

Niedobory neoawangardy: *Połamany ludzik* Rolanda i Nicolasa Toporów

ABSTRACT. Jakub Kornhauser, *Niedobory neoawangardy: „Połamany ludzik” Rolanda i Nicolasa Toporów* [Deficiencies of the neo-avant-garde: *The Broken Little Man* by Roland and Nicolas Topor]. „Przestrzenie Teorii” 41. Poznań 2024, Adam Mickiewicz University Press, pp. 173–187. ISSN 1644-6763. <https://doi.org/10.14746/pt.2024.41.10>.

An article devoted to the categories of lack, deficiency, disruption and deformation in *The Broken Little Man* by Roland and Nicolas Topor in the context of neo-avant-garde activities and the theory of surrealism. The problems of visual poem collages and their spatial values, unfinishedness as a formula organizing the existence of the text, as well as distortions as defense mechanisms are discussed.

KEYWORDS: Neo-avant-garde, avant-garde, Surrealism, concrete poetry, visual poetry, object theory, Topor

Nic / znacząc / nic

Zacznijmy od *Chińskiego cienia*:

R.T. – Czy zechciałby pan krótko streścić nam fabułę swojej ostatniej książki pt. „Chiński cień”?

N.T. – Tak. To jest historia o Chińczyku. On nie ma pieniędzy, szuka wszędzie, ale nie może znaleźć. No to idzie do banku i się tam chowa. W nocy, kiedy właściciel banku śpi, Chińczyk kradnie pieniądze. Rano bankier się budzi i się złości, ale ten Chińczyk wraca tylnym wejściem i go ogłusza, żeby ten pan nie zadzwonił na policję. I to koniec¹.

To wyimek z wywiadu Rolanda Topora z jego pięcioipółletnim synem Nicolasem, który otwiera ich wspólną książkę *Połamany ludzik*, opublikowaną w 1972 roku i kilkakrotnie wznawianą; polskie wydanie z 1999 roku zostało uzupełnione o (pomyślaną jako klamra całości) rozmowę, jaką z dorosłym już Nicolasem Toporem przeprowadziła tłumaczka Ewa Kuczkowska. Szczególny charakter tej edycji bierze się bowiem z podwójnej kolażowości, będącej bezpośrednim efektem odważnego zamysłu: oto kojarzony z neoawangardą popularny pisarz, filmowiec i rysownik inicjuje twórczy duet

¹ R. Topor, N. Topor, *Roland Topor rozmawia z Nicolasem Toporem*, [w:] *eidem*, *Połamany ludzik*, przeł. E. Kuczkowska, Gdańsk 1999, s. 5. Dalej w tekście jako PL z podanym numerem strony.

z własnym synkiem, zachęca go do stworzenia serii rysunków wraz z tytułami/komentarzami – podlegają one drobnym modyfikacjom, a raczej wyostrzeniom, dokonywanym ręką Rolanda – a następnie przeprowadza z nim poważny, „dorosły” wywiad na temat źródeł i celów twórczości, zahaczający również o szeroko rozumiane kwestie egzystencjalne czy światopoglądowe.

Mamy tu więc montaż tekstu z obrazem, tonacji serio z różnymi odcieniami groteski, a może i swego rodzaju zabawę konwencją rodzinnej tragifarsy wplecioną w eksperymentalną naturę przedsięwzięcia: w tym samym czasie naddatkowego, obstawionego strażą paratekstów i operującego niedoborem – zakłóceniem wpisanym w pracę dziecka, z chęcią deformującego modele gatunkowe, w tym tradycje ilustracyjne i konwencję ekfrazy, oraz nieustannie bagatelizującego swoją rolę oryginalnego kreatora. Mały Nicolas wywraca na nice powinności i zamiary stojące za aktem twórczym, podkreślając szkicowy, z gruntu niepełny charakter, jaki wpisuje w artystyczne działania podjęte w *Połamanym ludziku* (sam tytuł jest tu oczywiście jasno brzmiącą wskazówką) – czyniąc to analogicznie choćby do prób kilkuletniego Witkacego, piszącego swoje pierwsze dramaty: *Karaluchy* i *Menażerie, czyli wybryk słonia*², jako świadomie podjętą – opartą na skrócie i milczeniu – dyskusję z wzorcami dramaturgicznymi poprzednich stuleci.

Niedobór zresztą staje się lejtmotywnym całego tomu autorstwa Toporów; rysunkom i komentarzom do nich – które, genologicznie rzecz ujmując, można bez trudu uznać za specyficzną odmianę kolażowego wiersza wizualnego³ – towarzyszy poczucie wybrakowania; wśród bohaterów prac Nicolasa znajdziemy m.in. dwunogiego słonia zawstydzonego swoim wyglądem, który skądinąd odnosi nas od razu do protagonisty Witkacowskiej *Menażerii* (*Słoń*; PL 16), smutnego Inuitę pozbawionego ust (*Eskimos z harpunem*; PL 19) czy ptaki bez skrzydeł żmudnie wędrujące po polu (*Kruki*; PL 81). Wszyscy oni są postawieni w sytuacji bez wyjścia. Przy czym chodziłoby tu nie tyle o uczynienie z nich kalek, bytów niepełnowartościowych, okrutną zabawę w demiurga spełniającego swoje najdziksze zachcianki, ile raczej o awangardowe w duchu ćwiczenie z deformacji rzeczywistości, której to deformacji elementami byłyby właśnie zmienione statusy podmiotów i przedmiotów, przesunięte względem zamazanego wzorca i ustawione w całkowicie nowym kontekście.

Oczywiście podobne zabiegi – z niedoborem jako kategorią wyróżniającą – charakteryzują wiele neoawangardowych działań o charakterze ko-

² Więcej o awangardowości tego gestu Witkacego (i eksperymentalnej naturze samych dramatów) pisałem tutaj: J. Kornhauser, *Witkacy. Menażeria (i okolice) – awangarda w powiśnięciach*, [w:] *idem, Awangarda. Strajki, zakłócenia, deformacje*, Kraków 2017, s. 115–124.

³ W rozumieniu choćby Jacques’a Donguya. Vide J. Donguy, *Poezja eksperymentalna. Epoka cyfrowa (1953–2007)*, przeł. M. Madej, Gdańsk 2014, s. 185–277.

