



**Jakub Kornhauser**

UNIWERSYTET JAGIELLOŃSKI

 <https://orcid.org/0000-0002-8904-9788>

**Marta Baron-Milian**

UNIWERSYTET ŚLĄSKI W KATOWICACH

 <https://orcid.org/0000-0002-5430-4339>

**Piotr Bogalecki**

UNIWERSYTET ŚLĄSKI W KATOWICACH

 <https://orcid.org/0000-0002-6527-9765>

**Budząc wampira**

**Z Jakubem Kornhauserem o Gherasimie Luce,  
rumuńskim surrealizmie i niespełnieniu  
rozmawiają Marta Baron-Milian i Piotr Bogalecki**

**Piotr Bogalecki:** Zaczniemy od kanonu – czyli pojęcia, które w odniesieniu do twórców awangardowych bywa problematyczne. Gherasim Luca to autor wciąż słabo w Polsce znany; czy mógłbyś spróbować określić, jakie jest jego miejsce w kanonie literatury rumuńskiej i francuskiej? Pozycja Gellu Nauma, innego tłumaczonego przez Ciebie i wydanego w serii Wunderkamera członka Rumuńskiej Grupy Surrealistycznej, jest w Rumunii mocna; był wymieniany w gronie kandydatów do Nagrody Nobla, jego podobizna pojawiła się na znaczku pocztowym etc. Czy i Luca uznawany jest tam za ważnego poetę, czy raczej za takiego, który wciąż czeka na swój czas? A może już go miał i moda ta przeminęła? W swoim artykule o epoce „postkanonicznej” David Damrosch mówi o hiperkanonie, czyli o autorach największych, których pozycja wciąż rośnie; o kanonie cieni, czyli o pisarzach, którzy niegdyś byli „obowiązkowi”, teraz zaś ich pozycja spadła tak bardzo, że stali się istotni jedynie dla wąskiego grona znawców; mówi wreszcie o antykanonie, czyli o nowych przybyszach, przypuszczających atak na kanoniczne pozycje. Jak miałby się do tego Luca, także jako pisarz współtworzący historię literatury francuskiej?

**Jakub Kornhauser:** Pytanie, na ile w przypadku Luki możemy mówić o czymś takim jak „kanon awangardowy”. Rozmawiamy o pisarzu, który, jak się wydaje, bardzo wyraźnie podzielił swoją twórczość na dwa segmenty: rumuński i francuski. Ten pierwszy jest surrealistyczny, ten drugi jest surrealizmem inspirowany, ale w pewnym momencie zmierza w stronę minimalizmu formalnego, oszczędności, wczesnego lingwizmu, inspirowanego z jednej strony letryzmem, z drugiej – rozwijającą się po drugiej wojnie światowej poezją konkretną. Przypadające na lata trzydzieste i pierwszą połowę lat czterdziestych XX wieku początki Luki to czas towarzyszenia narodzinom

surrealizmu w Rumunii, dokonującym się tam z kilkunastoletnim opóźnieniem względem surrealizmu francuskiego. Jest to jednak również czas tworzenia nowego planu estetycznego i ideowego, wiążącego się z surrealizmem, ale powstającego także na bazie odkryć awangardy rumuńskiej, często nastawionej polemicznie wobec tradycji „wysokomodernistycznej”. Ponadto istotne jest to, co stało się po emigracji Luki – do Paryża przez Izrael – na początku lat pięćdziesiątych. Poetyka tekstów tego autora dość znacząco się wówczas zmieniła, przez co Luca surrealistą w samym Paryżu nieco stracił na znaczeniu. Przestał być kojarzony z kręgiem Bretona, co mogłoby jeszcze w tych latach zapewnić mu rozpoznawalność. Zamiast tego zniknął, zapadł się w sobie, jego introwertyczna osobowość przełożyła się na poetykę, która uległa skurczeniu, kondensacji formalnej i tematycznej. Surrealistyczne utwory, które pisał w latach czterdziestych – w „okresie rumuńskim” – to proza poetycka o onirycznym charakterze, głęboko zanurzona w halucynacyjnych wzorach i obrazach, oferująca wizje swobodnych zestawień słów w ramach niekończących się zdań. W „okresie francuskim” zaś powstawały bardzo krótkie, oszczędne, skupione na rytmie, melodii, wygłosie wiersze, które przypominały haiku, wylizanki, glosolalie. Luca znalazł się tym samym na marginesie zainteresowania ówczesnej francuskiej krytyki literackiej; trudno było mu wpisać się w jakiegokolwiek środowisko. Wiemy, w jaki sposób surrealizm budował – przynajmniej na mapie awangardy – swoją potęgę: odbywało się to w dużej mierze poprzez twórczość kolektywną. Luca natomiast długo – i raczej bezskutecznie – szukał swojej ścieżki w zupełnie nowych realiach, na co wpływ miała nie tylko jego neurotyczna osobowość, lecz także wspomniana wyraźna zmiana poetyki, w tym porzucenie prozy na rzecz poezji. Owszem, chwilami zainteresowanie Lucą wzrastało, między innymi z uwagi na jego przyjaźń z Pauliem Celanem, z którym Luca poznał się jeszcze w Rumunii. Przez moment Celan orbitował nawet wokół Rumuńskiej Grupy Surrealistycznej, a część swoich tekstów napisał w tym języku. Losy Celana w jakiś sposób złączyły się zresztą z losami Luki również dlatego, że w bardzo podobny sposób zakończyli oni swą ziemską odyseję – w odmętach Sekwany. Powróćmy jednak do kwestii popularności rumuńskiego autora we francuskiej krytyce. Trafiamy tu na jeszcze jeden ważny moment – film dokumentalny i zarejestrowane w latach osiemdziesiątych nagrania, które były efektem spotkań autorskich Luki, nie tylko we Francji, lecz także w Stanach Zjednoczonych. Podczas spotkań tych Luca zapadającym w pamięć i w ucho odbiorcy sposobem recytowania swoich tekstów tworzył coś w rodzaju mikroperformansów, co zwróciło na niego uwagę i na mo-

ment przypominało go francuskiej publiczności. W Paryżu żył w końcu ponad cztery dekady.

