



Jakub Kornhauser

UNIWERSYTET JAGIELLOŃSKI

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

**Obiekty obiektywnie ofiarowane
w *Biernym wampirze* Gherasima Luki
jako przedmioty niedostępne i ambiwalentne**

**Objectively Offered Objects
in *The Passive Vampire* by Gherasim Luca
as Ambivalent and Unapproachable Things**

Abstract: The paper analyzes the notion of objectively offered object (OOO) which is a crucial part of Gherasim Luca's Surrealist oeuvre. In the manifesto-like foreword to his early masterpiece, *The Passive Vampire*, Luca masterminds the game of constructing collage objects, which gain supranatural powers when offered to somebody. Becoming a fetish, the OOO could be interpreted in Hartmut Böhme's terms as ambivalent and unapproachable thing, shifted between desire and anxiety. With this concept Luca proves the predominant role of the Surrealist object in the theories and textual praxis of the Romanian avant-garde.

Keywords: Gherasim Luca, surrealism, Romanian avant-garde, object theory

Namysł nad obiektami zajmuje we wczesnej, datowanej na lata czterdzieste XX wieku, twórczości Gherasima Luki miejsce szczególne. Z jednej strony wynika to z jego ambicji metodycznego uzupełniania odkryć surrealizmu francuskiego. André Breton pisze ważne w tym kontekście manifesty z *Kryzysem przedmiotu* na czele w połowie lat trzydziestych, czym inspiruje przebywających w Paryżu Lucę i Gellu Nauma, przyszłych założycieli Rumuńskiej Grupy Surrealistycznej (1940–1947), do obrania przedmiotocentrycznej perspektywy. Zdecydowana większość esejów programowych surrealizmu rumuńskiego będzie rozwijać wątki zrekontekstualizowanych relacji między człowiekiem a rzeczami, poczynając od Bretonowskich kategorii przypadku obiektywnego czy obiektu znalezionego. Z drugiej strony zainteresowanie obiektami bierze się z ogólniejszej zmiany charakteru późnych nurtów międzywojennej awangardy, szczególnie awangard środkowo-europejskich. Miejsce futurystyczno-konstruktywistycznej utopii wielkich, stechnicyzowanych metropolii zajmą katastroficzne wizje zniszczonych przez przemysł miast; w wizjach tych nierównościom społecznym towarzyszy zgiełk ideologii. Postdadaistyczne wezwania do anarchizacji codzienności ustąpią zaś mrocznym teoriom spod znaku kryzysu podmiotu – tym mroczniejszym, że podbitym wybuchem drugiej wojny światowej i jej konsekwencjami, odczuwalnymi dla twórców i dla sztuki jako takiej. Co za tym

idzie, emancypacja obiektów okaże się symptomem przewartościowania w zakresie ontologii współmieszkańców świata zewnętrznego oraz, w konsekwencji, świata wewnętrznego.

Obie tendencje można zaobserwować choćby w opublikowanym w 1940 roku manifestie *Świat, w którym żyjemy* autorstwa jednego z przyszłych liderów awangardowej praskiej Grupy 42 Jindřicha ChalupECKY. ChalupECKY, niejako w kontrze do dogmatycznych ustaleń czeskiego surrealizmu lat trzydziestych, lecz i z duchem zmieniających się czasów, napisze: „Rzeczy są zatem czymś więcej niż tylko ograniczeniem i negacją podmiotu, są one również warunkiem i konstytutywnym elementem świadomości” (CHALUPECKÝ, 2014, s. 178) – świadomości, co ważne, przynależnej nie tylko człowiekowi, lecz także przedmiotom. Przystają one wszak spełniać wyłącznie funkcje utylitarne i przekształcają się w nośniki nowych znaczeń: „Nie zmartwiały, ujednolicone, typowe produkty abstrahujące od wspomnień, ale rzeczy żywe, niezaprzeczone, istniejące, wyjątkowe ze względu na swą krnąbrną tajemniczość, ze względu na swą nieredukowalną realność, zdolną potwierdzić i zapewnić realność życia podmiotu” (CHALUPECKÝ, 2014, s. 178–179). Nie powinna zatem dziwić konstatacja, że obiekty jednocześnie żyją – a więc wymykają się realnemu poznaniu i realistycznym wzorcom obrazowania – oraz są realności i realizmu gwarantem. Paradoksalna natura obiektów tkwi w założeniach nadrzeczywistości (nadrealności), platformy styku marzenia sennego i jawy, które to założenia przedstawił w pierwszym *Manifestie surrealizmu* Breton (nadrealność to „pewnego rodzaju rzeczywistość absolutna”; BRETON, 1973c, s. 66), a którym poświęca uwagę także Luca w jednym z kluczowych dla ewolucji rumuńskiego surrealizmu manifestów. To w napisanej wspólnie z Dolfim Trostem *Dialektyce dialektyki* (1945) Luca notuje:

Rozpoznajemy w niesłychanie konkretny sposób funkcjonowanie rzeczywistości naszego myślenia w życiu codziennym, obłądnie i marzeniach sennych. Te trzy możliwości stanowią dla nas przy tym wyłącznie sztuczne rozróżnienie podtrzymywane dla dezorientacji toku myślenia w różnorodnych warunkach zewnętrznych (LUCA, TROST, 2014, s. 518).

Nadrzeczywistość stapałaby zatem w jedno to, co realnie istniejące, oraz to, co istnieje w porządku irracjonalnym (na jawie – obłąd lub we śnie – marzenie senne).

Obiekty, wyzyskując swą „krnąbrną tajemniczość”, którą opisywał ChalupECKY, mają zdolność przemieszczania się między tymi porządkami, i to właśnie w tej zdolności upatruje Luca ich ponadstandardowego znaczenia dla procesu kreowania nowego,

nieedypalnego ładu. Nieedypalność natomiast, jak określa to Luca w tekście *Kubomanie i obiekty* (1945), wyłania się z postawy „opartej na nieeuklidesowej geometrii, mechanice nienewtonowskiej i biologii niepasteurowskiej”, która

może być porównana do ruchów wyzwolenia człowieka w takim stopniu, w jakim owe ruchy wyrażają, na planie całkowitej wolności, nieskończoną aktywność, pragnienie pragnienia (LUCA, 2014, s. 523).

Doktrynę nieedypalności objaśnia Luca w szeregu manifestów publikowanych tuż po zakończeniu wojny, a także wpłata w sfikcjonalizowaną materię krótszych i dłuższych próz poetyckich. Mówiąc ogólnie, obiekty jawią się w tej koncepcji jako rozsądni utajonych mocy, dzięki którym są w stanie przeobrażać rzeczywistość na własnych warunkach – a więc z pominięciem przeszkody racjonalnej kontroli podmiotu ludzkiego nad działaniami jego własnych wytworów. Wszystko to ma w założeniu doprowadzić do zrealizowania podwójnego celu: wyzwolenia człowieka na wszystkich płaszczyznach egzystencji – zgodnie z sugestiami Bretona z *Drugiego manifestu surrealizmu* (1930), w którym mowa o „buncie absolutnym i całkowitym nieposłuszeństwie” wobec nawyków codzienności (BRETON, 1973a, s. 127) – oraz wyzwolenia przedmiotu spod kurateli człowieka. Innymi słowy, człowiek musi przypłacić wywalczenie pełnej wolności życiowej utratą dominacji w świecie – jakkolwiek byłby on definiowany. Obiekty, przeciwnie, uzyskują nieznaną wcześniej status, lecz wcale nie musi się on wiązać z automatycznie osiągniętą ich wolnością od podmiotu.

Wróćmy do Luki. Ustaliliśmy, że obiekty są podporą jego surrealistycznej doktryny, w tym, specyficznie, teorii świata nieedypalnego. Najistotniejszym jednak faktem świadczącym o randze tej tematyki jest osobista predylekcja Luki do koncentrowania się zarówno w twórczości literackiej, jak i w pismach teoretycznych wokół zagadnienia obiektu surrealistycznego. Obiekty – rozumiane tutaj szeroko, jako wszystkie byty nie-ludzkie, którym nadaje się daleko posuniętą autonomię – funkcjonują w pracach rumuńskiego surrealisty na trzy co najmniej sposoby: jako elementy teorii (w manifestach); jako składniki obrazu poetyckiego (w prozach); wreszcie jako materialnie istniejące artefakty (których fotografie towarzyszą i manifestom, i prozom). Owo intermedialne pojmowanie obiektu, funkcjonującego jednocześnie na kilku płaszczyznach: fikcjonalnej i materialnej, nadrzeczywistej i realnej, a także literackiej i artystycznej (należy dodać, że Luca był również grafikiem tworzącym kolażowe formy – kubomanie inspirowane dadaistycznymi kolażami w stylu Tristana Tzary), powoduje, że trudno w odniesieniu do twórczości autora *Biernego*

wampira dokonywać sztywnych podziałów na teksty „czysto” fikcjonalne i eseje czy prace o nachyleniu teoretycznym.