łażowym: od eksperymentów grupy OuLiPo, przez różne warianty poezji konkretnej, aż po prace nowojorskich postmodernistów. By ograniczyć się do najbardziej pokrewnych: Robert Filliou w cyklu *Mister Blue dzień po dniu* testuje granice narracyjnego minimalizmu, łącząc quasi-prozatorskie fragmenty z *passusami* wierszem i odręcznymi rysunkami w stylu notatek na marginesach szkolnych zeszytów; sam tekst przypomina uczniowskie próby przechwytywania treści zadań i przenoszenia ich do pozapraktycznego kontekstu: „Mister Blue je obiad na stanowisku pracy. / Dlatego dopiero o pierwszej zjawia się z powrotem w szopie, przynosząc ze sobą narzędzie B. / O drugiej odnosi C. / O trzeciej – D. / O czwartej – E. / O piątej – F. [...]”⁴. M. [Michael] Kasper w *Obcisłych gadkach* wykorzystuje konwencję podręcznika lub leksykonu – także w ujęciu graficznym – by wydrwić nieudolne próby analizy tekstu literackiego „pod klucz” (czyli zgodnie ze strategią małego Jacka Placka, o której wspominają Northrop Frye czy Jonathan Culler⁵); oryginalne fragmenty tekstów literackich służą jako materiał szkoleniowy do testów: „Psalm 23. / Zestaw A. Owca / 1. Pan jest pasterzem moim, na niczem mi nie zbywa. / Omów wygląd owcy. / 2. Na paszach zielonych postawił mię. / Opisz zasoby żywności, jakich potrzebuje stado owiec [...]”⁶.

Można tu jeszcze przywołać, rzecz jasna, teksty Johna Bartha czy Donaldalda Barthelme’a, a także ich pierwowzór w postaci opowieści graficznych Edwarda Goreya, z *Bachorkiem* na czele („Było sobie raz dziecko / gorsze niż inne dzieci. Przede wszystkim – większe. / Nie było po prostu grube, ale wzdęte jak bania. / U jednej stopy miało za dużo palców, a u drugiej za mało. / Miało dwie lewe ręce / i haczykowany nos, który wyglądał dużo starszej niż cała reszta”⁷), a także – z tradycji *stricte* poetyckiej – liczne utwory problematyzujące własny niedobór lub wręcz nieobecność (o brakach mówią choćby *Strajk samogłosek* oraz *Pieśń ciszy* Jiříego Kolářa, wiele prac Eugena Gomringera – w tym *kein fehler im system – czy Les constellations en 2002* Pierre’a Garniera, by wymienić tylko niektóre). W kontekście polskim powinniśmy wytyczyć linię łączącą wczesne teksty poetyckie Stanisława Dróżdża, jak choćby *Znacze – nie* („nic / znacząc / nic / nie znaczy / nic”⁸) i cykl z „nie/bytem” w roli głównej⁹, puste strony w wierszach m.in. Ryszarda Krynickiego, słowa zredukowane do monosylab czy pól sylab u Mirona Białoszewskiego,

⁴ R. Filliou, *Mister Blue dzień po dniu*, przeł. A. Taborska, „Literatura na Świecie” 1997, nr 6, s. 154.

⁵ Vide J. Culler, *W obronie nadinterpretacji*, [w:] U. Eco, R. Rorty, J. Culler, Ch. Brooke-Rose, *Interpretacja i nadinterpretacja*, red. S. Collini, przeł. T. Bieroń, Kraków 2008, s. 131.

⁶ M. Kasper, *Obcisłe gadki*, przeł. B. Zadura, „Literatura na Świecie” 1997, nr 6, s. 99.

⁷ E. Gorey, *Bachorek*, przeł. A. Taborska, „Literatura na Świecie” 1997, nr 6, s. 210–211.

⁸ S. Dróżdź, *Pozasłowne śródśłów międzysłowia*, red. M. Dawidek, Wrocław 2016, s. 64.

⁹ *Ibidem*, s. 96–108.

a następnie eksperymenty liberackie Zenona Fajfera (w tym *Ars Poetica*) czy odmiany *blackout poetry* w pierwszych dwóch tomach Marcina Mokrego.

Wszystkie wymienione wyżej utwory łączy przekonanie, po pierwsze, o kolażowości tekstowo-graficznej jako dominancie kompozycyjnej; po drugie, o niemożliwości osiągnięcia (i dążenia do) całości jako strategii organizującej zarówno przestrzeń tekstu, jak i jego cele; po trzecie wreszcie, o braku (luce, niedoborze, uszkodzeniu) jako podstawowej formie istnienia pracy. Niezależnie od tego, czy będzie ona reprezentowana przez faktyczną pustkę, jak dziura w papierze (Fajfer), pusta strona w tomie wierszy (Krynicki), czarny kwadrat w tomie opowiadań (Barthelme), czarna ramka na białej płaszczyźnie (Mokry), czy przez zakłócenie spodziewanego efektu poprzez wprowadzenie chaotycznych, niedokończonych rysunków (Filliou), celowe błędy i przeinaczenia stanowiące *clou* tekstu (Kolář, Gomringer, Garnier, Białoszewski), niedopasowanie elementów (Kasper) i niezgodność rysunku z tekstem (Gorey) – uzyskany efekt będzie analogiczny i pozostawi w czytelniku wrażenie zakłócenia ustandaryzowanego aktu lektury poprzez użycie technik deformacyjnych. Różnica tkwi oczywiście w wieku artystów; żaden z wyżej wymienionych nie był w momencie tworzenia swojej pracy pięćdziesięcioletkiem.

