt., s. 129.

⁴⁸ Tamże, s. 130. „Obiekt efialtyczny” nawiązuje do pochodzącego z teorii okultystycznych terminu *efialtes*, oznaczającego zmorę, koszmar senny, w szczególności powiązany ze stanami lękowymi. Poddany takiemu koszmarowi odczuwa obecność złego ducha, bądź to inkuba – mężczyzny, bądź sukkuba – kobiety. Demon nawiedza śniącego, brutalnie uwodzi go, po czym wysysa z niego całą energię i przechwytuje jego duszę.

⁴⁹ Zob. A. Blyth, *Suprarealul ca infra-real*, [w:] G. Naum, *Vasco da Gama și alte poheme / Vasco da Gama and Other Poems*, București 2007, s. 14.

⁵⁰ Warto przypomnieć, że tom wierszy Nauma z 1968 roku nosi tytuł *Athanor*.

⁵¹ G. Naum, *Medium*, dz. cyt., s. 130.

jące w mniejszym lub większym stopniu zwierzęta”⁵² i nietracące nic ze swojej „demonicznej, wampirycznej i seksualnej” mocy. Podkreślmy, że wszystkie byty „efialtyczne” są poddane animizacji lub antropomorfizacji i mają znaczący „potencjał metamorficzny”, rozumiany jako dążenie do wchodzenia w interakcję z innymi obiektami i przeobrażanie nadrzeczywistości. „Efialtyczny” charakter obiektów w poezji Nauma objawia się w postaci zabiegu, który określimy jako strategię „absorpcji”. Ten rodzaj obrazowania poetyckiego stanowi kulminację, po pierwsze, procesu antropomorfizacji i transformacji obiektów, po drugie, praktyki twórczej „precyzyjnej deformacji”. Dodatkowo znakomicie wpisuje się w rozważania Böhmego nad fetyszystycznym wymiarem „obektów przejściowych”, które dzięki swoim magicznym właściwościom przejmują kontrolę nad relacjami z podmiotem, a następnie nad nim samym.

Strategia absorpcji

Zabiegi animizacji i antropomorfizacji obecne w Naumowskim *Vasco da Gamie* przybierają formę bezustannego mechanizmu asocjacyjnego. Dzięki temu obiekty mogą uczestniczyć w procesie nieustannych przemian i permutacji, by odwołać się znów do poststrukturalistycznych metafor Kristevej⁵³. Najczęstszą i najbardziej charakterystyczną formą aktualizacji tego przeobrażania jest przede wszystkim proces „wstępowania jednych obiektów w inne”⁵⁴, którego odkrycie opisywał Naum w *Medium*. Proces ten stanowi konsekwencję ujawniania prawdziwej natury rzeczy, których głównym celem staje się wejście w interakcję oraz wzajemne przenikanie się z innymi, przypadkowo „spotkanymi” obiektami. Poemat *Vasco da Gama* przypominałby zatem, jak zauważa Alistair Blyth, „groteskową ilustrację obiektu pożerającego, pochłaniającego”⁵⁵. Przestrzeń nadrzeczywista tekstu zostaje zapełniona obrazami żarłocznych przedmiotów, które kęsa, zjadają, obgryzają, przeżuwają inne byty. Tę charakterystyczną dla twórczości poetyckiej Nauma strategię będą w dalszym toku

⁵² Tamże, s. 131.

⁵³ Choć, co oczywiste, Kristevej w szczególnie sposób chodzi w tej intertekstualnej perspektywie o wzajemną relację między heterogenicznymi elementami pochodzącymi z różnych tekstów, a nie tylko o relacje wewnątrz danego tekstu. Zob. J. Kristeva, *Problemy strukturywania tekstu*, tłum. W. Krzemień, „Pamiętnik Literacki” 1972, nr 4.

⁵⁴ G. Naum, *Medium*, dz. cyt., s. 88.

⁵⁵ A. Blyth, *Suprarealul ca infra-real*, dz. cyt., s. 12–13.

wyvodu określać mianem „strategii absorpcji”. Odpowiada ona idei „demonicznego” i „wampirycznego” „obiekty efialtycznego” oraz magicznym właściwościom fetysza w postaci „obiekty przejściowego”, o którym pisał Böhme.

