

**Mgr Jakub Kornhauser**

Wydział Filologiczny UJ

Rozprawa doktorska ***Status przedmiotu w poezji europejskiego surrealizmu*** (w ramach projektu badawczego MNiSW/NCN nr N N103 407040),  
promotor: prof. UJ dr hab. Waław Rapak

## **AUTOREFERAT**

Rozprawę doktorską *Status przedmiotu w poezji europejskiego surrealizmu* poświęciłem zagadnieniu przedmiotu surrealistycznego w estetyce i praktyce poetyckiej reprezentantów kierunku, w szczególności André Bretona oraz Gellu Nauma. Taka perspektywa badawcza umożliwiła mi wpisanie rozważań nad surrealizmem w szerszą refleksję teoretycznoliteracką i filozoficzną. Z tego punktu widzenia pojęcie przedmiotu surrealistycznego rozumiane jest zarówno jako kluczowe założenie rewolucyjnej estetyki, jak i zapowiedź współczesnych „teorii rzeczy” w socjologii, antropologii i badaniach kulturowych.

Podstawowym celem mojej rozprawy jest analiza pojęcia przedmiotu (obiekту) w refleksji teoretycznej surrealizmu oraz sposobów jego istnienia w poezji surrealistycznej. W pierwszej kolejności podejmuję próbę zrekonstruowania statusu przedmiotu wyłaniającego się z dwudziesto- i dwudziestopierwszowiecznych koncepcji teoretycznoliterackich, kulturoznawczych i filozoficznych. Zadaniem, jakie przed sobą postawiłem, jest zestawienie interdyscyplinarnie rozumianego pojęcia obiektu z założeniami surrealizmu i odnalezienie metody opisu jego językowej, tekstowej obecności. Wiąże się to z chęcią przywrócenia w badaniach nad awangardą równowagi między analizą dzieł plastycznych, w tym obiektów surrealistycznych rozumianych jako materialne artefakty, i twórczości poetyckiej. Jak się bowiem wydaje, ten pierwszy nurt w dużym stopniu zdominował refleksję teoretyczną w odniesieniu do surrealizmu, czego dobrym przykładem są niedawne wystawy „Le Surréalisme et l’objet” w paryskim Centre Pompidou (październik 2013-marzec 2014) oraz „Surreal Objects” w Schirn Kunsthalle we Frankfurcie (luty-maj 2011). Obydwie

wystawy, podobnie jak towarzyszące im publikacje, ograniczają kwestię przedmiotu do „trójwymiarowych” instalacji i artefaktów, pomijając zupełnie ich byt niematerialny. Główną hipotezą badawczą, którą staram się uzasadnić w rozprawie, jest zatem uznanie poetyckiego istnienia przedmiotów za szczególny rodzaj ekspresji twórczej surrealistów i podkreślenie siły oddziaływania poetyki opartej na kategorii przedmiotu na współczesną refleksję towarzyszącą tzw. „powrotowi rzeczy” w humanistyce.

Za punkt wyjścia dla prowadzonych rozważań obrałem teorię Arthura C. Danto, który, polemizując m. in. z teoriami Clementa Greenberga umniejszającymi rolę surrealizmu wśród rewolucyjnych kierunków awangardowych, podkreśla, że głównym, a może wręcz jedynym celem surrealistów było „zestawianie realistycznie przedstawionych przedmiotów, które nie spotykają się ze sobą w rzeczywistym, lecz jedynie w nad-rzeczywistym świecie”. Antecedencje obrazu surrealistycznego, powstającego przy użyciu techniki zestawiania dwóch heterogenicznych przedmiotów w przestrzeni nadrzeczywistej, można odnaleźć już w *Pieśniach Maldorora* [1869] Lautréamonta, gdzie tego rodzaju niezwykle obraz zostaje określony „pięknym jak przypadkowe spotkanie na stole prosektoryjnym maszyny do szycia i parasola”. Surrealiści będą traktować to porównanie niczym motto dla wypracowanych przez siebie podstawowych zagadnień poetyki, a zatem, po pierwsze, kategorii przypadku, w tym „przypadku obiektywnego”, a po drugie kolażu, czy też, jak pisze Peter Bürger, montażu. W tym sensie nadrzeczywistość wyrażająca się poprzez wiersz surrealistyczny mogłaby, jak zauważa Danto, przypominać „pole, które można stale aranżować na nowo” czy „repozytorium materiałów, z których można utworzyć *collage* różnych przedmiotów”. Obiekty są ośrodkiem uwagi i pełnią funkcję nośników tego, co niewyraźne.