Brak wiadomych rygorów

Rzecz jasna, samą technikę deformacji odnajdujemy już w pismach surrealistów, a przecież za spadkobiercę tych ostatnich uchodzi Roland Topor; kiedy André Breton pisze, że wśród postulatów „całkowitej rewolucji przedmiotu” ważne miejsce zajmuje potrzeba, by

[...] oderwać przedmiot od swojego przeznaczenia, nadając mu nową nazwę i podpisując się pod nim [...]; pokazać go w takim stanie, do jakiego doprowadzają go czasem czynniki zewnętrzne, trzęsienie ziemi, pożar czy powódź; zachować go właśnie ze względu na wątpliwości co do jego dawnego przeznaczenia, na niejednoznaczność wynikającą częściowo lub całkowicie z irracjonalnych warunków, w jakich się znalazł¹⁰,

wyraża w ten sposób dwojakie pragnienie: z jednej strony głosi chęć przekroczenia ograniczeń racjonalizmu poprzez mutację roli przedmiotu, z drugiej – rozpatruje to przekroczenie nie w kategoriach multiplikacji, poszerzenia, wzmocnienia jego cech, lecz przeciwnie, ich osłabienia, redukcji i nadszarp-

¹⁰ A. Breton, *Kryzys przedmiotu*, [w:] *Surrealizm. Teoria i praktyka literacka. Antologia*, oprac. i przeł. A. Ważyk, Warszawa 1973, s. 167.

nięcia. Zatem, jak się wydaje, ostatecznym etapem byłoby zwinienie się bytu do formy przetrwalnikowej, sedna istotowości, po to tylko, by przydać mu możliwość funkcjonowania poza kontrolą intelektu.

Ów „brak wiadomych rygorów”¹¹, o który upomina się Breton w *Manifestie surrealizmu*, skutkuje „możliwością prowadzenia wielokrotnego życia jednocześnie”¹²; ma się toczyć w szczególności w dzieciństwie, zanim wyobraźnia zostanie „zdławiona przez tresowników”, a rzeczy przestaną być „z miejsca dostępne, niebywale łatwe”¹³. Działania twórcze dziecka, sugeruje Breton, czynią z niedoboru istotny walor. To jak z przywołanym tu na wstępie *Chińskim cieniem*, którego wymyślana – tak jakby naprędce – fabuła kurczy się do minimum i właśnie poprzez swoją kwantową naturę zyskuje niepodrabialny urok awangardowego eksperymentu; zresztą część prac Nicolasa została skonstruowana poprzez sprowadzenie portretowanej postaci do zarysu, odebranie jej cech dystynktywnych – jak w przypadku małpy przypominającej dmuchaną lalkę, z której spuszczone powietrze (*Leżący goryl*; PL 95), monstrum z nadnaturalnie wielką głową i szkicowo zaznaczonym korpusem (*Smok*; PL 85) czy całego zestawu Zorrów zbudowanych z kilku kresek (jeden z nich ma za to kapelusz czarnoksiężnika, PL 127; inny, bez twarzy, strzela ze sflaczałego bicza, PL 87).

Inna sprawa, że niedobór jako metoda twórcza w polskiej edycji *Połamanego ludzika* bez ustanku idzie o lepsze z nadmiarowością; można by rzecz, iż w tym edytorskim projekcie toczy się przez tę nieustanną negocjację gra o twórczą niezależność. Tym należałoby tłumaczyć decyzję trzydziestopięcioletniego Nicolasa Topora, który zdobywa się na gest podjęcia – a może nawet powtórzenia – dawnej rozmowy; po latach bierze pod lupę okoliczności powstania książki, analizuje rolę swojego ojca w jej powstaniu i – podskórnie raczej niż wprost – na nowo zaznacza własne w niej miejsce, całkiem już samodzielne, bowiem „bez inskrypcji ojca”¹⁴ (polska edycja z 1999 roku wyszła dwa lata po śmierci Rolanda).

Z tej perspektywy to, co opierało się na niedopowiedzeniu – a więc niedoborze – podlega rekontekstualizacji i otwiera się na nowe sensory; teraz to Nicolas wyostrza swój punkt widzenia, daje nam wgląd w sytuację (i w genezę pierwotnego przedsięwzięcia), zarysowuje możliwe ścieżki interpretacyjne. Pytanie, na ile uświadomione przekonanie o konieczności zapełnienia luk, z jakimi kojarzą się juwenilne prace artysty, nie jest właśnie świadectwem

¹¹ *Idem*, *Manifest surrealizmu*, [w:] *ibidem*, s. 55.

¹² *Ibidem*.

¹³ *Ibidem*.

¹⁴ R. Barthes, *Od dzieła do tekstu*, przeł. M.P. Markowski, „Teksty Drugie” 1998, nr 6, s. 192.

działania „bestii nawyku”¹⁵, a więc terroru codziennych praktyk narzucających podmiotowi przez kastrujące mechanizmy codzienności; w tym sensie przedsięwzięcie edytorskie musiałoby zostać uznane za fiasko.

Role się zatem zmieniają; to, co wybrakowane i puste, ściera się ze znaczeniami naddanymi, dopełniającymi, lecz nie zmienia się jedno: fascynacja makabrą i przemocą, rozumianą oczywiście w nieco karykaturalny, zanurzony w purnonsensie i wizjach rodem z (post)surrealizmu oraz celowo uszkodzony sposób. Skądinąd zauważyć trzeba, że przytoczony na wstępie cytat z oryginalnej rozmowy ojca i syna tylko w pewnej mierze wypełnia kanony groteskowego zniekształcenia, jednocześnie pozwalając nam na podejście do kwestii niedoboru i oszczędności formalnej także od strony praktyk kolażowych; oczywiście kolażu celowo osłabionego, którego efektem jest nie tyle wsparcie wielokształtności, ile dyspersyjność; nie rządy fragmentu, a nieobecność całości; kolażu rozdrabniającego materię, lecz nieoferującego w zamian przyjemności z obcowania z elementami kalejdoskopu, a co najwyżej dającego ułudę możliwości jej zaistnienia.

Połamany ludzik byłby w tym kontekście czymś na kształt gabinetu osobliwości, który prezentuje w kolejnych odsłonach postaci o wyglądzie hybrydycznych bytów, najczęściej poddanych licznym zakłóceniom o różnym stopniu natężenia. Przypomnijmy, że poszczególne prace składają się z rysunków, którym towarzyszą napisy – w formie komentarza lub tytułu – zdradzające motywy działania portretowanych postaci, ich cechy charakterystyczne bądź stanowiące kontrpunkt wobec ilustracji. W tym specyficznym bestiariusz prym wiodą zantropomorfizowane (albo wyosobnione w inny sposób, także w wyniku działań redukujących ich przeznaczenie, kontekst lub wygląd zewnętrzny) zwierzęta, jak np. nietoperzokształtny *Kotoduch* (PL 21), nasuwający skojarzenia z postapokaliptycznym dziobakiem *Wieprzokaszki* (PL 23), *Człekolis* o łapie zakończonej czymś na kształt tamburynu, głowy słonecznika, względnie formy do ciasta (PL 26) bądź *Latająca ropucha* z dwiema parami skrzydeł i ciałem pokrytym łuskami (PL 39).