Natomiast jeśli chodzi o Rumunię, pamięta się o Luce inicjatorze „drugiej fali” lokalnej awangardy – a więc tej, która porzuciła idee konstruktywistyczne (rozwijające się pod hasłem integralizmu) na rzecz dość swobodnie rozumianego surrealistycznego. Już debiutanckie teksty Luki z lat trzydziestych, manifesty, eseje i wiersze, zapowiadały twórcę o dużej wyobraźni i mocnej charakterystyce. Luca dał się poznać jako poeta na łamach efemerycznych rumuńskich czasopism, choćby radykalnego „Alge” [„Algi”] czy „Muci” [„Smarki”], które w latach trzydziestych nadal były ważnym wehikułem awangardowych idei. O anarchistycznym duchu wystąpienia Luki zaświadcza skandalizująca historia podpisanego przez niego wraz z kilkoma innymi poetami listu-manifestu zawierającego zestaw gorszących wierszy oraz gróźb skierowanych wobec konserwatywnego społeczeństwa, w tym elity kulturalnej i politycznej. List ten, zaadresowany do parlamentarzystów i wielu osób publicznych, spotkał się nie tylko z powszechnym oburzeniem, lecz także z reakcją siłową – jego autorzy zostali skazani na kilkanaście dni aresztu, do czego zresztą nawiązuje Luca w epilogu *Biernego wampira*. Po jakimś czasie autor ten ugruntował swoją pozycję na mapie rumuńskiej awangardy, a w latach 1940–1947, jako współtwórca Rumuńskiej Grupy Surrealistycznej, stał się najważniejszym obok Gellu Nauma eksponentem rewolucyjnych idei. Na te lata przypada również apogeum twórczości Luki; pisze on wówczas opowiadania, dłuższe teksty prozą, eseje, manifesty. To z nich jest najbardziej znany w Rumunii, między innymi dlatego, że tworzy wtedy głównie po rumuńsku, a nie wyłącznie po francusku, jak dzieje się to od lat pięćdziesiątych. Choć prawdą jest, że duża część tekstów z lat czterdziestych powstawała w dwóch wersjach językowych – po rumuńsku i po francusku, za kanoniczne wersje niektórych – na przykład *Biernego wampira* – uchodzą warianty francuskojęzyczne.

**Marta Baron-Milian:** Właśnie, ten dwujęzyczny charakter twórczości jest bardzo ciekawy – Luca pisze jakby „pomiędzy” językami i w obydwu jednocześnie. *Biernego wampira* tłumaczyłeś z francuskiego, natomiast opowiadania opublikowane w zbiorze *Kleptoobiekt śpi* – z rumuńskiego. Zastanawia mnie to, w jakiej relacji wobec siebie pozostają w pisarstwie Luki te dwa języki, przenikające się, sąsiadujące z sobą, a może rywalizujące właściwie od początku. Ile jest w tym z awangardowego kosmopolityzmu? A może francuskojęzyczna twórczość ma ostatecznie uśmierzać dotkliwie poczucie nieprzynależności imigranta? Jeśli tak, czyni to, jak się zdaje, z niezłym skutkiem, skoro właśnie we Francji Luca czytany był chętniej...

**J.K.:** To fenomen nie tylko Luki, ale w ogóle rumuńskich awangardzistów, choć jego zapewne w największym stopniu. Wiadomo, że Bukareszt chlubił się mianem „małego Paryża”, a języki romańskie są do siebie podobne. Wielu rumuńskich twórców uczyło się języka francuskiego już na początku swojej szkolnej edukacji jako niemalże drugiego języka ojczystego. Znali francuski na tyle dobrze, że mogli się nim swobodnie posługiwać, także literacko – przypomnijmy choćby Tristana Tzarę czy Marcela Janco, a później Eugène’a Ionesco, Émile’a Ciorana i Mirceę Eliadego. To swego rodzaju fenomen, o którym przypomina się dość rzadko – a przecież już pierwsze awangardowe czasopisma rumuńskie („75 HP” czy „Punct”) były w dużej mierze dwujęzyczne. Dlatego nie powinien aż tak bardzo dziwić fakt, że od początku lat czterdziestych większość tekstów prozatorskich Luca tworzył w dwóch wariantach językowych. Trudno rozstrzygnąć, które wersje powstały jako pierwsze, ponieważ teksty przeważnie nie były datowane, a w dodatku nie wszystkie odnaleziono. Pojawiają się więc pytania: Czy Luca swoje rumuńskie teksty tłumaczył na francuski? Czy może było odwrotnie? A może teksty powstawały synchronicznie? Może też tłumaczył ktoś inny? (Prawdopodobnie Luca robił to sam). Nieznana jest także chronologia próz z tego okresu, do tej pory nie wyjaśniono, czy *Bierny wampir* jest apogeum, summą twórczości surrealistycznej Luki, czy raczej tekstem, który wszystkie pozostałe wyprzedza i zapowiada. Wiąże się z tym również kwestia chwilowej mody na Lucę, która pojawiła się w latach dwutysięcznych w Rumunii wraz z odkryciem nowych wariantów skanonizowanych już tekstów. W archiwum pisarza, które przez pół wieku nikogo nie interesowało, odnaleziono na przykład rumuńską wersję *Biernego wampira*, choć do tej pory uznawano, że był to pierwszy wyłącznie francuskojęzyczny tekst Luki, znany we Francji lepiej niż w Rumunii. Tymczasem okazało się, że istnieje rumuńska wersja tekstu, skądinąd nie w pełni kompletna. Wydano ją i opracowano z dużym namaszczeniem, co zainspirowało rozwój „lukologii”, pojawiło się bowiem sporo młodych krytyków i historyków literatury, którzy zainteresowali się tym tematem. Wówczas na nowo sięgnięto też do tej twórczości we Francji, rzeczywiście to Francja bowiem dbała wydawniczo o Lucę, to tam częściej wznawiany był *Bierny wampir* i inne prozy „rumuńskie”.