Siła obrazu poetyckiego, w którym maszyna do szycia i parasol z *Pieśni Maldorora* zostają wyrwane z funkcjonalnego kontekstu i tracą swój status, polega na zwielokrotnieniu odczucia określonego przez powojennego czeskiego surrealistę Petra Krála jako „tajemnicza obecność rzeczy”, a przez Rolanda Barthes’a jako „nieustanne niespełnianie semantycznych oczekiwań”. Co istotne, odczucie to pozostaje w bezpośrednim związku z zawieszeniem konwencjonalnej reprezentacji. Obraz surrealistyczny oparty na zderzeniu ze sobą niespójnych przedmiotów podaje w wątpliwość relację między znakiem istniejącym w wierszu, zatem w szczególny sposób rozumianej przestrzeni nadrzeczywistej, a desygnatem pozostawionym w

rzeczywistości świata realnego. W konsekwencji identyfikacja przedmiotów surrealistycznych poprzez odniesienie do ich pierwotnego kontekstu staje się niemożliwa. Jak zauważa w tym kontekście Tomasz Załuski, „świat jest zbiorem elementów będących – na różne sposoby – reprezentacjami, co podważa możliwość ustanowienia różnicy między reprezentacją a zwykłą rzeczą”. Oznacza to, że maszyna do szycia zestawiona z parasolem nie jest niczym innym jak „uprzedmiotowionym znakiem”, czy może raczej, jak proponuje Hal Foster, „uznakowanym przedmiotem”.

Ustawienie problematyki przedmiotu na osi znak *versus* desygnat i zakwestionowanie schematu referencjalności odsyła nas w oczywisty sposób do „językowych” gałęzi poststrukturalizmu w wydaniu Rolanda Barthes’a czy Jacques’a Derridy. Michel Foucault nazywa ten fenomen „przedstawianiem języka przez język”, które odbywa się w „wirtualnej przestrzeni, w której słowo odnajduje nieograniczone możliwości tworzenia własnego obrazu, przestrzeni, w której słowo może w nieskończoność przedstawiać samo siebie jako już istniejące poza sobą samym”.

Rozprawa doktorska składa się z trzech zasadniczych rozdziałów, a także obszernego *Wprowadzenia* oraz *Zakończenia*.

We *Wprowadzeniu* definiuję pojęcie przedmiotu surrealistycznego w odniesieniu do koncepcji Rolanda Barthes’a, Jeana Baudrillarda, Arthura C. Danto czy Michela Foucaulta. Zarysowana zostaje w ten sposób „perspektywa przedmiotowa” sytuująca obiekt surrealistyczny, po pierwsze, jako pozbawiony desygnatu znak w przestrzeni tekstu (w kontekście kryzysu referencjalności) po drugie zaś, jako autonomiczny byt w nadrzeczywistości, który przejmuje kontrolę nad podmiotem i powoduje redukcję jego tożsamości. W drugiej części *Wprowadzenia* analizuję wybrane fragmenty twórczości Lautréamonta, Arthura Rimbauda i Maxa Jacoba jako zapowiedź estetyki surrealizmu.