Poetyckim nośnikiem „strategii absorpcji” staje się w *Vasco da Gama* proces pożerania. Prowadzi on do niekończącej się orgii przeobrażeń, której katalizatorem są pragnienia i żądze⁵⁶. Przedmiot ożywa i wymyka się spod kontroli pierwotnego przeznaczenia, a jego ekspansywność krea-cyjna zostaje spotęgowana w błyskawicznym tempie. Pożądliwy charakter „obiekty efialtycznych” powoduje, że zamiast obrazów spowszedniałych, których forma jest pusta, pojawiają się nowe, „zbijające z tropu, niepokojące, tajemnicze obrazy, które przekształcają oblicze wszechświata”⁵⁷. Ion Pop zwraca z kolei uwagę na fakt, iż nieuświadomione pragnienia i żądze ujawniają się już w procesie konstruowania przedmioty, kiedy poddawany jest działaniu obiektywnego przypadku:

Gellu Naum okazuje się bardzo zainteresowany podpatrywaniem samego procesu przekształcania obiekty w wymuszonym przypadku zderzeniu z siłą żądz. Z jednej strony „żądza nieustannie szuka materii, w którą mogłaby się przyoblec”, z drugiej zaś to obiekty schwycony w tryby przypadku poszukuje ludzkich żądz⁵⁸.

Intrygująca w tym aspekcie wydaje się ambiwalencja przedmioty. Nie da się bowiem jednoznacznie określić, czy to przypadek wyzwala w nim utajone wcześniej pragnienia, czy wprost przeciwnie – to pragnienia „napierają” na przedmiot, wykorzystując katalizującą cały proces rolę „przypadku obiektywnego”. Zgodnie z wypracowaną przez Bretona podstawową klasyfikacją obiekty, obok przedmioty przeniesionych do nadrzeczywistości ze świata realnego, a więc „przedmioty surrealistycznych w sensie właściwym”, istnieją także „przedmioty pochodzenia onirycznego, które są zakrzepłymi pragnieniami”⁵⁹. „Przedmioty oniryczne” powstają nie tyle w wyniku interioryzacji w nadrzeczywistości elementów ze świata realnego, ile poprzez eksterioryzację obiekty „sennych” w językowym wymiarze przestrzeni nadrzeczywistej. Tego rodzaju byty

⁵⁶ Ion Pop nazywa to „procesem przeobrażania obiekty w zetknięciu z natężonymi żądzami”. Zob. I. Pop, *Avanguardia...*, dz. cyt., s. 310–311.

⁵⁷ G. Naum, *Medium*, dz. cyt., s. 114.

⁵⁸ I. Pop, *Avanguardia...*, dz. cyt., s. 310.

⁵⁹ A. Breton, *Kryzys przedmioty*, dz. cyt., s. 165.

mogą być w znacznej mierze rezultatem szeregu działań metamorficznych, wśród których „efialtyzm” czy absorpcja wysuwają się na pierwszy plan. Wątpliwość, czy tak dzieje się w przypadku *Vasco da Gamy*, wydaje się uzasadniona.

Charakterystyczne jest u Nauma napięcie wywołane niejednoznacznością pochodzenia obrazów, a co za tym idzie – obiektów stanowiących ich immanentny budulec. Możemy więc założyć, że w tej sytuacji nie przekonuje dokonane przez Bretona w *Kryzysie przedmiotu* rozróżnienie obiektów ze względu na ich genezę. Żądze (pragnienia) mogą uzewnętrzniać zarówno obiekty oniryczne powstałe w sferze marzeń sennych czy halucynacji, jak i te przeniesione do nadrzeczywistości ze świata realnego. Obydwa typy przedmiotów zdają się w równej mierze pozbawione jakiegokolwiek zakorzenienia w świadomości, nie sposób zatem przyznać „obiektem pochłaniającym” bezspornego statusu „zakrzepłych pragnień”. Co więcej, godzi się zauważyć, że w większości przypadków są one reprezentowane przez elementy zaczerpnięte ze świata realnego i nie przypominają onirycznych obiektów o charakterze kolaży czy instalacji.

Naum, również gdy mowa o „obiekcie efialtycznych”, pierwszeństwo przyznaje rzeczom istniejącym realnie, które pozbawia przeznaczenia i odpowiedniego kontekstu, owego „ogłupiającego uniformu”, o którym wspominał w *Medium*. Zaczynają one funkcjonować na styku płaszczyzny presumpcji i przyzwyczajień oraz płaszczyzny niespodziewanych odniesień i przeobrażonych relacji. Z kolei przedmioty magiczne lub symboliczne wypełniają w największym stopniu definicję obiektu wizualnego, wywodzącego się w prostej linii od Mana Raya czy Salvadora Dalego, a obecnego chociażby u Gherasima Luki w formie „obektu obiektywnie ofiarowanego” (*Obiect Oferit Obiectiv*, O.O.O.)⁶⁰. Hybrydyczna natura przedmiotu onirycznego, oparta na kolażowym zestawieniu wielu elementów, przypisuje go w szczególności sferze materialnej, formie quasi-rzeźb lub instalacji. Jako obiekty materialne wykorzystują one walory skomplikowanej konstrukcji i niecodziennego wyglądu, nie potrafią jednak przekroczyć bariery określoności, wynikającej z koniecznej transllokacji ze świata wyobraźni (sfery nadrzeczywistej) do świata realnego. Tym samym stają się fizycznie istniejącymi reprezentantami wyobrażeń, asocjacji, pragnień.