Są one niczym główni bohaterowie jakiejś zapowiedzianej w podpisie lub nieoczekiwanej opowieści o dużym ładunku groteski, w którą wkraczamy *in medias res*, pozostawieni samym sobie, oddzieleni od otoczenia („duży” Nicolas powie Ewie Kuczkowskiej, że w jego twórczości „[...] zwierzęta są nadal tematem istotnym. No, może z wyjątkiem wielorybów”; PL 149). Często jednak towarzyszy im właściwość „połamania”, by wypożyczyć termin z tytułu książki Toporów – i rzeczywiście jest to chwyt (dez)organizujący zarówno strukturę książki (całość przypomina zniekształcony atlas zwierząt lub leksykon kuriozów z różnych stron świata), jak i każdą pracę z osobna

¹⁵ A. Breton, *Kryzys przedmiotu*, ed. cit., s. 166.

(postaci o wyeksponowanych częściach ciała – albo ich pozbawione – anon-sowane podejmowanymi przez nie dziwacznymi lub choćby wyrwanymi z kontekstu działaniami). Połamanie świadczyłoby zatem nie tylko o defor-macji, lecz także o wybrakowaniu, uszkodzeniu inicjalnych właściwości uniemożliwiającym wpisanie w projekt o funkcjonalnym charakterze; zgadza się to z ogólną intuicją Bretona, wzywającego do wznoszenia „[...] cudownej konstrukcji, której wciąż nie można przypisać żadnego przeznaczenia”¹⁶, pokonującej „opory rutyniarzy, zasłaniających się rzekomymi wymaganiami użyteczności”¹⁷.

Połamanie, ogłuszenie, pokrojenie w kostkę

Ale to nie wszystko: połamanie może nasuwać nam – nie tylko zresztą może, lecz nawet powinno – wizje przemocy fizycznej (pojawiają się skojarzenia z łamaniem kołem / na kole czy „rachowaniem gnatów”) i psychicznej (mówimy o „złamaniu” kogoś, a więc zdominowaniu czyjejś woli, odebraniu komuś własnego zdania, doprowadzeniu kogoś do utraty samokontroli, a także o „złamaniu charakteru” czy w końcu o załamaniu nerwowym lub psychicznym). W książce Toporów mowa wszak o połamaniu, a więc aktywności o brutalnym, bezwzględnym charakterze. Tytułowy połamany ludzik mógłby w związku z tym uchodzić za ofiarę przemocy o dwojakim źródle – jako bezbronna postać w rękach wszechpotężnych (s)twórców, autorów odznaczających się sadystycznymi skłonnościami, tylko dla niepoznaki skrywanymi pod maską karykaturalnych historyjek; lub jako mniej lub bardziej metaforyczne upostaciowienie cierpień zadawanych przez instancje świata zewnętrznego. W rolach tychże występowałyby np. ludzka bezduszość związana z rozwojem kapitalizmu, wypaczenia hasel powszechnej wolności, system wraz z jego strukturalnymi mackami i wiele, wiele innych zagrożeń dla jednostki – a więc wszystko, przeciwko czemu protestowali surrealiści (Breton nazwie to „utrzymywaniem się w stanie anarchii” jako rekompensatą dla „znoszonych przez nas niedoli”¹⁸).

Faktem jest, że duża grupa rysunków przedstawia postaci, które umierają, cierpią, są poddawane różnym – nawet jeśli nieco (lub więcej niż nieco) absurdalnym – aktom przemocy. Już na pierwszym rysunku, stanowiącym niejako emblematyczny przykład strategii stojącej za *Połamanym ludzikiem*, obserwujemy *Tygrysa ogłuszonego domem* (PL 15). Wprawdzie

¹⁶ *Idem, Surrealistyczna sytuacja przedmiotu. Sytuacja przedmiotu surrealistycznego*, [w:] *Surrealizm...*, ed. cit., s. 156.

¹⁷ *Ibidem*, s. 157.

¹⁸ *Idem, Manifest surrealizmu*, ed. cit., s. 70.

„tygrysiść” sportretowanego jest dość dyskusyjna – o ile takie kategorie są w ogóle przydatne w kontekście tej twórczości – bowiem patrzymy na mężczyznę o wylupiastych oczach, wydatnych uszach i krzywym nosie, pod którym maluje się ledwie smuga uśmiechu, ale „ogłuszenie domem” zaprezentowano w pełnym tych słów znaczeniu. Oto mamy do czynienia z ledwie naszkicowaną konstrukcją budynku jednorodzinnego (niedokładny kwadrat z dwoma oknami, bez zaznaczonych drzwi), która – dwukrotnie większa od twarzy „tygrysa” – przygniata go niczym zbyt ciężka i nieforemna czapka; choć, prawdę powiedziawszy, przypomina też kształtem poduszkę lub po prostu oderwany kawałek materiału, co swoją drogą sugerowałoby dyskomfort znacznie mniej dotkliwy, aniżeli zwykle przytrafia się to w wyniku „ogłuszenia domem”. Taka interpretacja samoistnie przywołuje fragment znanego skeczu *Latającego Cyrku Monty Pythona* – tego o hiszpańskiej inkwizycji – w którym bezlitośni w swoim mniemaniu kardynałowie torturują Bogu ducha winną staruszkę, sadzając ją w wygodnym fotelu, a następnie poszturchując mięciutkimi poduszczykami.

