

JAKUB KORNHAUSER

---

## Postawa surrealistyczna, czyli w stronę „nowej, krytycznej hermeneutyki”<sup>1</sup>

Studia nad dziedzictwem modernizmu oraz jego współczesnymi inkarnacjami skupiają w sobie szereg głównych problemów, z którymi musi się mierzyć nowa humanistyka. Począwszy od określenia przedmiotu badań, którym kieruje coraz wyraźniejsza „potrzeba inkluzji”, poprzez związane z nią oddziaływanie anglosaskiego instrumentarium literaturoznawczego, aż po dominującą we współczesnej krytyce rolę podmiotu, dzisiejsze rozpoznania modernizmu wpisują się w szerszą tendencję „rozmywania” oryginalnych zjawisk w sztuce i włączania ich w zakres zainteresowania *cultural studies*. Moim zdaniem jest to, szczególnie w tym wypadku, tendencja wyjątkowo niebezpieczna, prowadząca do symplifikacji i stępienia wewnętrznej odrębności niejednorodnych, często wzajemnie sprzecznych, ale przede wszystkim unikatowych propozycji artystycznych. Ów groźny fenomen, polegający w istocie na umasowieniu studiów nad zjawiskiem z założenia marginalnym oraz antysystemowym, a następnie na włączeniu ich do głównego obiegu kulturoznawstwa, wyrządza dotkliwą krzywdę kruchemu przedmiotowi swojej troski. Zakładana dzisiaj „nośność” większości modernistycznych odkryć nie powinna być asumptem do przekształcania ich w uniwersalne sztance, swobodnie przykrawane dla opisu dzieł kłócących się z ich podstawowymi założeniami. Co szczególnie istotne, efektem takiej modernistycznej totalizacji okazuje się osłabienie pozycji awangardy jako bytu osobnego i dysponującego własną estetyką (zob. koncepcje Clementa Greenberga). Uważam, że każda próba wpisania ruchów awangardowych w szerszą, modernistyczną narrację nie tylko stoi w sprzeczności z ich naturą,

---

<sup>1</sup> Artykuł powstał w ramach projektu badawczego NPRH MNiSW *Awangarda krajów Środkowej i Wschodniej Europy – innowacja czy naśladownictwo?* realizowanego na Wydziale Polonistyki UJ.

ale w oczywisty sposób redukuje siłę ich oddziaływania. Inaczej mówiąc, idea ruchów awangardowych, czy może wręcz pewnej ahisterycznej postawy awangardowej, zasada się na ekskluzywności i jako taka powinna znajdować się poza dziedziną badań nad inkluzywnym i „żarłocznym” terminologicznie modernizmem. Co więcej, owa ekskluzywność powinna obowiązywać również w obrębie samej awangardy. Rehabilitacja poszczególnych „-izmów” z pierwszej połowy XX w., a także ich neo- i post-awangardowych przeobrażeń, powinna iść w parze z re negocjacją ich statusu niezależnych i dysponujących oryginalną poetyką zjawisk artystycznych.

Ewentualny radykalizm niektórych zawartych tu sądów nie wynika ani z ich utopijności, ani z postulowanej nowości wobec obowiązujących dziś dyskursów krytycznych. Wręcz przeciwnie: należałoby wrócić do klasycznych perspektyw uwzględniających podział na awangardę i modernizm jako dwa odrębne – choć w pewnym sensie wzajemnie dopełniające się – fenomeny. Przykładem zabiegu, który z jednej strony próbuje wpisywać awangardę w szeroko rozwarte widelki modernizmu, a z drugiej próbuje ją (nie dość skutecznie) przed tym bronić, są koncepcje Marjorie Perloff. W klasycznym już z dzisiejszej perspektywy *Modernizm XXI wieku* amerykańska literaturoznawczyni wprawdzie próbuje unikać terminologicznych kontrowersji, ale decyduje się na stosowanie ujęcia modernizmu jednoznacznie nadrzędnego wobec awangard. W odniesieniu do praktyk awangardowych z pierwszych dekad XX w. pisze zaledwie o „awangardowej fazie modernizmu”, „pierwszym etapie modernizmu”, „załączkowej fazie modernizmu” czy „wczesnym modernizmem”<sup>2</sup>, podkreślając ich podrzędną, bowiem zanurzoną w utopijnych i z nadto eksperymentatorskich zapędach, pozycję. Kiedy jednak pojawia się potrzeba wyznaczenia odpowiednio mocnego estetycznie punktu węzłowego – gdy mowa o Wielimirze Chlebnikowie czy Marcelu Duchampie – Perloff bez wahania zastępuje nieco deprecjonujące i „rozmyte” określenie „wcześni moderniści” wyrazistszymi „awangardzistami”<sup>3</sup>. Świadomość specyficznej odrębności awangardy i radykalizmu jej propozycji artystycznych nie daje się zatem całkowicie zepchnąć do defensywy.

Podsumowaniem takiego trendu do, z jednej strony, monumentalizowania modernizmu jako uniwersalnego klucza do współczesnej kultury, z drugiej natomiast do zacierania rewo-

<sup>2</sup> M. Perloff, *Modernizm XXI wieku. „Nowe” poetyki*, przeł. K. Bartczak, T. Cieślak-Sokołowski, Kraków 2012, s. 11–13.