**P.B.:** W zeszłym roku miał nawet Luca wystawę w Centre Pompidou...

**J.K.:** Tak, była wystawa w Paryżu, a także pomniejsze wystawy w Stanach Zjednoczonych, kilka lat temu wydano też antologię opowiadań Luki i *Biernego wampira* w przekładach na język angielski. Ta moda więc w jakimś stopniu się wzmogła. Miało to też niewątpliwie związek z tym, że przeczytano raz jeszcze

*Anty-Edypa* Deleuze'a i Guattariego i wyszło na to, że kategoria antyedypalności czy nieedypalności dużo zawdzięcza Gherasimowi Luce z jego konceptami człowieka i świata nieedypalnego. W paru miejscach Deleuze i Guattari piszą o Luce i o Dolfim Troście, jego współpracowniku, jako o prekursorach nowatorskiego myślenia o podmiocie wyzwolonym z piętna kompleksu Edypa, podmiocie, który aby przełamać swą traumatyczną istotę, musi zanegować sam siebie, innymi słowy – aby żyć, najpierw musi umrzeć.

**M.B.M.:** *Anty-Edyp* to dobry kontekst, by wrócić do kwestii związanych z historią. Jak mówiłeś, mamy problem z datowaniem tekstów Luki, w tym *Biernego wampira*. Przyjmuje się, że został on napisany w języku rumuńskim w latach 1940–1941, podczas gdy francuska wersja tego tekstu miałyby powstać w roku 1945 – co oznacza, że prace nad *Biernym wampirem* rozciągają się niemal na cały czas wojny. Tymczasem jednym z motywów wciąż powracających w tej prozie jest bycie poza czasem historycznym, w synchronicznych układach zdarzeń, w czasie onirycznym – tak jak zresztą ów wampir, który żyje w bezczasie: w przyszłości i przeszłości zarazem. Sytuuje się więc z jednej strony poza historią, ale z drugiej zdaje się z nią przecieć w najwyższym stopniu związany. Jak widziałbyś działanie historii w tekstach Luki?

**J.K.:** To bardzo ciekawa koncepcja, bo z jednej strony jest tak, jak mówisz – pozaczasowość i pozaprzestrzenność tej prozy rzuca się w oczy. Z drugiej strony jednak znajdziemy w niej fragmenty o charakterze autobiograficznym, wprost odwołujące się do konkretnych zdarzeń, na przykład trzęsienia ziemi w Bukareszcie, które Gherasim Luca przeżył i którego zapis włączył w wampiryczną, oniryczną, oderwaną od realistycznych formuł opowieść. Odległe czasoprzestrzenie stapiają się w jedną wizję, tak samo jak splatają się z sobą doświadczenia empiryczne z – powiedzmy – quasi-mistycznymi czy też będącymi powidokami obrazów projektowanych przez nieświadomość. Zgodnie z surrealistyczną doktryną, marzenie sennie splatające się z jawą, a czas faktyczny, historyczny – z czasem sennym możemy przeczytać jako emanację nadrzeczywistości; choć nie należy zapominać, że proza Luki, który chętnie korzystał z formy okołoesejstycznej, jest bardzo mocno przesiąknięta doświadczeniem „ja”, które jest główną siłą napędową, motorem silnie autobiograficznych opowieści. Ta autobiograficzność zdaje się jednak podwójna; jest autobiograficznością faktyczną, dotyczącą „ja” w świecie zewnętrznym, i autobiograficznością widmową, kreującą tożsamość „ja” w świecie sennym, onirycznym. To dwa „ja”, które są cały czas negocjowane.

*Bierny wampir* powstawał, gdy Rumunia nie była jeszcze dotknięta działaniami frontowymi. Jak wiemy, przystąpiła ona

do drugiej wojny światowej sprzymierzona z III Rzeszą, co zapewniło krajowi, przynajmniej na początku, nieco spokoju; potem sytuacja uległa zmianie. Rumuńska Grupa Surrealistyczna, która została oficjalnie powołana do życia w połowie 1940 roku, miała zatem trudny początek swojej działalności. Niemniej członkom grupy udawało się pisać i wydawać w latach 1940–1941. Po przerwie w swobodnym publikowaniu, które uniemożliwiła rzeczywistość frontowa, surrealiści wrócili do pracy – było to w latach 1945–1947. Zgromadzona w rękopisach twórczość ukazywała się w seriach wydawniczych aż do momentu, gdy reżim Gheorghiego Gheorghiu-Deja zablokował wszelką działalność wywrotową i „formalistyczne brewerie”, a twórcy albo zostali zmuszeni do zamknięcia, jak Gellu Naum, albo wsparli nową władzę, jak Virgil Teodorescu, albo zostali „wypchnięci” do Izraela czy do Francji.