W rozdziale I, zatytułowanym *Sprzecznosc jedności, negacja syntezy. Teorie awangardy i współczesne „teorie rzeczy” w poszukiwaniu „postawy surrealistycznej”*, kontynuuję rozważania nad pojęciem przedmiotu surrealistycznego jako zwornika różnorodnych idei i koncepcji teoretycznych. Wychodząc od stanowiska metodologicznego Petera Bürgera, zawartego w jego *Teorii awangardy*, które zakłada powołanie „nowej, krytycznej hermeneutyki” tekstów o charakterze awangardowym, koncentruję się na budowie „postawy surrealistycznej”, rozumianej jako swego rodzaju metodologiczne „motto” rozprawy. Miałyby ona zwracać uwagę

zarówno na tekstowe uwarunkowania przedmiotu surrealistycznego, jak i na jego rolę w kształtowaniu współczesnych teorii kulturowych. Zakotwiczona w pojęciu nadrzeczywistości stanowiłaby jednocześnie kontrapunkt dla wyłącznie materialistycznych ujęć przedmiotu, jak przywołana polemicznie koncepcja „postawy realistycznej” Bjørnara Olsena.

Poddane analizie pod tym kątem zostają kolejno formalistyczne koncepcje teoretycznoliterackie Petera Bürgera (kategorie „dzieła nieorganicznego” i „autonomicznego” oraz przypadku i montażu) czy Wiktora Szklowskiego (chwyt „rozruszania rzeczy”), jak również idee z pogranicza literaturoznawstwa oraz współczesnych badań kulturowych, w tym propozycje Umberta Eco (koncepcja katalogu i listy poetyckiej), Krzysztofa Pomiana (idee semioforów oraz kolekcji), Gustava René Hockego (zasada *discordia concors*), Jurgisa Baltrušaitisa (zabieg anamorfozy), Marka Krajewskiego (koncepcja „sposobów” i „stylów życia” przedmiotów), Deyana Sudjica (wizja „świata przedmiotów” i „języka rzeczy”) oraz Hartmuta Böhme (kategoria „buntu rzeczy” i ich „krnąbrnej obecności”, a także fetyszu jako symbolu emancypacji obiektów). Pierwsza część zasadnicza rozprawy zakończona jest zdefiniowaniem powinności „postawy surrealistycznej” w badaniach nad awangardową poezją w oparciu o teorie Władimira N. Toporowa, Rolanda Barthes’a oraz Hala Fostera. Zostaje ona określona jako specyficzne instrumentarium analityczne z jednej strony skoncentrowane na badaniu tekstowych przejawów obecności przedmiotów, z drugiej zaś pozwalające śledzić niejasne i często paradoksalne relacje słów-obiektów z bytami materialnymi.

W rozdziale II, noszącym tytuł *Od „nieuleczalnego niepokoju” do „mutacji roli”*. *Priorytety „całkowitej rewolucji przedmiotu” w manifestach surrealizmu i twórczości poetyckiej André Bretona*, proponuję rozpoznanie pojęcia przedmiotu w pismach teoretycznych Bretona w dwóch odrębnych podrozdziałach. Wyodrębnione z manifestów postulaty, strategie i kategorie, które są powiązane ze statusem przedmiotu w poezji surrealistycznej, ilustruję przykładami odpowiednich fragmentów wierszy jego autorstwa. Korpus tekstów zawiera utwory z takich zbiorów, jak *L’Union libre* [Wolny związek, 1931], *Le Revolver à cheveux blancs* [Białowłosy rewolwer, 1932], *L’Air de l’eau* [Aerowoda, 1934], *Fata Morgana* [Fatamorgana, 1940] oraz *Poèmes* [Wiersze, 1948].