<sup>3</sup> Ibidem, s. 13–14.

lucyjnego charakteru wielu działań artystycznych o awangardowym, eksperymentatorskim charakterze, może być szereg publikacji o ambicjach szeroko zakrojonych syntez, na czele z monografią Ástráðura Eysteinssona i Vivian Liski *Modernism*<sup>4</sup>, a na gruncie polskim z *Modalnościami modernizmu* Włodzimierza Boleckiego. Obecne w tych dziełach totalizujące pojęcie modernizmu jest w gruncie rzeczy pułapką, swoistą studnią bez dna. Bolecki w swojej książce traktuje modernizm jako „zbiór różnorodnych zjawisk całej kultury i życia społecznego, co najmniej od połowy XIX wieku”<sup>5</sup> i opowiada się za ujęciem go w formie „rekonstrukcji historycznoliterackiej”<sup>6</sup>, za wielowarstwową syntezą – zarówno na poziomie estetycznym, jak i metodologicznym. W takim rozumieniu modernizm staje się tyleż wieloznaczny, co nic nieznaczący, a heroiczne próby wyodrębnienia jakiegokolwiek jego specyfiki są skazane na niepowodzenie. Podobne ujęcie modernizmu sugerowałyby, że mamy do czynienia z wielogłowym monstrem jednoczącym najbardziej radykalne przejawy dadaistycznej awangardy oraz delikatną estetyzację w poetyce na przykład Thomasa Stearnsa Eliota (czyni tak choćby Perloff), co obniżałoby tym samym poprzeczkę „nietykowości” czy „eksperymentatorstwa” w badaniach nad wieloma współczesnymi tekstami kultury. Ta – jak ją określiłem – „potrzeba inkluzji”, polegająca na przesuwaniu granic pól badawczych, zamiast otwierać nowe horyzonty interpretacyjne (co zresztą samo w sobie jest założeniem błędnym, o czym nieco dalej), osłabia radykalne i „udziwnione”, by przywołać koncepcję Wiktora Szklowskiego, wyznaczniki utworów awangardowych *par excellence*.

O ile nie sposób zaproponować obowiązującej definicji awangardy, o tyle dość łatwo wyznaczyć ostre granice oddzielające jej przejawy od sztuki modernistycznej. Podstawowa, nieusuwalna różnica, która powinna być uwzględniana we współczesnych badaniach literaturo- i kulturoznawczych, opiera się, w moim odczuciu, na dwóch podstawowych filarach. Po pierwsze, działalność awangardowa wiąże się bezpośrednio z przesunięciem ciężaru z podmiotu (twórczego) na przedmiot, który funkcjonuje nie tylko jako wytwór (w dobrze znanych ramach, jakie wyznaczyli mu Walter Benjamin i Theodor W. Adorno), lecz także wręcz jako autonomiczny byt obdarzony tożsamością, niezależny od zewnętrznej kontroli intelektu czy afektu. Przedmiot, tak

<sup>4</sup> *Modernism*, red. A. Eysteinnsson, V. Liska, t. 1–2, Amsterdam–Philadelphia 2007.

<sup>5</sup> W. Bolecki, *Modalności modernizmu. Studia, analizy, interpretacje*, Warszawa 2013, s. 9.

<sup>6</sup> *Ibidem*, s. 11.

jak w dobie kryzysu reprezentacji rozumieją go formalści, a za nimi lingwistycznie nastawieni (post)strukturaliści z Rolandem Barthes'em na czele, istnieje wyłącznie jako „model wewnętrzny”, by posłużyć się Bretonowsko-Freudowskim terminem. Po drugie, w awangardowych założeniach leży – gwałtowne lub choćby stopniowe – odchodzenie od rzeczywistości na korzyść autoteliczności, metaliterackości, tekstowej „przestrzeni wewnętrznej”, o którą upominał się Henri Michaux. Jean-François Lyotard nazywa to „poniżaniem i dyskwalifikowaniem rzeczywistości” oraz „systematycznym odrzeczywistnianiem”<sup>7</sup> dokonywanym przez awangardę. Obydwa wyznaczniki, a więc osłabienie podmiotu i zastąpienie go na wespół istniejącym, na wespół wyobrażonym obiektem oraz osłabienie rzeczywistości i zastąpienie jej inną rzeczywistością, są powiązane, o czym już wcześniej wspominałem, z czymś, co mógłbym za Aleksandrem Rodczenką nazywać „obowiązkiem eksperymentu” (nie bez przyczyny Lyotard posługuje się w swoich esejach mocną retorycznie zbitką „eksperymentująca awangarda”<sup>8</sup>).

Idąc tym „eksperymentatorskim” tropem, należy zauważyć, że spośród wielu kierunków awangardowych powyższe postulaty w najpełniejszy sposób realizują się w surrealizmie, który proponuję uznać za właściwy model do dalszych rozważań i jednocześnie za źródło nowych propozycji metodologicznych. Co więcej, kierunek ten wydaje mi się w dzisiejszej krytyce literackiej nie w pełni obecny: zadaniem, jakie badania nad surrealizmem muszą przed sobą postawić, jest przywrócenie równowagi między analizą dzieł plastycznych, w tym obiektów surrealistycznych rozumianych jako materialne artefakty, a twórczością poetycką. Jak się bowiem wydaje, ten pierwszy nurt w dużym stopniu zdominował refleksję teoretyczną nad surrealizmem, czego dobrym przykładem są niedawne wystawy *Le Surréalisme et l'objet* w paryskim Centre Pompidou (od października 2013 r. do marca 2014 r.) oraz *Surreal Objects* w Schirn Kunsthalle we Frankfurcie (od lutego do maja 2011 r.). Obydwie wystawy, podobnie jak towarzyszące im publikacje, ograniczają kwestię przedmiotu do „trójwymiarowych” wizualnych instalacji i artefaktów, pomijając (prawie) zupełnie ich byt tekstowy. Głównym problemem wydaje się zatem uznanie poetyckiego, a więc językowego istnienia przedmiotów za szczególny rodzaj ekspresji twórczej surrealistów i podkreślenie siły oddziaływania poetyki opartej na kategorii przedmio-