Charakterystyczny dla Luki i innych surrealistów jest trop wiodący również w stronę polemiki z odkryciami wcześniejszej, konstruktywistycznie nastawionej awangardy rumuńskiej oraz w ogóle kultury narodowej, mocno przywiązanej do postromantycznych i symbolistycznych wzorców. Z jednej strony wiele wiemy o surrealizmie jako o międzynarodówce łączącej twórczość artystów z różnych krajów, o wspólnej doktrynie, którą artyści ci realizowali w swoim piśmarstwie mniej lub bardziej solennie. Z drugiej strony warto pamiętać o odrębności poszczególnych wariantów surrealizmu, inspirowanych się aspektami lokalnymi, ikonami i symbolami związanymi z konkretnym tu i teraz. Tak jak francuscy surrealiści realizowali uniwersalny plan powołania nowego człowieka i nowego ładu światowego, zanurzając się w paryskich uliczkach, pchlich targach i kafejkach (aby to dostrzec, wystarczy przeczytać jakąkolwiek prozę francuskiego surrealizmu, ale również wiersze Bretona), podobnie w prozach Luki czy Nau-ma przenosimy się w sferę rekwizytów rumuńskiej kultury: nie tylko znajdujemy tu odtworzenie topografii rumuńskich miast, głównie Bukaresztu, lecz także raz po raz spotykamy figurę wampira. Oczywiście, wampir jest najstępszym rumuńskim towarem eksportowym, ale jest też stałym elementem symboliki związanej z kulturą rumuńską, mocno zakorzenionym w sztuce i literaturze. W twórczości Luki mamy do czynienia z rekontekstualizacją tego motywu. Mówimy o wampirze, który wprawdzie jest istotą demoniczną, ale jednocześnie zaskakuje biernością, brakiem inicjatywy. Ssiec raczej mleko niż krew. Jest postawiony w roli niespełnionego podmiotu, tułającego się na marginesach historii, wykluczonego, spętanego traumami, ogarniętego różnymi fobiami. Figura wampira pozbawionego swojej męskiej sprawczości odnosi się wprost do głównego bohatera, narratora tych próz, który zdaje

się strauumatyzowany, znerwicowany, spętany lękiem kastracyjnym. Wampir, który w tradycyjnym ujęciu jest podmiotem mocnym, władczym, także pod względem seksualnym, który zdobywa, triumfuje, wywołuje lęk u innych, tutaj staje się źródłem lęku, lęka się rzeczywistości, lęka się też swojej impotencji. Sam fakt, że wampir ssie mleko, a nie krew, jest wyraźnym znakiem seksualnego niespełnienia.

**P.B.:** Nie tylko dlatego, że rozmawiamy na krakowskim Kazimierzu, należałoby wspomnieć, że Salman Locker – bo tak naprawdę nazywał się Gherasim Luca – jest także reprezentantem kultury żydowskiej. Co powiedziałbyś na uznanie Luki za marana – kogoś, kto musi swą żydowskość ukrywać, dokonuje więc typowo marańskiego gestu zmiany imienia, u kogo jednak wciąż pojawiają się żydowskie motywy, jak „kabała fonetyczna” czy kabalistyczna wykładnia dziewiątki z zakończenia *Biernego wampira*? „Maranizm” ów byłby oczywiście bardzo ściśle związany z sytuacją historyczną, z antysemityzmem w Rumunii przed wojną i w jej trakcie; w końcu z emigracją Luki. Wydaje mi się, że ów niepokój i lęk, o którym mówiłeś, a do pewnego stopnia nawet sama figura wampira – który się chowa, nie chodzi w słońcu, za dnia musi pozostać skryty – mogłyby otwierać możliwość tego rodzaju marańsko-zagładowej interpretacji.

**J.K.:** Tak, to jest niezwykle ciekawy wątek. Zgodzę się z Tobą i dodam, że całe życie i twórczość Luki wiążą się z wykorzenieniem, poczuciem bycia nie na swoim miejscu, bycia innym, obcym, niepełnowartościowym. Luca chętnie posługiwał się, stworzoną przez siebie, etykietą „obcożyda” (*étranger*), czyli kogoś, kogo cechuje specyficzny rodzaj podwójnego naznaczenia. Z jednej strony jest to doświadczenie bycia Żydem w fałszywej się w latach trzydziestych Rumunii. Luca nie był zresztą jedynym żydowskim twórcą w rumuńskim środowisku awangardowym, przywołajmy tu jeszcze choćby prawodawcę dadaizmu Tristana Tzarę (właściwie Samuela Rosenstocka), modernistycznego prozaika Maxa Blechera czy ideologa integralizmu Ilariego Voroncę (właściwie Eduarda Marcusa). Z drugiej strony Luca emigrant był zarazem Żydem i Rumunem we Francji, podwójnie wyalienowanym, nawet jeśli weźmiemy pod uwagę fakt, że płynnie mówił po francusku. Inna sprawa, że nawet w łonie samej rumuńskiej awangardy stał Luca nieco na uboczu. Gellu Naum, drugi z ważnych surrealistów rumuńskich, cieszył się, jak już wspominaliśmy, pewną estymą, związaną także z jego swobodnym podejściem do życia i ekstrawertycznością – być może te cechy były jednymi z powodów zainteresowania Naumem w samej Rumunii i wzięcia go na sztandar nie tylko jako najważniejszego awangardowego twórcy, ale po prostu jako jednego z najważniejszych

poetów czy pisarzy rumuńskich drugiej połowy XX wieku. Natomiast nad drogą życiową i twórczą Łuki zaciążyły zarówno neurotyczna osobowość, jak i wspomniane poczucie inności, niedopasowania. Byłbym wręcz skłonny interpretować jego późniejszą twórczość z „okresu francuskiego” – minimalistyczną, lingwistyczną, „skondensowaną” – także pod tym właśnie kątem. Niewykluczone, że był to sposób pisarza na radzenie sobie z otoczeniem: już nie za pomocą prób zagadania swoich lęków, jak w operującej poetyką nadmiaru twórczości z „okresu rumuńskiego”, lecz przeciwnie – za pomocą „skurczenia się” i próby ujawnienia traumy, która nie może zostać wypowiedziana, zostaje więc tylko zasugerowana, zarysowana.