Wymowa *Tygrysa* jest zatem – zgodnie z prawidłami groteskowego niedoboru – dwojaka. Po pierwsze, wyzyskuje się tu absurdalne zestawienia w trybie dosłownym (tygrys–człowiek; twarz–dom). Określenia stanowczo nie tylko nie odpowiadają desygnatom, lecz także separują się od nich na wielu poziomach: trudno byłoby zrationalizować sobie przedstawioną na rysunku sytuację, gdyby odwoływać się jedynie do logiki przyczynowo-skutkowej bądź zaplecza empirycznego. Po drugie jednak, rysunek oferuje wymiar wynikający z sensu przenośnego. Takie rozpoznanie wiodłoby nas do stwierdzenia, że dom – budynek będący w tytule „sprawcą” przemocy – jest jedynie symbolem domu niematerialnego, czyli rodziny.

„Ogłuszenie domem” stanowiłoby zatem sugestią przemocy, jakiej dopuszczają się na protagoniście domownicy. Twarz „tygrysa” zdaje się kompletnie niema, pozbawiona jakiegokolwiek nadziei, zdradza co najwyżej stan biernego oczekiwania (na sytuację, w której dom już nie tylko będzie „ogłuszał” bohatera, lecz doprowadzi do jego całkowitego zamilknięcia); postać wygląda na silnie strauatyzowaną, pełną lęku i apatycznie wpatrzoną w jeden punkt, zupełnie „nietygrysią” – w końcu tygrys kojarzy się powszechnie z dumą, siłą, brakiem litości, ale także pięknem i gracją; słusznie (z zoologicznej, ale i symbolicznej perspektywy) uchodzi za wcielenie potęgi sił natury. Innymi słowy: im mniej tygrysi jest bohater, tym większa opresja, która czai się za jego ujarzmieniem.

Wróćmy do początku: rzeczywistym narratorem rysunkowych przekazów (i poszczególnych portretów, które składają się na tę opowieść w odcinkach) jest dziecko; nawet jeśli jego ojciec przeprowadza z nim wywiad jak z dojrzałym, pewnym swoich umiejętności, popularnym artystą („Dostaję

mnóstwo listów. Czasem to są zaproszenia, czasem prośby, żebym przysłał jakiś rysunek, z lisem albo z tygrysem. Ludzie stale chcą lisów albo tygrysów, no stale!"; PL 6), który na dodatek zbił na swych rysunkach fortunę („Mam tyle pieniędzy, że pakuję je w worki, i kiedy ktoś potrzebuje, to mu jeden daję”; PL 6). Jasne, że Nicolas nie jest „zwykłym” dzieckiem, lecz synem Rolanda Topora, który zbudował swoją markę (i doczekał się zaszczytnego tytułu „satrapy Grupy Panicznej”) na makabrycznych rysunkach i tekstach; przecież choćby jego postcarrollowska *Księżniczka Angina* zaczyna się opisem wymyślnych nicujących tortur, jakim z rąk Anginy miałby zostać poddany protagonista powieści, Jonatan: „Może by tak pokroić go w kostkę i rozrzucić kawaleczki wzdłuż szosy, by łatwo znaleźć drogę powrotną? [...] A może go nafaszerować taką ilością kanapek z serem szwajcarskim, że sam stanie się wielką dziurą”¹⁹. Nawet biorąc poprawkę na schlebianie grze z reminiscencjami prozy Lewisa Carrolla, nie dziwi, że obiektem poszukiwań twórczych Nicolasa stają się strachy – te domowe, już oswojone, ale także te czyhające w nieznanym – strachy, które bez końca poruszają się między figurami braku i nadmiaru.

Monstra w kryzysie

Zresztą owe strachy przyjmują postać nie tylko hybrydycznych zwierząt, lecz także wielokształtnych potworów. Na pytanie ojca: „– Kiedy rysuje pan potwora, to po to, by rozładować napięcie, czy też przeciwnie – żeby poczuć dreszcz strachu?” (PL 7), pięćcioipółletni artysta odpowiada rezolutnie: „Wie pan co, ja to już wolę narysować złego potwora na kartce, niż zobaczyć go w ciemności. Lepiej jak świeci się światło” (PL 8). Oczywiście mamy tu cały przekrój potworów – od *Potwora chwytającego ptaka* z gigantycznym, ni-by-tyranozaurzym łbem pełnym ostrych zębisk, którymi rozszarpuje przelatującego kormorana, ale przy tym z paradnie zwisającymi kończynami jak u misia ze skarpetki (PL 60), przez serię ożywionych cieni i duchów (najczęściej w stylu karykatury nielubianego nauczyciela o błyszczącej lysej czaszce, wściekłym obliczu i zwichrowanym uzębieniu, jak np. *Zywy cień*; PL 79), po bardziej zniuansowane portrety potworów łagodnych, o nieomal dziecięcej fizjonomii, jak *Górski wielkolud ludojad* (PL 129), typ ogra zalecający się promiennym uśmiechem, pełnymi, jakby wyszminkowanymi ustami niczym u supermodelki, okrągłą buzią krasnala Hałabały i fryzurą *à la* Elvis Presley; nie minie chwilka, a uwiedzie tłumy.

¹⁹ R. Topor, *Księżniczka Angina*, przeł. A. Taborska, Warszawa 1997, s. 15.

Trudno przestraszyć się takich monstrów w kryzysie, wyalienowanych lub osłabionych, zupełnie bezradnych w obliczu cywilizacyjnego boomu i dominacji *homo sapiens* pod gwiazdą antropocenu (nawet jeśli mówi się o jego schyłkowej kondycji). Nicolas, dyskutując z Rolandem, przywołuje w tym kontekście jeszcze jednego stwora, „wypijacza kawy”, który „jest bardzo grzeczny, tyle że kradnie kawę. Pewnego dnia miałem się właśnie napić kawy, a tu jakiś jęzor przejechał mi po filizance i wciągnął całą kawę” (PL 8). W punkt: otóż potwory, zgodnie z prawdami niedoboru, są nie tylko nieszkodliwe – one są po prostu grzeczne; na dobrą sprawę nie różnią się od innych czarnych charakterów, których niby okropnie się boimy, a które w istocie okazują się całkiem zabawnymi kukielkami (niczym – dla przykładu równie celnego jak Gargamel czy Szpieg z Krainy Deszczowców – wydrwiwani Bracia Brodacze z *Księżniczki Anginy*, przedstawieni wprawdzie jako „istna plaga”²⁰, lecz kompletnie bezsilni).