<sup>7</sup> J.F. Lyotard, *Odpowiedź na pytanie: Co to jest ponowoczesność?*, w: idem, *Postmodernizm dla dzieci. Korespondencja 1982–1985*, przeł. J. Migasiński, Warszawa 1998, s. 22–23.

<sup>8</sup> Ibidem, s. 15.

tu na współczesną refleksję towarzyszącą „powrotowi rzeczy” w humanistyce<sup>9</sup>. W tym sensie nadrzeczywistość, rozumiana jako tekstowy ekwiwalent „trzeciej rzeczywistości” znajdującej się pomiędzy rzeczywistością świata realnego a podświadomością wyrażającą się w wierszu surrealistycznym, mogłaby – jak pisze Arthur C. Danto – przypominać „pole, które można stale aranżować na nowo” czy „repozytorium materiałów, z których można utworzyć *collage* różnych przedmiotów [...]”<sup>10</sup>.

Dodam, że dowartościowanie surrealizmu nie tylko jako oryginalnej koncepcji estetycznej, ale również jako asumptu do powołania nowej propozycji metodologicznej w polskim krajobrazie „modernistycznym” wydaje mi się szczególnie istotne. Kiedy Bolecki pisze o „koncepcjach literackich określanych na Zachodzie jako «surrealizm»”<sup>11</sup>, trudno nie wyczuć nieco lekceważącego stosunku do kierunku, który stanowi apogeum artystycznych poszukiwań awangardy i – w przeciwieństwie do futuryzmu czy konstruktywizmu – dobrze przetrwał próbę czasu zarówno w swoim teoretycznym, jak i artystycznym wymiarze, o czym jest przekonany choćby Hal Foster<sup>12</sup>. Można przypuszczać, że surrealizm zawinił jedynie tym, że był zbyt awangardowy, zbyt antyrealistycznie i antyracjonalistycznie nastawiony wobec literackich tradycji. Zainteresowanie nim powinno być tym żywsze, że w polskiej historii literatury jest zjawiskiem właściwie nieobecny, w odróżnieniu choćby od literatury czeskiej, słowackiej, serbskiej czy rumuńskiej, by poprzestać tylko na środkowoeuropejskich kontekstach. Dla zrozumienia charakteru surrealizmu nie wystarczy, jak sądzę, propagować jego założenia i twórczy dorobek jego reprezentantów. Moim celem, co podkreślałam, jest wyłonienie specyficznej „postawy”, a więc perspektywy badawczej, która będzie poręcznym narzędziem do analizy

---

<sup>9</sup> Chodzi mi tu o szereg zjawisk we współczesnej myśli antropologicznej, socjologicznej, psychologicznej i w teorii sztuki, których wspólnym mianownikiem jest zainteresowanie obiektami materialnymi. Szczególnie obfita w prace naukowe i analizy krytyczne poświęcone przedmiotom była pierwsza dekada XXI w. – zob. choćby: G. Harman, *Traktat o przedmiotach*, przeł. M. Rychter, Warszawa 2013; R. Pol-Droit, *51 zabaw z rzeczami. Doświadczenie rzeczywistości*, przeł. E. Urscheler, Gdańsk 2005; *Things*, red. B. Brown, Chicago 2004; *Things that talk. Object Lessons from Art and Science*, red. L.J. Daston, New York 2004; *Evocative Objects: Things We Think With*, red. S. Turkle, Cambridge 2007; *Taking Things Seriously: 75 Objects with Unexpected Significance*, red. J. Green, C. Hayes, Princeton 2007.

<sup>10</sup> A.C. Danto, *Po końcu sztuki. Sztuka współczesna i zatarcie się granic tradycji*, przeł. M. Salwa, Kraków 2013, s. 33.

<sup>11</sup> W. Bolecki, op.cit., s. 250.

<sup>12</sup> Zob. H. Foster, *Powrót Realnego. Awangarda u schyłku XX wieku*, przeł. M. Borowski, M. Sugiera, Kraków 2010, s. 64.

tekstów surrealistycznych, wciąż (niesłusznie) znajdujących się na dalszym planie działalności współczesnych literaturoznawców.