Dobrym przykładem intermedialnego traktowania problematyki przedmiotu jest uchodzący za *opus magnum* Luki *Bierny wampir* (1945), złożony ze wstępu przedstawiającego teorię obiektu obiektywnie ofiarowanego (OOO), z właściwej prozy poetyckiej o fikcjonalnym charakterze oraz towarzyszących tekstowi fotografii fizycznie wytworzonych obiektów. Sama teoria OOO, analizowana przez Lucę również w wielu innych manifestach, leży u podstaw jego surrealistycznej filozofii. Gérard Durozoi twierdzi w swej monumentalnej *Histoire du mouvement surréaliste*, że w połączeniu z ideami głoszonymi w *Dialektyce dialektyki* teoria OOO stanowi sedno problematyki nieedywalności w pismach Luki, przyczynia się bowiem do przełamywania opozycji zewnętrzne – wewnętrzne oraz świadome – nieświadome i prowadzi do „rewolucyjnego przewyciężenia kompleksów uniemożliwiających człowiekowi uzyskanie wolności” (DUROZOI, 1997, s. 448)¹. Przy czym, jak wspominałem, najgłębszym kompleksem, który według Luki zawiera w sobie wszystkie pozostałe i w sposób szczególnie sprzyja zniewoleniu podmiotu, jest kompleks Edypa (nazwany przez Lucę „ropiejącą raną”; LUCA, 2014, s. 523). Proces zainicjowany w akcie tworzenia, jak pisze w odniesieniu do OOO Agnieszka Taborska, „dziwnych, onirycznych obiektów-fetyszy” (TABORSKA, 2007, s. 199) ma dialektyczny, rewolucyjny charakter „nieedywalny” wyrażający się poprzez burzenie barier racjonalności, codziennych przyzwyczajzeń i inicjowanie nowych relacji międzyludzkich. Owo burzenie wspomagane jest działaniem sił magicznych (Luca nader chętnie sięga po repertuar ezoteryki i okultyzmu, nieobca jest artyście również kabała) – Taborska sądzi wręcz, że „rzecz ofiarowana przemawia zaklętym językiem” (TABORSKA, 2007, s. 200).

Skąd więc idea obiektu obiektywnie ofiarowanego? W *Biernym wampirze* – dziele napisanym w dwóch wersjach językowych: francuskiej i rumuńskiej, a wydanym pierwotnie tylko po francusku – Luca szczegółowo opisuje ideę konstruowania i wprowadzania w obieg tajemniczych „obektów-fetyszy, obiektów tabu czy totemów” (SELEJAN, 2007, s. 36). Obiekty takie uzyskują „obiektywną” moc w akcie ofiarowania (funkcjonują jako podarunki składane konkretnie wytypowanej już w trakcie konstruowania obiektów osobie), wywierając zakładany przez wytwórcę wpływ na osobę obdarowaną. Formuła ta zakłada rzeczywistość – w odniesieniu do rzeczywistości świata zewnętrznego – fabrykację obiektów, którą postulował w *Kryzysie przedmiotu* (1936) André Breton, w celu wprowadzania subwersywnych elementów o surrealistycznym charakterze w tkankę codzienno-

1 Jeśli nie zaznaczono inaczej, tłumaczenia cytatów – J.K.

ści. Skądinąd jeszcze wcześniej upominał się o nią na łamach „Le Surréalisme au service de la révolution” Salvador Dalí – rozwijał koncepcję produkowania „przedmiotów o funkcjach symbolicznych”, które miałyby być „upostaciowieniem pragnień” i łączyć się z empirycznymi doświadczeniami jednostki (DALÍ, 2005, s. 48). Wspólnym hasłem byłaby tu surrealistycznie uwarunkowana „całkowita rewolucja” przedmiotu, który po odpowiedniej rekontekstualizacji w przestrzeni nadrzeczowości uzyskałby nowy status niezależnego bytu – i to właśnie w niezależności tkwiłaby jego moc fetysza.