**M.B.M.:** Wampir jako figura inności i wykluczenia może prowadzić nas też jednak nieoczekiwanie w zupełnie inne rejony. W szerszym kulturowym sensie wampir funkcjonuje jako ten, który jest zawsze blisko natury, bo na sposób najbardziej „pierwotny” pragnie krwi. Między innymi z tego powodu Jochen Hörisch interpretuje *Draculę* jako krytykę nowoczesności, a zarazem krytykę „drugiej natury”, samego pieniądza, uznawanego za jej „medium przewodnie”. W tekstach Łuki pojawia się, jak sądzę, ciekawy obraz innej ekonomii, ustawiącej się niejako przeciwko pieniężnemu pośrednictwu. Jej działanie dostrzegamy wraz z pojawieniem się „obiektów obiektywnie ofiarowanych”. Są one oderwanymi od swojej funkcji, nieużytecznymi i bezcennymi zarazem przedmiotami, które ofiarowują się sobie nawzajem, wprowadzając nas w sferę niekończącej się cyrkulacji darów... A może w surrealistycznych tekstach Łuki analogią tego systemu ekonomicznego byłaby osobliwa cyrkulacja językowych znaków, które nie „wymieniają się” na rzeczy, ale raczej tworzą obieg alternatywny?

**J.K.:** Poruszyłaś kilka istotnych wątków. Jeśli chodzi o ekonomię związaną z wymianą i zarazem z wykluczeniem podmiotu, który w tradycyjnym ujęciu bierze udział w wymianie, w tekstach Łuki rzeczywiście mowa jest o chęci stworzenia autonomicznego procesu wymiany obiektów. Jakiś podmiot konstruuje obiekt, natomiast później – w tej surrealistycznej, a więc quasi-utopijnej wizji – obiekt ten ożywa, uniezależnia się od podmiotu i rozpoczyna nowy proces wymiany, w którym to już same obiekty ofiarowują się sobie nawzajem bez udziału człowieka. To oczywiście część większej koncepcji Łuki, która związana jest ze słabym, pozbawionym oparcia w rozumie, surrealistycznym podmiotem, ustępującym na rzecz niezależnych procesów inicjowanych przez nie-ludzkie byty. Przy czym nie chodzi tylko o obiekty w znaczeniu przedmiotów martwych, ale o wszystkie byty nie-ludzkie, a więc zwierzęta, rośliny, pojęcia, które nagle się ukonkretniają i materializują.



Wspomnieliśmy już, że ma to podłoże lękowo-traumatyczne. W sensie „organicznym” mamy w prozach Luki do czynienia ze słabym podmiotem, który nie jest w stanie zapanować nad rzeczywistością, wpływać na nią w sposób, w jaki by chciał: jako aktywny gracz, ktoś, kto potrafi regulować rzeczywistość, mający poczucie sprawczości i potencji. Nie jest to podmiot mocny, silny, potężny; jest ukryty, zamaskowany, skurczony, nie może działać na korzyść swoich wewnętrznych pragnień czy żądz. Pragnienia te wykraczają poza podmiot i przejmują nad nim kontrolę. Większość próz Luki opowiada o rzeczywistości, w której uświadomione bądź nieświadomione pragnienia są siłą napędową wszelkiej działalności. Przejmują one kontrolę nie tylko nad całym światem, lecz także nad pojedynczym podmiotem, który – nawiązę do „obiektów obiektywnie ofiarowanych” – wprawdzie powołuje je do życia w celu zaspokojenia swoich erotycznych lub towarzyskich potrzeb, lecz po tym pierwszym ruchu, do którego jest potrzebna sprawcza natura podmiotu, znika, przepada, zostaje „zjedzony” przez rozpadzone pragnienia i żądze niczym samiec modliszki; wywołują one dziwną sekwencję, są *perpetuum mobile* kolejnych procesów, degradujących podmiot do roli biernego obserwatora. Obiekty stają się władcze, to w nich jest siła, moc, napęd, natomiast podmiot zdaje się świadom swojej klęski, jest też jakby pozbawiony tożsamości – przybiera widmową, cieniową formę. Zresztą figura cienia, widma, fantomu pojawia się w prozach Luki bardzo często.

**P.B.:** Podążmy drogą klęski, choć nieco innej niż klęska podmiotu – porażki surrealizmu jako projektu politycznego. Zredagowałeś ostatnio i opatrzyłeś komentarzem fragment *Swobodnej historii surrealizmu* Raoula Vaneigema, w której pojawia się teza o zarzuceniu przez surrealistów obecnego w ich pierwszych wystąpieniach projektu radykalnej rewolucji społecznej. „Ci młodzi ludzie – pisze Vaneigem – którzy powinni byli ogłosić się teoretykami i praktykami rewolucji życia codziennego, zadowolą się byciem artystami, prowadząc wojnę podjazdową ze społeczeństwem mieszczańskim”. Zarzut ten można wysunąć również przeciw teorii „obiektywnie ofiarowanego”, o której rozmawiacie. Z jednej strony występuje w niej Luca przeciw burżuazyjnemu „procesowi standaryzacji” i opowiada się po stronie „całkowitej transformacji relacji międzyludzkich”. Z drugiej strony jednak można przecież spojrzeć na opisywane tam działania jako na elitarną, wręcz salonową zabawę, w której wąskie grono artystów wymienia się bibelotami, by czerpać, jak Luca przyznaje, „równoczesną przyjemność z obdarowywania i bycia obdarowywanym”. Jak w tym kontekście widziałbyś polityczność Gherasima Luki i w ogóle polityczność surrealizmu?