Forsuję tutaj pojmowanie surrealizmu nie tylko w jego historycznoliterackich ramach; trudno zresztą zarysować je w odniesieniu do kierunku, który na dobrą sprawę nie zakończył instytucjonalnego istnienia, nie mówiąc o oddziaływaniu jego idei. Sugeruję, aby traktować surrealizm jako kierunek znajdujący się „poza obrębem historii”<sup>13</sup> w takim sensie, w jakim pisze o tym, posługując się zwrotem z Hegla, Danto, a zatem jako swoistą konfigurację założeń teoretycznych oraz rewolucyjnej poetyki, określoną jako „postawa”. Zresztą, wielu surrealistów w podobny sposób definiowało jednorodne i obowiązujące globalnie założenia rewolucyjnej estetyki ruchu. Członkowie serbskiej grupy surrealistycznej z Markiem Risticem na czele zawarli to przekonanie w stwierdzeniu „o ponadczasowym i ponadprzestrzennym” charakterze surrealizmu<sup>14</sup>. Innymi słowy, surrealizm jako „twórcza postawa”, co poniekąd pozostaje w zgodzie z przekonaniami André Bretona, wydaje się posiadać zunifikowaną, skonsolidowaną estetykę, której ośrodkiem proponuję w tym kontekście uczynić pojęcie przedmiotu oraz sposoby jego tekstowego istnienia „poza rzeczywistością”. Chciałbym tutaj odwołać się do klasycznej, choć nieco już zapomnianej *Teorii awangardy* Petera Bürgera – po pierwsze dlatego, że uważa on surrealizm za najważniejszy z kierunków awangardowych, po drugie, ponieważ próbuje, opierając się na surrealizmie, zrewidować czysto formalistyczne propozycje metodologiczne, co wydaje mi się odpowiednim punktem wyjścia do dalszych rozważań nad specyfiką twórczości awangardowej, odrębnej od modernistycznych, a więc zbyt często uogólniających i podlegających audytowi rzeczywistości świata realnego interpretacji.

Instrumenty badawcze, które proponuje Bürger, wskazują, że największą bolączką badaczy awangardy są wątpliwości co do aktualnego statusu teorii opartych na formalizmie, które po przełomie poststrukturalistycznym zaczęły być spychane na dalszy plan przez rozmaite propozycje rehabilitujące interpretację. Kluczowe pytanie, jakie wyłania się z tych rozważań, dotyczy zatem możliwości uprawiania dotychczasowej teorii awangardy w „epoce postawangardowej”<sup>15</sup>, kiedy pytania o znaczenie przeważają nad zobiektywizowaną analizą formalną. Ponieważ jednak praktyki

<sup>13</sup> A.C. Danto, op.cit., s. 33.

<sup>14</sup> Zob. *Nemoguće*, Beograd 1930, s. 123. Cyt. za: J. Kornhauser, *Strategie liryczne serbskiej awangardy*, Kraków 1991, s. 40–41.

<sup>15</sup> P. Bürger, *Teoria awangardy*, przeł. J. Kita-Huber, Kraków 2006, s. 71–76 (dalej: PB).

hermeneutyczne nie mogą objąć swoim zainteresowaniem całości skomplikowanej istoty dzieła awangardowego – zakotwiczonego w języku i kompozycji – potrzebne jest dokonanie „syntezy metod formalnych i hermeneutycznych” (PB, s. 105–106). Niemniej Bürger nie przedstawia konkretnych założeń nowej metody badawczej spajającej dwa opozycyjne sposoby rozumienia literatury, mimo iż ma świadomość zaistnienia specyficznych warunków do jej skonstruowania. Innymi słowy, próbuje pogodzić specyfikę dzieła awangardowego, traktowanego jako „dzieło nieorganiczne”, wyrażające się we fragmentarycznej, częściowej i nieskończonej strukturze, z wymaganiami interpretacyjnymi wobec dzieł konwencjonalnych, określanymi mianem „organicznych”. W związku z niemożliwością dotarcia do nadrzędnej, całościowej instancji, zakwestionowany zostaje ogólny sens utworu, a co za tym idzie wewnętrzny mechanizm oraz przydatność zasady koła hermeneutycznego do analizy modelowego dla mnie wiersza surrealistycznego.

W zamian za to Bürger proponuje „nową, krytyczną hermeneutykę”, opierającą się właściwie na praktykach interpretacyjnych *à rebours*, co *nota bene* także stoi w sprzeczności z przekonaniem wielu „modernistycznie” zorientowanych teoretyków. Jeżeli w dziele awangardowym zawiera się jakiś sens, jest to sens „sprzecznej jedności” lub „negacji syntezy” (PB, s. 105–106), który po pierwsze przejawia się w „emancypacji poszczególnych części”, po drugie – w odsyłaniu tych części do faktycznie nieistniejącej, bo niespójnej i bezustannie kwestionowanej, całości. Twierdzenie dobitnie wyrażone przez autora – „To już nie harmonia poszczególnych części konstytuuje całość dzieła, lecz pełen sprzeczności związek jego heterogenicznych części” (PB, s. 106) – znajduje swoje dopełnienie w przekonaniu o szczególnym statusie dzieła awangardowego, które w dużej mierze przełamuje ograniczenia poznawcze i „wymusza nowe ujęcia” (PB, s. 107).