Oczywiście ich nieszkodliwość i grzeczność nie są przypadkowe; to świadoma strategia podmiotu, mająca na celu neutralizowanie obaw i trosk poprzez zaklinanie codzienności, której niezbywalną częścią, jak podkreśla w wywiadzie „mały” Nicolas, potwory były, są i zapewne będą. Należy zatem stosować wobec nich taktykę wyśmiania, rozbrojenia ich głównych atrybutów, za które uchodzą nadludzka siła, powiązana często ze zniekształceniem fizycznym, oraz przewaga rozmiarów nad przeciętnym człowiekiem (a w szczególności nad dzieckiem) – rozbrojenia, czyli konsekwentnego działania *à rebours*.

Jesteśmy tutaj bardzo blisko tego, co o stosunku człowieka do bytów nie-ludzkich sądzą współcześni myśliciele – w głównej mierze ci, którzy reprezentują tzw. zwrot ku rzeczom. Twierdzą oni, że w podobny sposób jak do radzenia sobie z czającymi się na nas strachami często podchodzimy do relacji z przedmiotami, ochoczo wmawiając im martwość i brak samodzielności, a tak naprawdę bojąc się wzniecenia przez nie strajku, który mógłby doprowadzić do upadku imperium człowieka (o „strajku generalnym rzeczy” i potencjalnych formach wyzwolenia przedmiotów piszą nowi materialści, jak choćby Deyan Sudjic²¹, i antropologowie kultury, jak Hartmut Böhme²²).

Marek Krajewski natomiast, idąc za Grantem Davidem McCrackenem, nazywa to zachowawcze działanie człowieka „strategią okiełznania”, która miałyby się charakteryzować przede wszystkim performowaniem

²⁰ *Ibidem*, s. 201.

²¹ D. Sudjic, *Język rzeczy. Dizajn i luksus, moda i sztuka. W jaki sposób przedmioty nas wprowadzą?*, przeł. A. Puczejda, Kraków 2013, s. 96–98.

²² H. Böhme, *Fetyszyzm i kultura. Inna teoria nowoczesności*, przeł. M. Falkowski, Warszawa 2012, s. 36–40.

„rytuałów troski, których celem jest przeblaganie przedmiotów”²³ – a więc obłaskawianiem ich, udobruchiwaniem i przesadnym dbaniem o ich kondycję. Pożyteczna to lekcja również dla tych, którzy chcieliby zająć się jakoś swoimi traumami i spotworniałymi lękami – zamiast spychać je głęboko w zakamarki nieświadomości, można działać zapobiegawczo, wybijając im atuty z rąk i tym samym pozbawiając sensu straszenia.

Indianin, któremu wypadł ząb

Tym, co w przedsięwzięciu Toporów zwraca szczególną uwagę, jest więc wykorzystywanie konwencji, by wywrócić ją na nice; ogrywanie ustandaryzowanych przedstawień, również podawanych bardzo wprost, co w większym stopniu jeszcze uwypukla absurdalność przesuwania ich między kontekstami. W tym sensie predylekcja Nicolasa do ukazywania w rysunkach postaci Indian nie jest tylko, jak mówi sam artysta, wynikiem tego, iż „Indianie pomyśleli, że to będzie ładnie wyglądać, kiedy się założy na głowę pióra z opaską [...], a poza tym oni mieli piękne naszyjniki i rzeźby, i maski...” (PL 10), lecz, całkiem na przekór, bierze się z chęci przekroczenia typowo kolonialnych (uświadamianych bądź nie) praktyk umiejscawiania Indian jako obowiązkowych przedstawicieli dzikości, „Innych” w wersji instant, przy tym do bólu stereotypowych i ograniczonych do kilku naczelnych cech (nie mówiąc o padających ofiarą prymitywnej powtarzalności imionach, zwyczajach, wierzeniach).

Rysunki Nicolasa w efekcie zastosowania zabiegów opartych na wybra-kowaniu i niedoborze przywracają Indianom godność i autonomię, ale przede wszystkim – to istotne w prowadzonych tu rozważaniach – są reakcją na przemoc, jakiej, historycznie rzecz biorąc, doświadczali oni z rąk kolonistów (i współobywateli) i jakiej, już pośrednio, doświadczają do dziś jako bohaterowie (pop)kultury. Są w *Połamanym ludziku* Indianie na koniach, dumni niczym husarze (do tego nieomal z czapką z pawim piórem; PL 132); są *Indianie niosący totem z namiotami* (PL 116), szczupli i wdzięczni, przywołujący na myśl wizję wysoko wykwalifikowanych mrówek po przejściu antropomorfizacji (choć sam totem to nic więcej jak kawał zrolowanego materiału); jest również *Indianin w kanoe* (PL 112), o nieco modliszkowatych kształtach, głównie przez wydłużone, napięte ręce, którymi trzyma pagaj w kształcie wideł, a raczej strzałki-drogowskazu; na głowie ma zaś pióropusz z czymś sterczącym jak zapalki zniczowe na górze. Zresztą Indian w kanoe jest znacznie więcej, podobnie jak tych, którzy szyją z łuku, ujeżdżają byki i bizona (nawet takich

²³ M. Krajewski, *Są w życiu rzeczy... Szkice z socjologii przedmiotów*, Warszawa 2013, s. 14–15.

z nożem w ręku i kręconymi lokami spadającymi na ramiona; PL 91), rzucają tomahawkami i czarują na wszelkie możliwe sposoby (również ubrawszy się w strój o kroju *slim fit*, jak *Indianin w fartuszkach wojennym*; PL 56).