**J.K.:** Cóż, problem ten pojawia się w rozmowie o surrealizmie i jego materialnych artefaktach nierzadko. Dobrze wiemy, że startował on z pozycji egalitarystycznych – postulował wyzwolenie człowieka – każdego człowieka – z pętających go norm i form, tj. rozmaitych konwenansów, mieszczańskich ograniczeń i rygorów. Od początku było też jednak wiadomo, że jest to zabawa ograniczona do kręgu znajomych – wyznawców André Bretona. Rewolucyjne zapędy i radykalne postulaty zawarte w doktrynie surrealizmu głoszone były w dość wąskim gronie. Nie chciałbym, by zabrzmiało to efekciarsko, ale pamiętamy, co stało się, gdy francuscy surrealiści przybyli do Pragi. Mieli przyjechać radykałowie, anarchiści – przyjechało paru smutnych panów w garniturach, mówiących co prawda o socjalizmie i rewolucji społecznej, lecz prezentujących przy tym isticie wysokomieszczańskie maniery... Nie składało się to więc w spójną całość. Rozbicie dotychczasowych struktur czy konwencji społecznych i estetycznych, a także naruszenie politycznego *status quo* proponowane były przez ludzi, których postrzegano jako niewiarygodnych. Wiarygodni byli na samym początku, w tekstach programowych, które brzmiały efektownie i atrakcyjnie. Cokolwiek by mówić, surrealistyczne manifesty przetrwały próbę czasu – jeśli interesujemy się surrealizmem, to od nich zaczynamy lekturę (inna sprawa, czy nie przerosły one praktyki twórczej, podobnie jak teksty programowe innych kierunków awangardowych, łącznie z futuryzmem). O atrakcyjności manifestów stanowią ponadto głoszone w nich poglądy, stanowiące próbę dowartościowania codzienności, zwykłości, zwyczajności. Mówiąc o rzeczach wymykających się rozumowi, paradoksalnie był surrealizm blisko codziennego życia, a jego figury wydają się odpowiadać doświadczeniu wielu ludzi – jak *flâneur*, jak człowiek odwiedzający pchle targi w poszukiwaniu „obiektów znalezionych”, jak ktoś obserwujący rzeczywistość i odkrywający w niej ukryty wymiar. Uwolnienie podmiotu z norm i konwencji mogło być atrakcyjne, choć okazało się ograniczone do kontekstów wysokoartystycznych. To jednak generalnie problem awangardy i jej trudności z pogodzeniem radykalnych, egalitarnych postulatów z elitarnością głoszących je środowisk i ich eksponentów – dodajmy, że głównie mężczyzn, co znaczące, gdyż wbrew pozorom kobieta pojawiała się tu w zachowawczym, dobrze znanym, wręcz konserwatywnym obrazowaniu: muzy, ideału miłości szalonej itd. Jak wiemy, istniały surrealistyczne twórczynie, które osiągnęły wysoką pozycję, ale jakim kosztem! Dobrym przykładem jest Toyen – czeska artystka Marie Čermínová, która przybrała męski pseudonim i nosiła się po męsku, co nie mogło nie stanowić jakiegoś rodzaju karty przetargowej w szukaniu indywidualnej pozycji w grupie praskich surrealistów.

Powróćmy jednak do surrealistów rumuńskich. Powiedzieć trzeba, że w manifestach ponawiali oni szereg ideologicznych i polityczno-społecznych postulatów; Luca w odezwach do międzynarodowego ruchu surrealistycznego pisze o swoim poparciu dla socjalistycznych ideałów, choć niekoniecznie dla konkretnej partii. Natomiast jeśli chodzi o samą twórczość, to można powiedzieć, że pomysł konstruowania artefaktów i gry towarzyskiej odzwierciedlał teorie z kręgu Bretona; na początku *Biernego wampira* Luca przyznaje otwarcie, że wszystko zaczęło się jako gra towarzyska dla znajomych i krewnych znajomych. Jest to jednak nieco inna historia niż w przypadku surrealistów francuskich – wymiar autobiograficzny i temat opracowywania własnych traum i lęków jest w prozach Łuki znacznie silniejszy niż w twórczości surrealistów francuskich, bardziej szczerzy, bez udawania, że bawimy się w uniwersalia, i bez zwodzenia potencjalnych naśladowców, mogących poszukiwać w tych tekstach instrukcji obsługi własnych żądz. Wszystko jest tu silnie skoncentrowane na podmiocie, mocno związanym z autorem, który w dość egocentrycznym pamiętniku informuje nas o przeprowadzonych przez siebie jednostkowych działaniach. To ów strauumatyzowany podmiot stoi w centrum; konstruowanie obiektów pozwala mu na przezwyciężanie traumy i w jakiś sposób kanalizowanie swoich emocji i popędów; w tym sensie twórczość Łuki postrzegać można jako rezultat mechanizmów sublimacji. Ponadto nie widzę tu elementu udawania, który zmienił doktrynę surrealizmu w katalog modnych chwytów, wykorzystywanych w reklamie i popkulturze – na skutek czego surrealizm stał się zaprzeczeniem samego siebie. Postulując faktyczną rewolucję społeczną, stał się rezerwuarem atrakcyjnych obrazów i zabiegów.