Zgodnie z Bürgerowskimi wskazówkami, które w podsumowaniu mogą brzmieć tak jak ostatnie zdania rozdziału *Teorii awangardy* poświęconego statusowi dzieła awangardowego, a więc:

Po okresie historycznych prądów awangardowych nie można już tak po prostu zastąpić hermeneutyki procedurami formalnymi [...]. W obrębie nowej krytycznej hermeneutyki formalnym metodom analizy dzieł sztuki przysługuje większe znaczenie w takiej mierze, w jakiej postulowane przez tradycyjną hermeneutykę podporządkowanie części całości uznano za szkielet interpretacyjny, który jest

w rezultacie wierny estetyce klasycznej. Nowa, krytyczna hermeneutyka w miejsce twierdzenia o koniecznej zgodności między całością a częścią wprowadza wymóg badania sprzeczności pomiędzy poszczególnymi warstwami dzieła (PB, s. 106–107),

chciałbym podjąć próbę ukonstytuowania na tej podstawie owej specyficznej „nowej, krytycznej hermeneutyki”, którą nazywam „postawą surrealistyczną”. Koresponduje ona z przekonaniem, że obok rzeczywistości świata realnego z jednej strony i płaszczyzny marzeń sennych oraz halucynacji z drugiej istnieje specyficzna „trzecia” rzeczywistość, w której dokonuje się proces jednoczesnej reifikacji podmiotu oraz animizacji przedmiotów. Przyjmuję, że owa „nadrzeczywistość”, tak jak przedstawia ją w swoich manifestach Breton, rządzi się własnymi prawami, przypomina tajemniczą i oniryczną przestrzeń „braku wiadomych rygorów”<sup>16</sup>, której nośnikiem i pośrednikiem jest język. Dzięki wyodrębnieniu specyfiki „postawy surrealistycznej” możliwe okaże się swobodne poruszanie między płaszczyzną codzienności a niecodzienności, rozsadzające Kantowskie zbliżenie „zmysłowej formy” i „duchowej treści” w przedmiocie estetycznym<sup>17</sup>. „Postawa surrealistyczna” zakładałaby również przekroczenie przez dzieło awangardowe granic gatunkowych i dyscyplinarnych. Nie dość, że mianem tym można określić zarówno wiersze, jak i obrazy, Duchampowskie *readymades*, prowokacyjne happeningi dadaistów, to jeszcze stają się nimi surrealistyczne „obiekty znalezione”, w istocie „niebędące rezultatem indywidualnego procesu twórczego” (PB, s. 72). Zresztą dla „obiektów znalezionych” (*objets trouvés*) autor *Teorii awangardy* rezerwuje termin „dzieło autonomiczne”. Miałoby ono istnieć poza praktyką życiową i intencją twórczą, czy może raczej gdzieś pomiędzy nimi. Ta mocno zarysowana kategoria nie tylko ruguje instancję autora (podmiotu), ale nadaje samemu dziełu polor unikatowości. Proponuję, aby wykorzystać tę kategorię i traktować wiersz surrealistyczny jako specyficzny wariant „dzieła autonomicznego”, a nawet, dla podkreślenia paradoksalnego charakteru tej transpozycji, jako „obiekt znaleziony” zbudowany z innych „obiektów znalezionych”<sup>18</sup>. Instrumentów do tej operacji dostarcza

<sup>16</sup> A. Breton, *Manifest surrealizmu*, w: *Surrealizm. Teoria i praktyka literacka. Antologia*, oprac. i przeł. A. Ważyk, Warszawa 1973, s. 72.

<sup>17</sup> Surrealiści w zdecydowany sposób zwracają się przeciwko wszelkim tendencjom nadającym „estetyzujący” charakter przedmiotom surrealistycznym (taką postawę krytykuje w wielu miejscach sam André Breton).

<sup>18</sup> Jonathan Culler, podążając za Paulem de Manem, określa taki tekst mianem „niemożliwego”, bowiem ukonstytuowanego na wewnętrznie sprzecznych



sam Bürger, umieszczając wśród wyróżników konstrukcji dzieła awangardowego kategorii przypadku oraz montażu. Zawężenie tych pojęć można odnaleźć także w esejach Susan Sontag, która zauważa, że celem wrażliwości surrealistycznej jest szokowanie, które osiąga się dzięki zastosowaniu techniki radykalnych zestawień<sup>19</sup>. Sontag, w odróżnieniu od Bürgera, nazywa taką technikę „zasadą kolażu” i utożsamia ją z „zasadą surrealistyczną”<sup>20</sup>. Zgodnie z rewolucyjnymi postulatami autorki „zasada surrealistyczna” przyczynia się do „zniesienia starych i ustanowienia nowych znaczeń – czy też kontr-znaczeń [...]”<sup>21</sup>. Efektem takiej operacji jest ożywienie zastałych form i zdynamiczowanie przekazu poprzez „inspirującą przypadkowość” obrazu. W tym świetle „nowa, krytyczna hermeneutyka” dzieła surrealistycznego poszukiwałaby raczej „kontr-znaczeń”, rozumianych jako ekwiwalent Bürgerowskiej „negacji syntezy”. Istotna wydaje się także uwaga, że samą zasadę montażu czy kolażu można rozpatrywać jako fundamentalną właściwość poezji surrealistycznej.

W perspektywie analizy twórczości surrealistycznej ciekawa wydaje się uwaga Bürgera, że elementy rzeczywistości składające się na obraz „wmontowywany” do dzieła nieorganicznego przestają tę rzeczywistość odwzorowywać, tylko w istocie stają się rzeczywistością (w domyśle: „właściwą sobie”). Skoro tak, to zyskują prawo, by przepisać to zdanie „w języku poszukiwanej metodologii dla poezji surrealistycznej”. Okazywałoby się wówczas, że przedmioty (elementy rzeczywistości) składające się na obraz poetycki „wmontowywany” do wiersza (dzieła nieorganicznego) przestają odwzorowywać rzeczywistość, tylko stają się nadrzeczywistością. Drugą godną analizy kwestią jest ogólna konstrukcja dzieła awangardowego. Bürger trafnie zauważa, że jest ona fenomenem nie do końca przystającym do wymogów ścisłego paradygmatu – czy to formalistycznego, czy kulturowego. „To, co pozostaje, to zagadkowość struktur dzieła awangardowego, jego odporność na wszelkie próby znalezienia w nim sensu” (PB, s. 105). Postulowana tutaj „postawa surrealistyczna” musiałaby zatem zawsze brać pod uwagę tę dwoistą naturę.