W pierwszym podrozdziale poddaję analizie status obiektu wyłaniający się z Bretonowskiego *Manifestu surrealizmu* [*Manifeste du surréalisme*, 1924], który uzupełniam o najważniejsze uwagi w zakresie problematyki przedmiotu obecne w *Drugim manifestie surrealizmu* [*Second manifeste du surréalisme*, 1930]. Manifesty te wyznaczają swoiste ramy, w których mieści się rozwój kategorii obiektu w powiązaniu z ideami nadrzeczywistości czy wyobraźni, a przede wszystkim ze strategiami obrazowania poetyckiego. Zdecydowałem się na podział zależności przedmiotów będących składnikami surrealistycznych metafor i metonimii na cztery antynomiczne pary. Jako pierwszą wyróżniam opozycję „podobieństwo / kontrast”, która wskazuje na wewnętrzną sprzeczność obrazu. Drugą jest antynomia „jawność / tajność”, oddająca zamaskowanie przedmiotu. Po trzecie, proponuję opozycję „zwykłość / niezwykłość (sensacyjność)”, ewokującą jego tajemniczość, a po czwarte, analogiczną do poprzedniej opozycję „materialność / abstrakcyjność”, przejawiającą się w niedookreśleniu statusu obiektu. Podążając tokiem rozumowania Bretona, możemy z przekonaniem stwierdzić, że wszystkie wymienione kategorie są mocno zakotwiczone w surrealistycznej idei przypadkowości i arbitralności. Wywodziłyby się one wszystkie z dualistycznej natury obrazu, której wyznacznikiem jest „moment surrealistyczny”. Definiuję go jako miejsce załamania pierwotnego kontekstu, funkcji czy przeznaczenia jednego z obiektów podczas zbliżenia z drugim, najczęściej pochodzącym z odległego pola semantycznego.

W drugim podrozdziale omawiam najważniejszy etap rozwoju zainteresowania Bretona problematyką obiektu surrealistycznego, kulminujący w ogłoszeniu postulatów „całkowitej rewolucji przedmiotu”. Założenia oraz szczegółowy przebieg owej rewolucji zawarł Breton w kilku esejach z połowy lat 30., jak choćby w *Surrealistycznej sytuacji przedmiotu* [*Situation surréaliste de l'objet, situation de l'objet surréaliste*, 1935], których podsumowaniem stał się *Kryzys przedmiotu* [*Crise de l'objet*, 1936]. Szczególnie istotne są w tym kontekście hasła wzywające obiekty do wyzwolenia się spod panowania podmiotu dzięki „woli uprzedmiotowienia”, koncepcji zaczerpniętej z pism Hegla i Marksa, ale rozumianej w odmienny sposób, jako wprowadzenie niematerialnych przedmiotów do przestrzeni nadrzeczywistej. Koncentruję się następnie na dwóch podstawowych według Bretona typach przedmiotów surrealistycznych, a więc na „przedmiotach pochodzenia onirycznego”, które istnieją w poezji jako uzewnętrznione marzenia senne lub halucynacje oraz na „przedmiotach surrealistycznych w sensie właściwym”, które są elementami świata

realnego przeniesionymi w zdeformowanej postaci na płaszczyznę poetyckiej nadrzeczywistości. Skatalogowane w *Kryzysie przedmiotu* obiekty proponuję ująć w trzy podstawowe kategorie: „poetyckie *ready-mades*”, „poetyckie obiekty znalezione” oraz „poetyckie przedmioty surrealistyczne w sensie właściwym”.

Ponadto poddaję analizie zabiegi „zakłócenia” i „deformacji”, stojące u podstaw wysnutej z pism Bretona zasady „mutacji roli”. Dzięki tym zabiegom przedmioty przeniesione ze świata realnego mogą uzyskać nowy kontekst w przestrzeni nadrzeczywistej. Proponuję klasyfikację rodzajów „mutacji roli”, wśród których wyróżniam procesy „substytucji” oraz „modyfikacji” („insercji” lub „delecji”) oraz statusu przedmiotów. „Substytucja” zakłada podstawienie jednego przedmiotu w miejsce drugiego („życie to pijąca czapla”). „Delecja” zakłada utratę charakterystycznych właściwości przedmiotu („jabłko z pary”, „niematerialny len”), „insercja” natomiast wskazuje na hybrydyczną strukturę obiektów zbudowanych z heterogenicznych elementów („aksolotle w niebieskich butach”, „grób usłany powiekami z rzęsami”).