We wstępie do *Biernego wampira* czytamy zatem o genezie tych intermedialnych, funkcjonujących na styku teorii, fikcji i materialności bytów:

Zabawa o jawnie megalomańskim charakterze umożliwiła mi spotkanie z nowym obiektem wywołanym przez pragnienie, obiektem, który rzucił straszliwe i fascynujące światło na wewnętrzne życie ludzkości. Zabawa, podczas której odkryłem wraz z przyjaciółmi symboliczną formę ekspresji, stojącą w sprzeczności z powszechną manią prześladowczą, polegała na wzajemnym obdarowywaniu się. Pozwalało nam to na równoczesną przyjemność z obdarowywania i bycia obdarowywanym [...]. Podczas tworzenia podarunków powstał pierwszy obiekt obiektywnie ofiarowany (OOO). Oczywiście, sam akt tworzenia podarunków i związana z nim ograniczona mobilność psychiczna są niczym wobec bezkresnych motywacji wypływających z aktu ofiarowania. Biorąc ten akt za stały punkt wyjścia, ofiarowany obiekt może rozwijać się w swej dynamicznej i wielokrotnej złożoności (LUCA, 2018, s. 9–10).

Już w tym początkowym fragmencie pobrzmiwają echa Bretonowskiego *Kryzysu przedmiotu*. Wydaje się, że Luca nie tylko przeprowadza paralelę z odpowiednim passusem z manifestu Bretona, lecz także uściśla ramy, w jakich obiekty poruszałyby się w nowej, zobiektywizowanej przestrzeni. Ich status uwzględniałby zatem dwoistość ich natury – z jednej strony zakorzenionej w nieuświadomionych pragnieniach, z drugiej zaś całkowicie materialnej, poddanej pracy zmysłów wytwórcy i odbiorcy. Relacje między podmiotami – relacje, które powstałyby w wyniku dokonania się aktu ofiarowania obiektu – musiałyby się opierać na zasadzie nieskrępowanej wolności, czym wypełniałyby znamiona nieedy-palności. Przypomnijmy, że Breton w *Kryzysie przedmiotu* relacjonował: „kiedy proponowałem fabrykację i puszczanie w obieg przedmiotów, które się przyśniły, nadanie tym przedmiotom konkretnego bytu, mimo niezwykłego wyglądu, jaki mogłyby przybrać, traktowałem to raczej jako środek niż jako cel [...].

Ale daleko ważniejszym niż produkcja takich obiektów celem, do którego dążyłem, było uprzedmiotowienie działalności sennej, jej przejście do rzeczywistości” (BRETON, 1973b, s. 164–165). Przeświadczenie autora o możliwości prowadzenia pozarozumowego dialogu z przedmiotami, które dzięki temu są w stanie przewyciężyć statyczność i uwolnić swoją oniryczną naturę, antycypuje pewność, z jaką Luca mówi o tym, że „ofiarowany obiekt może rozwijać się w swej dynamicznej i wielokrotnej złożoności”. Niemniej Luca rozpoczyna swój manifest od zarysowania osi podmiot-(wy)twórca – przedmiot-(wy)twór, choć, jak się zdaje, tylko po to, aby ten mechanizm rozregulować w części „fikcjonalnej” *Wampira*. Podkreślenie rangi podmiotu-(wy)twórcy nie oznacza przy tym redukcji oddziaływania obiektu. Przeciwnie, sam fakt nadania obiektowi mocy ewolucyjnej nakazuje myśleć o nim w kategoriach autonomicznego bytu. Ponadto Luca – inaczej niż Breton – opisuje spotkanie z obiektem, co sugerowało by rodzaj równorzędnej relacji między podmiotem i przedmiotem. Przy czym „relacja pomiędzy poszukującym podmiotem i przedmiotem, który czeka na odnalezienie” (LUCA, 2018, s. 29), wcale nie musi świadczyć o zgodnym współdziałaniu obydwu uczestników zdarzenia. To „spotkanie” czy „odnalezienie” ma w sobie przecież wymiar nieledwie magicznego rytuału, u którego podstaw leży niemożliwość przewidzenia konsekwencji.