Uzupełniając powyższe ustalenia charakteryzujące „postawę surrealistyczną”, warto raz jeszcze sięgnąć do przedmiotowo-

systemach referencji – zob. J. Culler, *Literatura w teorii*, przeł. M. Maryl, Kraków 2013, s. 142–143.

<sup>19</sup> S. Sontag, *Happening – sztuka radykalnych zestawień*, w: eadem, *Przeciw interpretacji i inne eseje*, przeł. M. Pasicka, A. Skucińska, D. Żukowski, Kraków 2012, s. 360–361.

<sup>20</sup> Ibidem, s. 363.

<sup>21</sup> Ibidem, s. 360.

-nadrzeczywistej perspektywy badawczej i udowodnić jej przydatność we współczesnych badaniach nad awangardą. Danto, by przywołać jego nazwisko ponownie, polemizując z teoriami Greenberga umniejszającymi rolę surrealizmu pośród rewolucyjnych kierunków awangardowych, podkreśla, że głównym celem surrealistów było „zestawianie realistycznie przedstawionych przedmiotów, które nie spotykają się ze sobą w rzeczywistym, lecz jedynie w nad-rzeczywistym świecie”<sup>22</sup>. Tę pierwszoplanową w surrealizmie rolę przedmiotów podkreśla również fakt, że odnajdujemy ich charakterystykę zarówno we wczesnych manifestach Bretona, jak i w esejach reprezentantów kierunku już po wojnie. Nawet w latach 80. XX w. czeski poeta Petr Král zaznacza, że to, co współczesna wrażliwość surrealistyczna może „objawić”, to „tajemnicza obecność rzeczy”<sup>23</sup>. Antecedencje obrazu surrealistycznego, którego wagę docenia Danto, znajdujemy oczywiście w *Pieśniach Maldorora* Lautréamonta. Tam tego rodzaju obraz określony zostaje pięknym „zwłaszcza jak przypadkowe spotkanie na stole prosektoryjnym maszyny do szycia i parasola!”<sup>24</sup>. Surrealiści będą traktować to porównanie jak motto dla wypracowanych przez siebie podstawowych zagadnień poetyki. 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 Krála jako „tajemnicza obecność”, a przez Barthes’a jako „nieustanne niespełnianie semantycznych oczekiwań”<sup>25</sup>. 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 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 re-

<sup>22</sup> A.C. Danto, op.cit., s. 168.

<sup>23</sup> P. Král, *Opak zrcadla*, „Svědectví” 1989, t. 22, nr 86, s. 451, w: L. Engelking, *Surrealizm, underground, postmodernizm. Szkice o literaturze czeskiej*, Łódź 2001, s. 72.

<sup>24</sup> Lautréamont, *Pieśni Maldorora*, *Pieśń VI*, w: idem, *Pieśni Maldorora i Poezje*, przeł. M. Żurowski, Kraków 2004, s. 229.

<sup>25</sup> R. Barthes, *Śmierć autora*, przeł. M.P. Markowski, „Teksty Drugie” 1999, nr 1–2, s. 247–251.

prezentacją a zwykłą rzeczą”<sup>26</sup>. Oznacza to, że maszyna do szycia zestawiona z parasolem nie jest niczym innym jak „uprzedmiotowionym znakiem” czy może raczej „uznakowionym przedmiotem”<sup>27</sup>, jak pisze Foster.

Ustawienie problematyki przedmiotu – a co za tym idzie prawideł „postawy surrealistycznej” – na osi znak *versus* desygnat nawiązuje do zakwestionowanego schematu referencyjności i zbliża się do (post)formalistycznych odczytań literatury. Odnoszę wrażenie, że ten tryb lektury powinien zostać zrehabilitowany, szczególnie w odniesieniu do surrealizmu. Tylko w ten sposób, jak mi się wydaje, może udać się opis szczególnego rodzaju interakcji, w jaki wchodzi z sobą „urzeczwione słowa”, czy raczej „usłowione rzeczy”. Mam tu na myśli fenomen, który Michel Foucault nazywa „przedstawianiem języka przez język”<sup>28</sup>, odbywającym 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”<sup>29</sup>. Oczywiście w tym świetle można mówić także o swoistej nieobecności, czy może lepiej o Królewskiej „tajemniczej obecności” przedmiotu, który zostaje zneutralizowany przez znak. Foucault w innym miejscu stwierdzi, że taki obiekt „to [...] przedmiot ciągle widoczny i podkreślający widzialność, ale zarazem przedmiot negatywny, kierujący spojrzenie ku płynnej, szarej i mrocznej przestrzeni”<sup>30</sup>. Przedmiot surrealistyczny byłby zatem doskonałym ucieleśnieniem owego „negatywnego”, a więc osadzonego w paradoksalności i heterogenii wymiaru.