W Rozdziale III, zatytułowanym *Laboratorium zakłóceń i deformacji. Typologia poetyckich przedmiotów surrealistycznych na przykładzie twórczości Gellu Nauma*, wykorzystuję zaproponowaną wcześniej klasyfikację przedmiotów surrealistycznych i właściwości obrazowania poetyckiego do obszerniejszej analizy tego zjawiska w twórczości rumuńskiego surrealisty Gellu Nauma. Odwołuję się także do propozycji surrealizmu czeskiego, słowackiego czy serbskiego. Rozdział ten składa się z trzech części.

Pierwsza z nich poświęcona jest rozwojowi teorii przedmiotu w estetyce wypracowanej przez surrealistów rumuńskich Gherasima Lukę oraz Gellu Nauma. Zostają tutaj omówione teorie „obiektywnie ofiarowanego (O.O.O.)” i „kubomanii” u Luky oraz koncepcje „precyzyjnej deformacji” i „obiektywnie ofiarowanego” obecne w esejach Nauma. Stanowiska te są traktuję jako znaczące uzupełnienie postulatów „całkowitej rewolucji przedmiotu” i świadectwo zainteresowania problematyką poetyckiego obrazowania oraz tożsamości przedmiotów wśród liderów surrealizmu rumuńskiego, które odróżnia ich w dużej mierze od przedstawicieli ruchu z Pragi, Belgradu czy Bratysławy.

Podrozdziały drugi i trzeci stanowią pewnego rodzaju laboratorium „zakłóceń” i „deformacji”, jakie inicjuje przedmiot surrealistyczny na płaszczyźnie tekstu

poetyckiego. Szczególnym przypadkiem i modelem, w którym odnajduję wszystkie z omówionych u Bretona właściwości poetyckiej obecności przedmiotów, przy czym wiele z nich w znacznie bardziej rozwiniętej postaci, okazuje się wczesna twórczość Gellu Nauma, w tym tom wierszy *Drumetuł incendiar* [Wędrowny podżegacz, 1936] oraz poemat *Vasco da Gama* [1940]. Za intertekstualne odniesienia służą mi tutaj niektóre wiersze Vratislava Effenbergera, Štefana Žárego czy Dušana Maticia, a także obrazy René Magritte'a. Na tych przykładach omówione zostają strategie obrazowania poetyckiego, w tym Bretonowska „substytucja” i „modyfikacja”, a także, charakterystyczne dla Nauma, „animizacja”, „antropomorfizacja”, „absorpcja”, która jest związana z teorią „obiekty efiatycznego”, oraz „transformacja”.

Strategią „animizacji” nazywam taki rodzaj obrazowania poetyckiego, który ożywia lub dynamizuje przedmiot przez opis jego zachowania, działania, reagowania („fabryki zgrzytają zębami”, „słowniki wyją”). Strategia „antropomorfizacji” przejawia się natomiast w trzech postaciach. Po pierwsze, poprzez obsadzenie przedmiotu w roli wykonawcy czynności zarezerwowanych dla człowieka („szpady zdejmują kapelusz”, „mury pięknie farbują swoje ubrania”). Po drugie, poprzez nadanie przedmiotowi sfery uczuciowej („kapelusz nie zna się żartach”, „nogi które płaczą”). Po trzecie zaś, poprzez fizyczne upodobnienie przedmiotu do postaci ludzkiej („ziarna mają czapkę i łydki”, „pończochy mają usta i wąsy”).