**M.B.M.:** Czy mówiąc tak, nie umniejszasz aby za bardzo roli wywrotowości, która jednak w surrealizmie jest?

**J.K.:** Mówię tak, bo chcę przeciwstawić surrealizm francuski surrealizmowi „mniejszym”, a w każdym razie mniej znanym – jak właśnie rumuńskiemu. Wydają mi się one ciekawsze, gdyż pozbawione są balastu wielkiej surrealistycznej maszyny, z jaką z awangardowej niszy surrealizm francuski wypłynął na szerokie wody mainstreamu. Inaczej stało się w krajach, w których surrealizm zachował swój w istocie antyestablishmentowy, rewolucyjny i radykalny wymiar, jak w Serbii, Japonii, Szwecji czy właśnie w Rumunii, gdzie nigdy nie wszedł do głównego obiegu, nie zapłodnił całej literackiej i artystycznej twórczości drugiej połowy XX wieku aż tak bardzo, by móc zarzucać temu prądowi zaprzeczenie ideałów. W tekstach tych widać bezinteresowność, szczerłość, wierność ideom.

**M.B.M.:** Kiedy myślę o fiasku surrealistycznego (ale też futurystycznego) rewolucyjnego projektu społecznego – uwidacz-

niającym się oczywiście na wiele sposobów: w niemożności przekroczenia granicy pomiędzy tym, co elitarnie, a tym, co egalitarne, czy w niezadawalającej realizacji postulatów zniesienia granicy między życiem a sztuką – zastanawiam się, w jakim stopniu prawdziwie subwersywny potencjał może kryć się tu w sile estetycznego oddziaływania. Myślę, że tym, co na czytelnika Luki działa naprawdę mocno, jest wstręt, na którego polityczny wymiar wielokrotnie wskazuje Julia Kristeva w *Potędze obrzydzenia*, gdy pisze o wstręcie jako o stale wypieranej „odwrotnej stronie kodów religijnych, moralnych, ideologicznych, na których opiera się zdrowy sens jednostek oraz spokój społeczeństw”. Czy ta „odwrotna strona” dochodzi więc w tym sensie do głosu w prozie Luki, którego wampir zdaje się czyhać na „spokojny sens mieszczaucha”? Czy właśnie nie to, co obrzydliwe, wstrętne, potworne, szokujące, a występujące tu w ogromnym, miejscami wręcz groteskowym, napięciu – liczne obrazy wolnego przepływu ustrojowych płynów, ranionego, kawałkowanego kobiecego ciała, przemocy i wyrażonych tortur, seryjnych morderców – funkcjonuje jako politycznie wymierzone w społeczny porządek?

**J.K.:** Zgoda – a obrzydliwość ta wydaje się funkcjonować w prozach Luki na różne sposoby. Z jednej strony znajdziemy tam wprost podane obrazy budzące repulsję, jak te motywowane sadystycznie bądź masochistycznie; z drugiej – przywoływane są z nazwiska postaci zbrodniarzy, jak Gilles de Rais. Warto też spojrzeć pod tym kątem na sam proces tworzenia obiektów, który przekracza ramy zwyczajnej fabrykacji przedmiotów; wchodzi one z wytwarzającym w jakiś rodzaj relacji, nie zawsze przyjaznej. Wszystko to mocno wiąże się z wizjami prześladowającymi samego autora. W *Martwej śmierci* – czyli w tekście, który włączyłem do zbioru opowiadań Luki *Kleptoobiekt śpi i inne prozy* – narrator opisuje pięć prób samobójczych, z biografii pisarza zaś wiemy, że właśnie tyle razy próbował on targnąć się na swoje życie. Próby te podmiot relacjonuje w sposób wypruty z emocji – przynajmniej tych tradycyjnie kojarzonych z tego typu działaniami. Stawia bowiem na pozbawiony afektywnego oddziaływania, naturalistyczny sposób opisu i przedstawia je w sposób niemal mechaniczny, tak jakby sam był przedmiotem w rękach jakiegoś silniejszego, dominującego podmiotu, decydującego się jego własnymi rękami dokonać – no właśnie – już nie samobójstwa przecież, lecz zabójstwa. Mamy tu rozdwojenie podmiotu, przypominające nieco figurę dybuka czy realia *Rąk Orlaka* Maurice'a Renarda, których bohater zmagają się z tkwiącą w przeszczepionych mu dłoniach siłą, pchającą go do zbrodni. W tej właśnie powieści, zekranizowanej przed stu laty przez Roberta Wiene'go, ręce stają się bytem autonomicznym – podobnie jak

w prozach Luki, w których fragmenty, kawałki, resztki innych bytów odgrywają istotną rolę. Mamy też w końcu liczne obrazy cięcia, przenikania, odkrawania, przekłuwania i rozgryzania – jedzenie, gryzienie i pożeranie to w ogóle często powracający motyw w rumuńskim surrealizmie (wystarczy sięgnąć po wiersze Gellu Nauma).

**M.B.M.:** Można by dodać jeszcze zazębianie. Gdy pojawia się na przykład grzebień, od razu łączy się w wyobraźni Luki z zębami i gryzieniem; to zazębianie się języka i świata, słowa i przedmiotu wydaje mi się świetne.