We wstępie do *Wampira* opisany jest choćby przypadek obiektu nazwanego *litera l*, będącego lalką z drugą główką (okraszoną wbitymi w nią żyletkami) przymocowaną w miejscu krocza – skądinąd obiekt ten przywołuje natychmiastowe skojarzenia z lalkami Hansa Bellmera. Narrator w trakcie nadawania lalce statusu obiektu obiektywnie ofiarowanego stwierdza:

lalka zaczęła wywierać na mnie ogromną presję [...] i zaczęła szeptać zaklęcia w języku czarnej magii; jej słowa brzmiały niczym prąjczyk i przypominały marzenia senne (LUCA, 2018, s. 30).

Jawnie fetyszystyczna zależność, jaką odnajdujemy w tej relacji, opiera się na paradoksie podmiotowości. Z jednej strony podmiot powołuje do życia przedmiot, na który przelewa swoje żądze, by móc doznać spełnienia; z drugiej strony spełnienie to następuje dopiero wówczas, gdy podmiot wyrzeknie się swojej podmiotowości na rzecz obiektu-fetysza, który przejmuje w tym spotkaniu dominującą rolę. Dobrze obrazuje to choćby scena z ważnego filmu czeskiego surrealisty Jana Švankmajera *Spis-kowcy rozkoszy* (1996), w której skonstruowane z przedmiotów codziennego użytku (wałków do ciasta, gwoździ czy pędzli do golenia) „maszyny masturbacyjne” zostają przez jednego z bohaterów wprawione w ruch, by zaspokoić jego żądze, po chwili

zaś zaczynają poruszać się samoistnie, niczym zupełnie autonomiczne byty, i „biorą w posiadanie” ich wytwórcę. Obiekty obiektywnie ofiarowane w koncepcji Luki działałyby na podobnej zasadzie – wykorzystywałyby człowieka do wprowadzania ich w obieg, po czym natychmiast uniezależniałyby się od tego człowieka i awansowałyby do roli budowniczych nowego świata, świata rzeczy, określanego w *Biernym wampirze* jako „świat niespodziewanych zjaw i zjawisk” (LUCA, 2018, s. 62).

Jesteśmy tu blisko tego, o czym pisze w *Fetyszymie i kulturze* Hartmut Böhme, gdy rozważa warunki, jakie trzeba byłoby spełnić w drodze ku rzeczywistości uniezależnionych obiektów. U podstaw powołania takiego świata musiałyby leżeć swoisty „bunt przedmiotów”, który stanowiłby odpowiednik „niepohamowanego buntu”, o którym pisał w *Drugim manifestie surrealizmu* Breton. Wykorzystując pojęcie Erharta Kästnera, analizuje Böhme „możliwość strajku generalnego rzeczy” (BÖHME, 2012, s. 37), czyli sytuację, w której przedmioty „odwracają się i oddalają”, udowadniając „konserwatywnej krytyce”, że tkwi w nich utajona moc, wola, odczucia i potrzeba samookreślenia (BÖHME, 2012, s. 38). 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” (BÖHME, 2012, s. 38). Jak czytamy w *Biernym wampirze*, „po raz pierwszy obiekty użytkowe, a więc nieistniejące, istnieją” (LUCA, 2018, s. 70). Ów „reżim użyteczności” (BÖHME, 2012, s. 34–35) przedmiotów, tak krytykowany przez surrealizm, obejmuje wydawanie im rozkazów, oczekiwanie niezawodności i katerycznej uległości. „Bunt przedmiotów” polegałby na zakwestionowaniu tych „imperialistycznych” przyzwyczajzeń, które dobrze oddaje postulat, że „krzesło wolałoby nie stać”. „Świat rzeczy” zakładający ich „krunąbrną obecność” (BÖHME, 2012, s. 34) – która idzie w parze „krunąbrną tajemniczością” z manifestu Chaluppeckiego – wymusza Bretonowską walkę z „bestią nawyku” (BRETON, 1973c, s. 77) i uniezależnienie od dominacji podmiotu.