Obecne w Naumowskim *Vasco da Gamie* strategie „animizacji” oraz „antropomorfizacji” przybierają formę mechanizmu asocjacyjnego, dzięki któremu obiekty mogą uczestniczyć w procesie nieustannych przemian i permutacji, by odwołać się do poststrukturalistycznych metafor Kristevej i Barthes'a. Proces ten stanowi konsekwencję ujawniania prawdziwej natury przedmiotów, których głównym celem staje się wejście w interakcję oraz wzajemne przenikanie się z innymi, przypadkowo „spotkanymi” obiektami. Przestrzeń nadrzeczywista tekstów Nauma wypełniona zostaje obrazami żarłocznych przedmiotów, które kęsa, zjadają, obgryzają, przeżuwają inne przedmioty. Tę charakterystyczną dla twórczości poetyckiej Gellu Nauma strategię określam mianem „strategii absorpcji”. Odpowiada ona idei „demonicznego” i „wampirycznego” „obiekty efiatycznego” oraz koresponduje z teorią „obektów wdzięcznie niejasnych” Gherasima Luki. Poetyckim nośnikiem „strategii absorpcji” staje się w *Vasco da Gamie* proces pożerania. Skutkuje on niekończącą się orgią przeobrażeń („kury obgryzają nam mózgi”, „estetyka zjadła biszkopty”).

Ostatnim omawianym zabiegiem poetyckim, który wpływa na przemianę obiektu wewnątrz nadszereyiwistości, jest proces bezpośredniej metamorfozy, określony przeze mnie mianem strategii „transformacji”. Wprowadzany jest on przez użycie czasowników „stawać się”, „zmieniać (się)” i tym podobnych. W przestrzeni nadszereyiwistej każdy z przedmiotów, niezależnie od tego, czy jest „modelem wewnętrznym” czy „zewnątrznym”, nieustannie przekształca swoją tożsamość i status. Przedmioty surrealistyczne posiadają bowiem rodzaj wewnętrznego przymusu (pragnienia), który określiłem jako „potencjał metamorficzny” („aksamitne skrzydła stają się łąkami”, „biodra stają się palmami”).

Analizowane przykłady pozwalają mi wnioskować, że wszystkie strategie obrazowania obecne w poezji Gellu Nauma służą swoistej zamianie ról zgodnej z perspektywą surrealistycznej estetyki. Aktywny i upodmiotowiony przedmiot zastępuje urzeczowioną i statyczną postać ludzką. Jak się wydaje, fenomen ten jest znacznie wyraźniejszy w poezji, dzięki właściwościom języka, niż w sztukach wizualnych, ograniczonych materialnym wymiarem realizacji. Tym samym postawiona we wprowadzeniu do rozprawy hipoteza badawcza znajduje swoje potwierdzenie w analizowanych przykładach poezji surrealistycznej. W świetle tego teoretycznoliterackiego modelu, któremu patronuje wypracowana „postawa surrealistyczna”, wiersze Nauma ukazują się jako teksty z jednej strony emblematyczne dla całego europejskiego surrealizmu, z drugiej natomiast jako przypadek osobliwy, w którym problematyka przedmiotu wyłaniająca się z pism Bretona znajduje najpełniejszą kontynuację oraz szczególnie istotne uzupełnienie.

W podsumowaniu chciałbym podkreślić, że ramy wypracowanego w niniejszej rozprawie modelu teoretycznoliterackiego mogą obejmować wiele zjawisk powiązanych z działalnością twórczą surrealistów europejskich. W rozprawie chciałem rozpatrywać surrealizm w ramach komparatystycznych i interpretować go, za Arthurem C. Danto, jako kierunek uniwersalny i niejako „ponadawangardowy”, skoncentrowany na wspólnej wielu reprezentantom kierunku technice poetyckiej. Członkowie serbskiej grupy surrealistycznej z Markiem Risticem na czele zawarli to przeświadczenie w stwierdzeniu „o ponadczasowym i ponadprzestrzennym” charakterze surrealizmu. Innymi słowy surrealizm jako „twórcza postawa”, co poniekąd pozostaje w zgodzie z przekonaniem Bretona, wydaje się posiadać zunifikowaną, skonsolidowaną estetykę, której ośrodkiem chciałbym w tym



kontekście uczynić pojęcie przedmiotu oraz sposoby jego tekstowego istnienia. Niniejsza rozprawa doktorska mogłaby stanowić w tej perspektywie dogodny punkt wyjścia do dalszych rozważań nad tą problematyką, które będę chciał pogłębić i kontynuować w swojej pracy naukowej.