**P.B.:** Co innego wydawało się u Luki świetne wspomnianemu już Deleuze'owi, spod którego pióra wyszedł największy znany mi komplement pod adresem rumuńskiego artysty. W zamieszczonym w *Krytyce i klinice* eseju *Wyjąkał* Deleuze pisze mianowicie: „Słowo Gherasima Luki jest wybitnie poetyckie dlatego, że z jąkania czyni on afekt językowy, nie zaś pobudzenie mowy”. Sąd ten pada w kontekście wiersza *Passionnément*, w którego sugestywnej autorskiej recytacji owo jąkanie jest bardzo dobrze słyszalne. W teorii Deleuze'a „jąkanie języka” to jednak coś więcej. Wielu pisarzy potrafi stworzyć jąkającego się bohatera (to poziom mowy), natomiast tylko najwięksi potrafią sprawić, by jąkał się język jako taki. Obok Luki padają tu nazwiska Kafki i Becketta – autorów, którzy piszą niejako nie w swoim języku, co czyni go w ten sposób jąkalskim, a zatem – jak powiada Deleuze, zgodnie z konceptem literatury mniejszej – „minoryzują” język poprzez „mniejszościowe użycie języka większościowego”. Czy byłbyś skłonny podążyć tym deleuzjańskim tropem i spojrzeć na rumuńskość Luki jako na element, który robi coś ciekawego z jego francuszczyzną? A może język jąkałby się także w jego wcześniejszych, pisanych po rumuńsku tekstach?

**J.K.:** Kategoria jąkania i jego afektywności wydaje się dobrze pasować do francuskiej fazy twórczości Luki; faza rumuńska wydaje się natomiast jej rewersem. Mielibyśmy w niej do czynienia z czymś odwrotnym: jąkanie byłoby zatem poprzedzone rodzajem słowotoku czy kompulsywnego powtarzania pewnych sformułowań, zwrotów, obrazów itd. Jest to wyraźne w *Wampirze*, ale jeszcze wyraźniejsze w krótszych prozach, w których język zamienia się w coś magmatycznego, co wykorzystuje nie tylko bogate, szeroko stosowane epitety, aliteracje, kojarzenie słów z bardzo odległych dziedzin, lecz także melodykę, opartą na wręcz refrenicznych powrotach do określonych modułów zdania – pojedynczych słów bądź sekwencji. Nawracają one i nawracają, niczym fale: zdanie wzbiera i opada, po czym znów wzbiera i opada. Ten rodzaj sinusoidy widoczny jest zwłaszcza w opowiadaniach, zbudowanych często na bazie dwóch-trzech zdań, które powracają w określonym

rytmie. Jąkanie widziałbym właśnie tutaj: w kompulsywnym powracaniu do tych samych motywów. To raczej poetyka nadmiaru niż niedomiaru; sam mechanizm wydaje się zachowany, ale w trochę innej postaci.

**P.B.:** Jako perseweracja?

**J.K.:** Tak, jako perseweracja; natomiast w kwestii francuszczyzny dodałbym tylko, że w wydaniu Luki była ona w istocie specyficzna, niejako wbrew francuszczyźnie literackiej używanej wówczas przez francuskich autorów, zwłaszcza w zakresie składni i jej wymogów. W stosunku do nich Luca konstruował zdania w nieco inny, uproszczony sposób – co widać w budowie zdań wtrąconych i złożonych. W gramatyce francuskiej mogą przybierać one bardzo wiele wariantów; w prozach Luki stosowane są bardzo podstawowe mechanizmy łączenia z sobą zdań – i być może dlatego, na przykład w *Wampirze*, charakteryzują się one jakimś rodzajem cykliczności, płynności, lecz także magmatyczności składniowej.

**M.B.M.:** Ta płynność związana jest też chyba z enumeratywnością prozy Luki. Wiele zdań łączy się tu z sobą na zasadzie wyliczenia.

**J.K.:** Tak, wydaje mi się to konsekwencją uproszczonej gramatyki. Mamy tu dużo rzeczowników i przymiotników, czasowniki zaś wprowadzane są na bardzo podstawowym poziomie, a często w ogóle zastępowane imiesłowami lub równoważnikami zdań. Można tu również mówić o chwycie anadiplozy – podobnie zresztą jak u Gellu Nauma, który stosuje anadiplozę w swoich tekstach pisanych po rumuńsku. Część kończąca jedno zdanie lub wers (przydawka bądź okolicznik) staje się podmiotem kolejnego zdania, i tak w kółko.

**M.B.M.:** Pasowałyby tu być może także dość liczne w prozach Luki poliptoty – jak choćby „obiekt obiektywnie ofiarowany” czy „pragnienie pragnienia”.

**J.K.:** Właśnie – i tu pojawia się kwestia, która wymagałaby solidniejszych analiz: na ile rumuński Luki upodabnia się do jego francuszczyzny, na ile tworząc rumuńskie warianty swoich tekstów, pisze je Luca nie w swoim „pierwszym” rumuńskim, lecz w języku rumuńskim przetworzonym przez francuski? W efekcie Luca tłumaczyłby je już na inny, zapośredniczony w specyfice francuszczyzny, język rumuński. To dla mnie ciekawy wątek, gdyż rumuński tłumaczonych przeze mnie opowiadań Luki wydaje mi się bardzo podobny do jego francuszczyzny, czasami miałem wręcz wrażenie, jakbym przekładał ze sztucznie wykreowanego na potrzeby konkretnego tekstu języka, języka-eksperymentu, który obowiązuje w obrębie jednego passusu. Być może jest tak dlatego, że część tekstów rzeczywiście powstawać mogła po francusku, następnie zaś była przez Lucę przekładana na rumuński zgodnie z tą nieco

już zwichrowaną francuską składnią. Gdy czyta się innych rumuńskich awangardzistów, nie ma się wrażenia, że ich teksty są aż tak mocno przetworzone. W prozach Luki wydaje się to natomiast konsekwentnie stosowaną poetyką – świadomie bądź nie.