Nie zapominając o tych uwagach Foucaulta, chciałbym zauważyć ciekawą współzależność koncepcji wpływających z awangardowego kryzysu reprezentacji. Miejsce nowych odczytań surrealizmu znajduje się pomiędzy propozycjami ukierunkowanymi formalistycznie a współczesnymi teoriami kulturowymi. W tym kontekście instruktywne dla „postawy surrealistycznej” mogą okazać się tezy Jeana Baudrillarda problematyzujące pojęcie przedmiotu w *Słowach kluczach*. Opowiada się on tam za dowartościowaniem przedmiotu jako głównej kategorii we

<sup>26</sup> T. Załuski, *Modernizm artystyczny i powtórzenie. Próba interpretacji*, Kraków 2008, s. 183.

<sup>27</sup> H. Foster, op.cit., s. 66.

<sup>28</sup> M. Foucault, *Język bez końca*, przeł. M.P. Markowski, w: idem, *Powiedziane, napisane. Szaleństwo i literatura*, oprac. T. Komendant, przeł. B. Banasiak et al., Warszawa 1999, s. 68–69.

<sup>29</sup> Ibidem, s. 69.

<sup>30</sup> M. Foucault, *Dystans, aspekt, źródło*, przeł. T. Komendant, w: *Powiedziane, napisane...*, s. 82.

współczesnej refleksji kulturoznawczej. „Otwarta i panoramiczna perspektywa”<sup>31</sup>, jaką zarysowuje obiekt, po pierwsze, powiązana zostaje z równocześnie toczącym się procesem osłabiania podmiotu, po drugie, wskazuje na językowy charakter jego statusu:

Przedmiot jest w moim przeświadczeniu słowem kluczem *par excellence*. Od samego początku opowiadałem się za perspektywą przedmiotową, dążąc do uwolnienia się z więzów problematyki podmiotu [...]. Tym, co budziło moje prawdziwe zainteresowanie, był jednak nie tyle przedmiot wytworzony jako taki, ile dialog toczący się między przedmiotami, innymi słowy – system znaków i wypracowana przez nie składnia. A przede wszystkim to, że odsyłają one do świata mniej rzeczywistego niż ten, jaki jawi nam się w świetle rzekomej wszechpotęgi konsumpcji i zysku. W świecie znaków przedmioty nader szybko, moim zdaniem, wyzbyły się wartości użytkowej i wkroczyły do gry, w której odpowiadają na własne zagrania<sup>32</sup>.

Nie ulega wątpliwości przeświadczenie Baudrillarda o emancypacji przedmiotów i uzyskaniu przez nie autonomicznego statusu w „świecie mniej rzeczywistym”, a zatem, co już ustaliliśmy, w przestrzeni tekstu surrealistycznego („system znaków”). Tak zarysowana „postawa surrealistyczna” stawia pytanie o „wypracowaną przez przedmioty składnię”, a zatem o „sposoby” czy „style” ich „życia”, wokół których budują swoją teorię współcześni socjologowie, jak choćby Marek Krajewski<sup>33</sup>. Nieobecność, a przynajmniej stopniowe znikanie podmiotu, kontrapunktowane jest tutaj przez wysuwanie się na plan pierwszy obiektu:

Wydawało mi się, że przedmiot jest obdarzony uczuciami, a przynajmniej może wieść własne życie, wyjść ze stanu bierności, na jaki skazuje czyniony zeń użytek, zyskać pewien stopień autonomii, a być może nawet zdolność mszczenia się na podmiocie nazbyt pewnym swego panowania nad nim<sup>34</sup>.

Uwagę o możliwości „mszczenia się” przedmiotów możemy odnieść do założeń poetyki surrealistycznej. W tym świetle stanowiąłaby ona zapis procederu odwetu usamodzielnionego i zanimizowanego przedmiotu, który „wiedzie własne życie” ponad

<sup>31</sup> J. Baudrillard, *Słowa klucze*, przeł. S. Królak, Warszawa 2008, s. 8.

<sup>32</sup> Ibidem, s. 9.

<sup>33</sup> M. Krajewski, *Są w życiu rzeczy... Szkice z socjologii przedmiotów*, Warszawa 2013.

<sup>34</sup> J. Baudrillard, op.cit., s. 10.

opresyjnym i zinstytucjonalizowanym podmiotem. W nawiązaniu do wspomnianych powyżej teorii łączących pojęcie przedmiotu surrealistycznego z (post)strukturalistyczną wrażliwością na znak, Baudrillard zauważa:

Moim zdaniem jednak świat przedmiotów ma nam coś do powiedzenia, coś, co wykracza poza przypisywaną im użyteczność. Świat ten dostał się pod panowanie znaków, za sprawą których nic już nie dzieje się tak prosto, znak bowiem zakłada zawsze usunięcie samej rzeczy. Przedmiot desygnował zatem nie tylko świat rzeczywisty, ale zarazem jego nieobecność, a zwłaszcza nieobecność podmiotu<sup>35</sup>.

Podsumowując, postulowana przeze mnie „postawa surrealistyczna” zakłada, po pierwsze, skupienie się na tekstowej, a więc niematerialnej, tożsamości przedmiotu, po drugie – na jego paradoksalnych związkach z rzeczywistością świata realnego. Obiekty surrealistyczne dysponują skomplikowaną naturą, która objawia się w tym, że jednocześnie istnieją i nie istnieją. Danto określa rozwój kategorii przedmiotu awangardowego, który swój punkt kulminacyjny osiąga w surrealizmie, jako historię jego deformacji i stopniowego „zanikania”. Co więcej, zauważa, że „[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”<sup>36</sup>. O tym paradoksie związanym z opisem dialektyki przedmiotu (awangardowego) 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 jakies wyjaśnienie ich istnienia wydawało się konieczne<sup>37</sup>.