Najbardziej interesujące zdają się te wizerunki, które negocjują przymocowane stereotypy w mniej oczywistej formule. Oto poznajemy *Indianina, któremu wypadł ząb* (PL 40): nie bierze on udziału w żadnej z sekretnych misji, nie operuje wyświechtanym zestawem atrybutów, nie stosuje przemocy ani nie jest jej obiektem; ni mniej, ni więcej tylko zmagają się z prozą życia, nawet jeśli te zmagania są z góry skazane na porażkę – ukazany przez Nicolasa ząb jest gigantycznych rozmiarów, zaś sam Indianin nie przypomina czerwonoskórego herosa; to raczej upersonifikowany ziemniak z włosami, buzią i cienkimi, niby-bocianimi nóżkami. Ta postać wychodzi z terytoriów napisanych dla niej przez scenarzystów klasycznych westeronów i ustawia się w wieloznacznym, choć przecież opartym na mizernych podstawach terytorium „pomiędzy”, w strefie, w której nie mogą dotknąć jej żadne stereotypy, poza konwencjami i zespołami zbanalizowanych odniesień; co więcej, ilustruje w ten sposób postulat Bretona: „Kiedy już robi nam się nieprzyjemnie, mamy szczerą ochotę zatrzymać się gdzieś po drodze [...]. Osiągnięcie prawdziwego celu zależy tylko od hartu podróżnika”²⁴.

Trochę podobnie, a trochę inaczej rzecz się ma z rysunkiem przedstawiającym *Indian, którzy wypłynęli na morze, żeby zobaczyć, czy istnieje coś poza Wietnamem, bo mieli już dość słuchania o Wietnamie* (PL 47). Tutaj wiosłuje cała osada Indian, ze sternikiem, z bogato zdobionymi pióropuszcami oraz nieco przypominającym *Kolumnę Nieskończoności* Constantina Brancușiego totemem, który jest wieziony w swego rodzaju przyczepce – łódź stanowczo nie zdołałaby go pomieścić. Cała scena zaskakuje dynamizmem; wzburzone fale nie przeszkadzają wiosłującym; wszystko sprawia niezwykle realistyczne wrażenie, zwłaszcza w połączeniu z tytułem-komentarzem, który w absurdalny, choć przecież zarazem niezwykle trafny sposób akcentuje nierównowagę sił w polu „wojennej” (pop)kultury: oto cała opinia publiczna jest zmuszona do zajmowania się (i przejmowania) konfliktem zbrojnym między Stanami Zjednoczonymi a Wietnamem, zaś tradycyjnie umiejscawiani w tej samej przestrzeni Indianie zostają niejako wezwani do reakcji.

Tą reakcją nie jest ucieczka, jak mogłoby się w pierwszej chwili wydawać, lecz krok do przodu: eksplorowanie nowych lądów, aktywne działanie, które może przynieść zdobycie statusu zarezerwowanego do tej pory dla innych „mocnych podmiotów” zachodniocentrycznej narracji. W konsekwencji – i to też może być lekcja, *nomen omen*, płynąca z tego rysunku – Indianie nie tylko porzucają utarte skojarzenia, zastygłe w polu, w którym zostali obsadzeni,

²⁴ A. Breton, *Manifest surrealizmu*, ed. cit., s. 71.

lecz także zyskują moc współkształtowania tego pola na własnych warunkach, jak gdyby buntowali się przeciwko imposybilizmowi sugerowanemu przez formalną oszczędność pracy – a bunt, jak wiemy z manifestów surrealizmu, to „bunt absolutny, całkowite nieposłuszeństwo, sabotaż z reguły”²⁵.

Rzeczywiście, prace Nicolasa mają charakter terapeutyczny – rysując zniekształcone, uszkodzone, a przez to wykpione potwory, odbiera im on moc ingerowania w codzienne życie; przenosząc na papier zmienawidzone przez siebie wieloryby i rekiny o zredukowanych właściwościach („– Boję się wielorybów”. – Nie wstydy się pan tego strachu? Nie próbuje go pan przezwyciężyć? – Nie, nie chcę się dać zjeść”; PL 8), zamienia je w marionetki, „ucodziennia”, obłąskawia. Mają także charakter publicystyczny: w satyryczny, „dorosły” sposób komentują rzeczywistość – w sporej części inspirowaną doniesieniami medialnymi – w której znaczące miejsce zajmują wojny, konflikty, problemy społeczne i polityczne. Jednak dzięki groteskowemu wydzwiękowi udaje im się unikać uproszczeń i mądralińskich uwag.

Mają jednak również coś z myślenia transgresyjnego, przydającego dziecięcemu punktowi widzenia odpowiednio „poważnej” rangi: w końcu opowieści o dzieciach – prowadzone z ich perspektywy albo przynajmniej starające się dotrzymać tempa ich wyobraźni – w ostatnich dekadach mocno zyskały na znaczeniu²⁶. Przy czym trzeba zauważyć, że najczęściej są to opowieści o strachu i jego przezwyciężaniu, o przemocy i jej odcieniach, o traumach, troskach i opresjach, chętnie przybierające formę horroru, thrillera lub ciemnej, onirycznej baśni, dla której pracuje natura (las, wieś, zwierzęta), przenikająca – tym, co nieznanne i niemożliwe do zracjonalizowania – codzienne doświadczenie człowieka.

Powróćmy jeszcze na chwilę do otwierającego *Połamanego ludzika* wyimka z wywiadu: „Wojna ma w sobie coś takiego innego niż pokój” (PL 6), mówi Rolandowi Toporowi jego syn, mały Nicolas. Dorosły Nicolas, uznany malarz i grafik, nawiązuje do niegdysiejszego wywiadu i na pytanie Ewy Kuczkowskiej o powody, dla których dzisiaj jego Indianie mieliby wypłynąć w morze, odpowiada:

- O, teraz jest tak wiele rzeczy, od których chętnie by się uciekło.
- Więcej niż wówczas?
- Myślę, że tak. Chociażby te przerażające wojny, które toczą się w różnych miejscach świata. Tak, obawiam się, że dzisiaj nie wystarczyłoby Indian, żeby każdej z takich spraw móc przydzielić po jednej załodze w kanoe.

(PL 148)

²⁵ *Idem, Drugi manifest surrealizmu*, [w:] *Surrealizm...*, ed. cit., s. 127.

²⁶ *Vide J. Kornhauser, Najnowsze literatury romańskie. Powroty do przeszłości, powroty do przyszłości, powroty do powrotów*, [w:] *Najnowsze literatury romańskie. Powroty do przeszłości, powroty do przyszłości, powroty do powrotów*, red. J. Kornhauser, Kraków 2023, s. 8–23.