W konsekwencji proces powoływania do życia obiektów obiektywnie ofiarowanych, określony przez Lucę jako „zabawa”, a więc domena dziecięcej, nieskrępowanej wyobraźni, nie zaś mrocznych sił, wskazywałby na chęć uprzedniego „udobruchania” przedmiotów, skłonienia ich do przyjaźniejszego nastawienia wobec wytwórcy. Przywołuje to na myśl „strategię okiełznania” zbuntowanych przedmiotów, którą za Grantem Davidem McCrackenem analizuje w studium *Są w życiu rzeczy... Szkice z socjologii przedmiotów* Marek Krajewski. „Strategia okiełznania” może być realizowana na różne i wzajemnie sprzeczne sposoby. Najważniejsze z nich to „rytuały troski”, których celem jest „przebłaganie” przedmiotów opieką nad nimi, ich konserwacją, myciem, lub też – co dobrze oddaje intermedialność OOO – personifikowanie ich

i odnoszenie się do ich „dobrej woli” (KRAJEWSKI, 2013, s. 14-15). W tytułowej postaci biernego wampira znajdziemy ilustrację tego zjawiska: wampir Luki jest wyzuty z dominujących cech mocnego podmiotu, upodabnia się do cienia, a zamiast krwi pije mleko. W łaski obiektów zaś próbuje się wkupić obietnicą czułości, jak w passusie:

Dotarliśmy do ostatniej komnaty, mój obiekcie! Zejdźmy schodami, które zaprowadzą nas do zamkowych podziemi, dajmy się zwieść tym długim korytarzom, tym głosom dalekim jak rzeka widziana od ujścia w górę, stąpajmy delikatnie, aby nie zetrzeć kurzu spoczywającego na kamiennych (LUCA, 2018, s. 62).

Proces prześlągiwania obiektów wpisuje się zatem w fetyszyzyczne inklinacje podmiotu, wprawia go w stan wewnętrznego rozedrgania spowodowanego utratą „zaprogramowanej” libidinalnej obsady; walka o względy obiektu – nawet jeśli określi się go poufale, lecz dzierżawczo „moim obiektem” – nie jest do wygrania.

Mechanizmy fetyszyzacji obiektów objaśnia Luca w *Kubomaniach i obiektach*, gdzie opisuje zjawisko „obektów konstruowanych na odległość przy pomocy medium”, które otrzymuje się „dzięki erotycznemu zabiegowi mediumicznemu”, a które jest „projekcją własnej lubieżnej skłonności” na istniejące w nieświadomości byty (LUCA, 2014, s. 524). Wedle Böhme przedmiotem estetycznym – a więc również przedmiotem surrealistycznym (w każdym z intermedialnych wcieleń) – przynależy status fetysza. Taki obiekt „z samej swej istoty jest niedostępny [...]. Dzięki temu wykluczeniu z obszaru jakkolwiek pojętej 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” (BÖHME, 2012, s. 321-322).

Widać wyraźnie, że zaproponowane kategorie mogą odnosić się do obiektów obiektywnie ofiarowanych. Są one, po pierwsze, poddane kultowi – kultowi, który przybiera na sile dzięki niedostępności przedmiotu wyodrębnionemu spośród wielu innych, podobnych do siebie, a następnie „oddalonemu semantycznie” od pierwotnego, utylitarne kontekstu. Gdy czytamy w *Biernym wampirze* Luki, że obiekty „przemieszczane są między tornadami i mgłami” (LUCA, 2018, s. 85), „obiekty o żarzącej się rzeczy-

wistości wydostają się przez okna” (LUCA, 2018, s. 93), „cienisto-drapieżna zjawia” zaś staje się „jedynym dążeniem aż po kres mych dni” (LUCA, 2018, s. 106), to jasne staje się, jak bardzo zależy podmiotowi na restytucji swojego panowania również w przestrzeni nadrzeczywistej. Otóż wizja, w której ukazane są sposoby uniezależniania się obiektów, kontrapunktowana jest przez wyrazy uwielbienia dla ich fetyszystycznej mocy – tym bardziej pociągającej, im bardziej niedostępnej i trudnej do pochwylenia (duchowego i cielesnego). Obiekty określane są jako „te kamienie filozoficzne, które odkrywają, przeobrażają, wywołują halucynacje, które przekazują nasze wycie” (LUCA, 2018, s. 52), by podkreślić ich nieomal boskie (czy raczej: diable) pochodzenie.