Zatem „postawa surrealistyczna” mogłaby takie wyjaśnienie stanowić. W tym kontekście rolą teoretyka literatury byłaby rejestracja i próba zbadania tego fenomenu. Tym samym analiza przedmiotów surrealistycznych w manifestach oraz poezji surrealistycznej musi stawiać sobie za cel eksplorację przestrzeni tekstu

<sup>35</sup> Ibidem.

<sup>36</sup> A.C. Danto, *Koniec sztuki*, w: idem, *Świat sztuki. Pisma z filozofii sztuki*, oprac. i przeł. L. Sosnowski, Kraków 2006, s. 196.

<sup>37</sup> Ibidem, s. 207.

i wydobyć na powierzchnię relacji między wszystkimi obiektami ją współtworzącymi. Doniosłość poetyki awangardowej pojmowanej jako model czytania współczesnej literatury wykracza poza „standardowe” koncepcje modernistyczne, choć – podobnie na przykład jak u Perloff – zakłada ona bycie „blisko tekstu”, szczególnie tekstu poetyckiego. Píše o tym w jednym ze swoich esejów z debiutanckiego zbioru *Stopień zero pisania oraz Nowe eseje krytyczne* Barthes. Dowodzi tam istnienia charakterystycznych modyfikacji w języku poetyckim – od poezji klasycznej do poezji współczesnej. Tę ostatnią sytuuje w tradycji zapoczątkowanej przez Arthura Rimbauda i kontynuowanej przez francuskich awangardzistów, ze szczególnym uwzględnieniem właśnie surrealistów i postsurrealistów. Fragment eseju Barthes’a zatytułowanego *Czy istnieje pisanie poetyckie* wydaje się dobrą ilustracją zakresu zainteresowań „postawy surrealistycznej”:

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 wibracja osobiwie dotyka słowa sąsiedniego, by zaraz znieruchomiec – te słowa poetyckie wykluczają ludzi<sup>38</sup>.

Zatem „postawa surrealistyczna” mogłaby przypominać proces rejestrowania 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. Podobnie jak Baudrillard w *Słowach kluczach*, Barthes pojmuje obiekty jako byty zinterioryzowane w tekście, które zostały oderwane od desygnatów i same przejmują ich „materialny” charakter. Dzięki temu, jak podkreśla autor S/Z, obiekt staje się

<sup>38</sup> R. Barthes, *Czy istnieje pisanie poetyckie?*, w: idem, *Stopień zero pisania oraz Nowe eseje krytyczne*, przeł. K. Kot, Warszawa 2009, s. 57–58.

rezerwuarem nieskończonych możliwości i transfiguracji. W tym tkwi właśnie owa dialektyka istnienia i nieistnienia, materialności i niematerialności, ożywienia i nieruchomienia, charakterystyczna dla awangardy, budująca jej eksperymentatorskie oblicze. Ostatecznie awangarda, jak pisze Lyotard, „nie ustaje w tępieniu sztuczek przedstawiania [...] pozwalających podporządkować myślenie spojrzeniu i odwieść je od tego, co nieprzedstawialne”<sup>39</sup>.

JAKUB KORNHAUSER

### **Surrealist Attitude, or Towards “New Critical Hermeneutics”**

The aim of this article is to discuss the crucial difference between the notions of ‘avant-garde’ (from Lyotard’s or Danto’s essays) and Perloff’s or Bolecki’s ‘modernism’ and to suggest a new, exclusive rather than inclusive, approach to literary studies, based on the experimental theory and poetics of Surrealism. This so-called “surrealist attitude” could be applied in the literary and cultural studies as a twofold paradigm: on the one hand, it focuses on the verbal or textual aspect of the avant-garde experiments (utilizing Bürger’s or Barthes’ theories), on the other hand, it gives an opportunity to acknowledge their anthropological or sociological character marked by Baudrillard, Danto, Foster, or Krajewski. In this perspective, the substantial process of abandonment of reality (Lyotard), which stands for the dominant element of the avant-garde aesthetics, could be connected with the crisis of representation and with the binary nature of the objects (simultaneously, the textual/internal and contextual/external forms).

**Keywords:** modernism, avant-garde, surrealism, objects, experimental poetry.

**Jakub Kornhauser** – doktor literaturoznawstwa, tłumacz, poeta, wykładowca Instytutu Filologii Romańskiej UJ, współpracownik Wydziału Polonistyki UJ. Zajmuje się teorią i historią europejskiej awangardy, poezją eksperymentalną, XX-wieczną literaturą francuską, rumuńską i polską, kulturą Europy Środkowej, współczesnymi teoriami literaturo- oraz kulturoznawczymi. Członek redakcji „Literatury na Świecie”. Zredagował trzy monografie (ostatnio *Auteur, personnage, lecteur dans les lettres d’expression française*, 2014), jest współtwórcą książki *Głuchy brudnopis. Antologia manifestów awangard Europy Środkowej* (2014); w druku *Całkowita rewolucja. Status przedmiotów w poezji surrealizmu* (2015). Uczestnik projektu badawczego NPRH MNiSW *Awangarda Środkowej i Wschodniej Europy – innowacja czy naśladowictwo?*

<sup>39</sup> J.F. Lyotard, op.cit., s. 23.