⁶⁰ Zob. G. Luca, *Le Vampire passif*, Paris 2001.

Co już zdążyłem podkreślić, wbrew Bretonowskim założeniom u Nauma pożądliwością kierują się w pierwszej kolejności nie obiekty oniryczne, lecz „przedmioty o uznanej użyteczności” przeniesione ze świata realnego. Wśród obiektów poddanych „rozległej pożodze pragnień”⁶¹, jak określa je gdzie indziej autor *Vasco da Gamy*, które uczestniczą w nieustającym procesie absorpcji, można znaleźć następujące obrazy, by wymienić najbardziej charakterystyczne: „estetyka zjadła biszkopty” (VG, 127); „słońce pochłonęło słońce” (VG, 131); „orzechy zjadają panów” (VG, 132); „dom (...) połknął swój cień jak dzbanek wody” (VG, 136); „ulica pochłonie przechodnia o ustalonej godzinie” (VG, 125); „wartownicy przeżuwali budziki” (VG, 127); „ludzie zjadają własne usta / tak jak zjada się paznokiec czy ubranie” (VG, 137); „pończocha gryzie buty” (VG, 133); „ręka która kąsa kobyły” (VG, 132); „byki zjedzą widzów” (VG, 131); „słomiana rękawiczka / którą obgryza koń” (VG, 131); „ślimak gryzie mur rzadkimi zębami” (VG, 129); „moje owady zjadły wszystkich ludzi” (VG, 139); „chleb z asfaltu który / gryzą ze smakiem zęby kapelusza” (VG, 133); „ptak ze skrzypiec który przeżuwał swoje gardło” (VG, 127); „kury z krwią jak egzema / obgryzają nam mózgi” (VG, 142); „utrudzeni wędrowcy przybywają tu żeby się położyć / ale drzewa wysysają ich i zamieniają w ptaki” (VG, 141).

Każdy z tego rodzaju obrazów zbudowany jest według podobnego „efaltycznego” schematu, który chciałbym nazwać „modelem absorpcyjnym”. Składałby się on z „absorbentu”, a więc obiektu czynnego (tego, który wchłania), oraz „absorbentu”, czyli obiektu biernego (wchłanianego, „wysysanego”). Co więcej, w ramach owego modelu można wyróżnić kilka wariantów absorpcji, realizowanej w tekście przez formy czasowników „żuć”, „kąsać”, „gryźć”, „jeść”, „połykać”, „pochłaniać”, „pożerać”, „wysysać”. Konstrukcja „modelu absorpcyjnego” w *Vasco da Gamie* zapewnia wymiennosc ról między „absorbentem” a „absorbentem”, czego rezultatem jest bezustanne przeobrażanie nadrzeczywistości.

Jak pokazują wybrane przykłady, funkcję „absorbentów” mogą przyjmować postaci ludzkie, ale przede wszystkim obsadzone zostają w niej zwierzęta („byki”, „ptaki”, „owady”, „koń”, „ślimak”), a także ożywione „drzewa”, „dom”, „ulica”, „słońce”, elementy garderoby („kapelusz”, „pończochy”), „orzechy”, części ciała („ręka”), a nawet pojęcie abstrakcyjne („estetyka”). Dzięki zastosowaniu zabiegu „insercji” niektóre „absorben-

⁶¹ G. Naum, *Teribilul interzis* [1945], tegoż, *Opere I...*, dz. cyt., s. 99.

ty” dysponują dodatkowymi narządami, które mogą ułatwić proces pochłaniania. „Ślimak” posiada „zęby” (choć „rzadkie”), podobnie jak ożywiony „kapelusz”, z kolei właściwości fizyczne innych ulegają modyfikacji („ptak ze skrzypiec” jako rodzaj „poetyckiego *ready-made*”). Zauważmy, że wśród „absorbentów” dochodzi również do swoistego kanibalizmu („słońce pochłania słońce”) oraz czegoś, co moglibyśmy nazwać „auto-absorpcją” czy „autoefaltywizmem” („ptak przeżuwa swoje gardło”, „ludzie zjadają własne usta”).

Zgodnie z logiką uprzedmiotowienia człowieka w przestrzeni nad-rzeczywistej, „absorbatami” są w pierwszej kolejności zdominowane przez obiekty postaci ludzkie. Niektórzy ludzie pochłaniani są w całości, inni jedynie częściowo („mózgi” zjadane przez „kury”), podobnie jak produkty żywnościowe („biszkopty”), produkty żywnościowe zmodyfikowane „genetycznie” („chleb z asfaltu”), przedmioty codziennego użytku („budziki”), elementy garderoby („buty”, „rękawiczka”), części budowli („mur”), zwierzęta („kobyły”), zjawiska wizualne („cień”) i ciała niebieskie („słońce”).