Po drugie zaś, obiekty surrealistyczne byłyby „przedmiotami ambiwalentnymi”, i to na wielu poziomach. Böhmego interesuje przede wszystkim brak możliwości dotarcia do istoty przedmiotu. Jednocześnie fascynujący i odpychający, bliski i odległy obiekt dysponuje „przemożną” naturą, sytuującą się na przecięciu rzeczywistości realnej i fikcjonalnej, materialnej i duchowej, codziennej i magicznej. Jednoczesne doznawanie pragnienia i lęku, blokujące prawidłowe rozwiązanie sytuacji libidinalnej, prowadzi do pogłębienia frustracji i zaburzeń tożsamości. Podmiot ulega manii prześladowczej – w roli prześladowcy obsadza zanimizowane obiekty – po czym zaczyna dążyć do samobójczej śmierci jako jedynej odpowiedzi na niemożliwe do zracjonalizowania naciski *superego*. Z jednej strony podmiot zapewnia sam siebie:

Jem, oddycham, piję, myślę, neguję, ubieram się i poruszam *afrodyzjakowo*. Utrzymuję każdą komórkę mojego organizmu w stanie permanentnego podniecenia (LUCA, 2018, s. 76);

z drugiej ujawnia swoją impotencję (rozumianą, rzecz jasna, wieloznacznie):

Poruszam się w gąszczu zdarzeń, które raz po raz mi umykają, wdycham zioła, o których zaplątanych korzeniach wolę nie wiedzieć, moje gesty są gestami nowicjusza (LUCA, 2018, s. 122).

Ambiwalencja zawarta w samych obiektach, która przenosi się na podmiot, prowokuje u niego hipnotyczne stany. W ich konsekwencji ów „mroczny przedmiot pożądania” musi stać się dla podmiotu symptomem ostatecznej klęski – klęski jako decyzyjnego agensa, ale także jako podmiotu jako takiego; innymi słowy, dokonuje się tu akt świadomej rezygnacji z podmiotowości na rzecz bytów nie-ludzkich, które przejmując status podmiotów, dokonują przewartościowania relacji z człowiekiem.

Kiedy narrator-bohater *Biernego wampira* ekspresyjnie sprawozdaje zmagania z materią:

Z czołem broczącym krwią posuwam się przez las obiektów, moje ubranie, skóra, mięśnie i skrzydła są rozrywane przez ich agresywne kanty (LUCA, 2018, s. 85)

– przypomina to sadomasochistyczną praktykę, której rezultatem może być jedynie śmierć w męczarniach. Pod pewnymi względami jesteśmy blisko doświadczenia Bess, głównej protagonistki *Przełamując fale* Larsa von Triera, która mimo świadomości niebezpieczeństw, jakie jej grożą, i wbrew wyznawanym przez siebie surowym zasadom moralnym zmusza się do aktów agresywnego seksu z bandytami tylko po to, by zadowolić libido swojego sparaliżowanego męża, co kończy się dla niej tragicznie; oczywiście w wypadku *Biernego wampira* mamy do czynienia z wizją całkowicie surrealistyczną, która jednak wychwytuje analogiczne mechanizmy ambiwalencji. Utracie męskości, a co za tym idzie, utracie podmiotowej tożsamości, następnie zaś jej zdublowaniu w czymś, co moglibyśmy nazwać nadrzeczywistością – tak jak dzieje się to w *Zagubionej autostradzie* Davida Lyncha – wtóruje wewnętrzne przekonanie podmiotu o konieczności wybrania radykalnych rozwiązań za wszelką cenę, nawet jeśli miałyby to być ostatnia decyzja w jego życiu. W tym sensie wybór śmierci – czy innej formy anihilacji własnej mocy sprawczej – jest tej mocy uwzniośleniem; tym samym ambiwalencja łączy się z niedostępnością.

Z tej perspektywy fetysz – w ambiwalentnej i niedostępnej postaci – byłby zatem fortunnym domknięciem ostatniego etapu postulowanej przez surrealistów „całkowitej rewolucji przedmiotu”; w pełni autonomicznym i ożywionym obiektem, który uzyskuje kontrolę nad wolą człowieka. Böhme notuje, że „fetyszycyzacja oznacza triumf przedmiotu nad podmiotem: język staje się magicznym obiektem, któremu podlega podmiot i przez który – co więcej – jest dopiero wytwarzany, który ustanawia dopiero jego tożsamość” (BÖHME, 2012, s. 418) – zauważa coś, co można by wpisać w sens surrealistycznej estetyki. Mamy oto obiekt, który dominuje nad człowiekiem, mamy język sam będący samodzielny obiekt, mamy zredukowaną i zastąpioną przez obiekty postać ludzką, mamy wreszcie odrębną rzeczywistość – nadrzeczywistość – gdzie toczy się bezustanny proces transformacji. Podsumowaniem tego zjawiska w *Biernym wampirze* byłaby formuła OOOO, a więc „obiektywie ofiarowanego obiektowi” (LUCA, 2018, s. 62–63). Określa ona likwidację obecności podmiotu w akcie obdarowywania; w tej wizji przedmioty obdarowują się samymi sobą. Przeszkoda realności, jak twierdzi narrator, zostaje usunięta i zastąpiona komunikacją magiczną,