BIBLIOGRAFIA

- Barthes R., *Od dzieła do tekstu*, przeł. M.P. Markowski, „Teksty Drugie” 1998, nr 6.
- Böhme H., *Fetyszym i kultura. Inna teoria nowoczesności*, przeł. M. Falkowski, Warszawa 2012.
- Breton A., *Drugi manifest surrealizmu*, [w:] *Surrealizm. Teoria i praktyka literacka. Antologia*, oprac. i przeł. A. Ważyk, Warszawa 1973.
- Breton A., *Kryzys przedmiotu*, [w:] *Surrealizm. Teoria i praktyka literacka. Antologia*, oprac. i przeł. A. Ważyk, Warszawa 1973.
- Breton A., *Manifest surrealizmu*, [w:] *Surrealizm. Teoria i praktyka literacka. Antologia*, oprac. i przeł. A. Ważyk, Warszawa 1973.
- Breton A., *Surrealistyczna sytuacja przedmiotu. Sytuacja przedmiotu surrealistycznego*, [w:] *Surrealizm. Teoria i praktyka literacka. Antologia*, oprac. i przeł. A. Ważyk, Warszawa 1973.
- Culler J., *W obronie nadinterpretacji*, [w:] U. Eco, R. Rorty, J. Culler, Ch. Brooke-Rose, *Interpretacja i nadinterpretacja*, red. S. Collini, przeł. T. Bieroń, Kraków 2008.
- Donguy J., *Poezja eksperymentalna. Epoka cyfrowa (1953–2007)*, przeł. M. Madej, Gdańsk 2014.
- Drózd S., *Pozastłowne śródśłów międzysłowia*, red. M. Dawidek, Wrocław 2016.
- Eco U., Rorty R., Culler J., Brooke-Rose Ch., *Interpretacja i nadinterpretacja*, red. S. Collini, przeł. T. Bieroń, Kraków 2008.
- Filliou R., *Mister Blue dzień po dniu*, przeł. A. Taborska, „Literatura na Świecie” 1997, nr 6.
- Gorey E., *Bachorek*, przeł. A. Taborska, „Literatura na Świecie” 1997, nr 6.
- Kasper M., *Obcisłe gadki*, przeł. B. Zadura, „Literatura na Świecie” 1997, nr 6.
- Kornhauser J., *Awangarda. Strajki, zakłócenia, deformacje*, Kraków 2017.
- Kornhauser J., *Najnowsze literatury romańskie. Powroty do przeszłości, powroty do przyszłości, powroty do powrotów*, [w:] *Najnowsze literatury romańskie. Powroty do przeszłości, powroty do przyszłości, powroty do powrotów*, red. J. Kornhauser, Kraków 2023.
- Kornhauser J., *Witkacy. «Menażeria» (i okolice) – awangarda w powijakach*, [w:] *idem, Awangarda. Strajki, zakłócenia, deformacje*, Kraków 2017.
- Krajewski M., *Są w życiu rzeczy... Szkice z socjologii przedmiotów*, Warszawa 2013.
- Sudjic D., *Język rzeczy. Dizajn i luksus, moda i sztuka. W jaki sposób przedmioty nas uwodzą?*, przeł. A. Puhejda, Kraków 2013.
- Surrealizm. Teoria i praktyka literacka. Antologia*, oprac. i przeł. A. Ważyk, Warszawa 1973.
- Topor R., *Książniczka Angina*, przeł. A. Taborska, Warszawa 1997.
- Topor R., Topor N., *Połamany ludzik*, przeł. E. Kuczkowska, Gdańsk 1999.

Jakub Kornhauser – dr, literaturoznawca, poeta, eseista, tłumacz. Adiunkt na Wydziale Filologicznym Uniwersytetu Jagiellońskiego oraz w Ośrodku Badań nad Awangardą UJ. Zastępca redaktora naczelnego czasopisma naukowego „Romanica Cracoviensia”. Prowadzi serie wydawnicze „awangarda/rewizje” (Wydawnictwo UJ), „Rumunia Dzi-

siaj” (Universitas) i „wunderkamera” (Instytut Mikołowski). Autor oraz redaktor wielu monografii naukowych dotyczących awangardy i współczesnej literatury światowej, ostatnio pozycji *Niebezpieczne krajobrazy. Surrealizm i po surrealizmie* (2022). Autor siedmiu książek poetyckich, za *Drożdżownię* uhonorowany m.in. Nagrodą im. Wisławy Szymborskiej (2016). Za tom próz rowerowych *Premie górskie najwyższej kategorii* (2020) otrzymał Nagrodę Znaczenia i nominację do Nagrody Literackiej Gdynia. Przekładał książki m.in. Gherasima Luki, Gellu Nauma, Henriego Michaux, Dumitru Crudu, Claudiu Komartina czy Miroljuba Todorovicia. Za pracę tłumaczeniową nominowany do Nagrody Europejski Poeta Wolności i Nagrody Literackiej Gdynia. ORCID: 0000-0002-8904-9788. Adres e-mail: <jakub.kornhauser@uj.edu.pl>.

Jakub Kornhauser – Ph.D., literary scholar, poet, essayist, translator. Assistant professor at the Faculty of Philology of the Jagiellonian University and at the Center for Avant-Garde Studies at the Jagiellonian University. Deputy editor-in-chief of the scientific journal “Romanica Cracoviensia”. He runs the publishing series “awangarda/rewizje” (Wydawnictwo UJ), “Romania Today” (Universitas) and “wunderkamera” (Mikołowski Institute). Author and editor of many scientific monographs on the avant-garde and contemporary world literature, most recently *Dangerous Landscapes. Surrealism and After Surrealism* (2022). Author of seven books of poetry, honored with, among others, Wisława Szymborska Poetry Award (2016), for *Drożdżownia*, and for the volume of bicycle prose *Mountain Premiums of the Highest Category* (2020), he received the Znaczenia Award and a nomination for the Gdynia Literary Award. He translated books by, among others, Gherasim Luca, Gellu Naum, Henri Michaux, Dumitru Crudu, Claudiu Komartin and Miroljub Todorović. For his translation work, he was nominated for the European Poet of Freedom Award and the Gdynia Literary Award. ORCID: 0000-0002-8904-9788. E-mail address: <jakub.kornhauser@uj.edu.pl>.