Specyficzną zależność między elementami procesu absorpcji a samym zjawiskiem wzajemnego przenikania się obiektów chciałbym zilustrować, konstruując typologię tego zjawiska. Podział brałby pod uwagę skuteczność, sytuującą się na osi gryzienie – jedzenie – pochłanianie itp., a także czas trwania procesu, wyrażający się w użyciu czasowników w czasie przeszłym, teraźniejszym lub przyszłym. Wyodrębnię w związku z tym trzy podstawowe kategorie i przyporządkuję do nich odpowiednie obiekty:

1. „Absorpcja pełna” (czas przeszły, wchłonięcie):
 - a) „absorbenty”: „estetyka”, „słońce”, „dom”, „owady”;
 - b) „absorbaty”: „biszkopty”, „słońce”, „cień”, „[wszyscy] ludzie”;
2. „Absorpcja niepełna” (czas przeszły, brak wchłonięcia):
 - a) „absorbenty”: „wartownicy”, „ptak ze skrzypiec”;
 - b) „absorbaty”: „budziki”, „gardło ptaka ze skrzypiec”;
3. „Absorpcja projektowana” (czas przyszły):
 - a) „absorbenty”: „ulica”, „byki”;
 - b) „absorbaty”: „przechodzień”, „wizowie”;

4. „Absorpcja permanentna” (czas terażniejszy):
 - a) „absorbenty”: „orzechy”, „ludzie”, „pończocha”, „ręka”, „koń”, „ślimak”, „zęby kapelusza”, „kury”, „drzewa”;
 - b) „absorbaty”: „panowie”, „usta ludzi”, „buty”, „kobyły”, „rękawiczka”, „mur”, „chleb z asfaltu”, „mózgi [nasze]”, „wędrowcy”.

Najciekawszym spostrzeżeniem, które wyłania się z powyższej systematyki „strategii absorpcji”, wydaje się fakt, że zdecydowana większość obiektów znajduje się w trakcie absorpcji permanentnej, realizowanej przy użyciu czasowników w czasie terażniejszym. Sugeruje ona niekończący się proces wzajemnego „wstępowania w siebie” różnych obiektów. Blyth zauważa zresztą, że „[k]ażdy obiekt, który bierze udział w łańcuchu płynnych przeobrażeń, staje się przedmiotem lub podmiotem zdolnym do przekształcenia jakiegokolwiek rzeczy, z którą wejdzie w kontakt”⁶².

Z drugiej strony dzięki strategii absorpcji przypieczętowany zostaje proces urzeczowienia postaci ludzkiej (w działalności „efialtycznej” czy „fetyszystycznej”). Im poważniejszą rolę do odegrania w kształtowaniu przestrzeni nadrzeczywistej mają ożywione i uosobione przedmioty, tym mniej potrzebny jest tradycyjnie pojmowany podmiot. Warto w tym świetle zwrócić uwagę na fakt, że człowiek z podmiotu konsumującego (na przykład orzechy) lub panującego (nad bykami, owadami) zostaje zdegradowany do roli „absorbantu”, jednego z wielu przedmiotów wchłanianych, a więc takich, które są bezpośrednio narażone na zniknięcie, zniszczenie, degradację. Podmiot zostaje obsadzony w roli ofiary Kästnerowskiego „buntu przedmiotów”. Nawiązując do Bretonowskiej typologii przedmiotów surrealistycznych, Blyth trafnie porównuje człowieka do „obiekty znalezionej” w przestrzeni nadrzeczywistej:

W miejsce statycznego obiektu, rządzonego świadomością podmiotu, który go postrzega, pojawia się obiekt wyzwolony, aktywny, który pożera obserwatora. Człowiek tym sposobem staje się surrealistycznym „obiektem znalezionym” w mrocznym, nieorganicznym świecie ożywionych demonicznie obiektów wychodzących na żer⁶³.

⁶² A. Blyth, *Suprerealul ca infra-real*, dz. cyt., s. 12.

⁶³ Tamże.

Co za tym idzie, pragnienia i żądze, które zostają ujawnione przez „obiekty efiatyczne”, funkcjonujące w obrębie nadrzeczywistości jako twory autonomiczne, stanowią w *Vasco da Gamie* ich własne projekcje. Innymi słowy, przedmioty nie są pośrednikami lub nośnikami pragnień człowieka, lecz dysponentami prywatnych pragnień i domagają się uznania swojej „krnąbrnej obecności”.