która obywatel się bez jakiegokolwiek udziału – aktywnego lub biernego – podmiotu. I w tym miejscu wracamy do schyłku międzywojennej awangardy: otóż likwidację podmiotu, a przynajmniej życia podmiotu pojmowanego w najprostszych biologicznych kategoriach, wizualizował sobie już Chalupceky, gdy pisał w przywoływanym manifestie *Świat, w którym żyjemy*: „Żyć, żyć. Wbrew wszystkiemu, mimo wygody, jaką niesie z sobą nie-życie” (CHALUPECKÝ, 2014, s. 176). To dramatyczne – ale podbite omówioną tu ambiwalencją pragnienia i lęku – wezwanie rozбивa się o świadomość końca, końca, od którego, paradoksalnie lub nie, mogą uchronić człowieka jedynie rzeczy, ale nie rzeczy „piękne, zadbane, delikatne, tylko rzeczy twarde, złe, tajemnicze, nieustraszenie realizujące swą nieprzenikalną konsystencję” (CHALUPECKÝ, 2014, s. 178).

Bibliografia

- BÖHME Hartmut, 2012: *Fetyszizm i kultura. Inna teoria nowoczesności*. Przeł. Mateusz FALKOWSKI. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.
- BRETON André, 1973a: *Drugi manifest surrealizmu*. Przeł. Adam WAŻYK. W: *Surrealizm. Teoria i praktyka literacka. Antologia*. Red. Adam WAŻYK. Warszawa: Czytelnik, s. 125–150.
- BRETON André, 1973b: *Kryzys przedmiotu*. Przeł. Adam WAŻYK. W: *Surrealizm. Teoria i praktyka literacka. Antologia*. Red. Adam WAŻYK. Warszawa: Czytelnik, s. 162–170.
- BRETON André, 1973c: *Manifest surrealizmu*. Przeł. Adam WAŻYK. W: *Surrealizm. Teoria i praktyka literacka. Antologia*. Red. Adam WAŻYK. Warszawa: Czytelnik, s. 55–102.
- CHALUPECKÝ Jindřich, 2014: *Świat, w którym żyjemy*. Przeł. Hanna MARCINIAK. W: *Głuchy brudnopis. Antologia awangard Europy Środkowej*. Red. Jakub KORNHAUSER, Kinga SIEWIOR. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, s. 173–179.
- DALÍ Salvador, 2005: *Objets surréalistes*. In: *L'objet surréaliste*. Éd. Emmanuel GUIGON. Paris: Jean-Michel Place, s. 48–54.
- DUROZOI Gérard, 2007: *Histoire du mouvement surréaliste*. Paris: Hazan.
- KRAJEWSKI Marek, 2013: *Sq w życiu rzeczy... Szkice z socjologii przedmiotów*. Warszawa: Fundacja Nowej Kultury Bęc Zmiana.
- LUCA Gherasim, 2014: *Kubomanie i obiekty*. Przeł. Jakub KORNHAUSER. W: *Głuchy brudnopis. Antologia awangard Europy Środkowej*. Red. Jakub KORNHAUSER, Kinga SIEWIOR. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, s. 523–524.
- LUCA Gherasim, 2018: *Bierny wampir*. Przeł. i oprac. Jakub KORNHAUSER. Mikołów: Instytut Mikołowski.
- LUCA Gherasim, TROST Dolfi, 2014: *Dialektyka dialektyki*. Przeł. Jakub KORNHAUSER. W: *Głuchy brudnopis. Antologia awangard Europy*

- Środkowej*. Red. Jakub KORNHAUSER, Kinga SIEWIOR. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, s. 509–520.
- SELEJAN Anna, 2007: *Poezia românească în tranziție (1944–1948)*. București: Cartea Românească.
- TABORSKA Agnieszka, 2007: *Surrealizm. Spiskowcy wyobraźni*. Gdańsk: słowo / obraz terytoria.