



Jakub Kornhauser

**NIEBEZPIECZNE KRAJOBRAZY.  
AWANGARDA I OKULTYZM  
W EUROPIE ŚRODKOWEJ**

Na początek przypomnienie: w założycielskim *Manifestie surrealizmu* z 1924 roku André Breton ogłasza koncepcję nadrzeczywistości – przestrzeni na pograniczu snu i jawy, której status wyrażałby się w rekontekstualizacji elementów rzeczywistości, dotychczas poddanych nawykowi logiki, teraz uniezależnionych od woli racjonalnego podmiotu. Owo zerwanie z przewidywalnością i automatyzmem zostaje określone jako „[...] coś, co okultyści nazywają niebezpiecznymi krajobrazami”<sup>1</sup>. Przestrzeń ta opisywana jest jako niebezpieczna dlatego właśnie, że miałyby się wymykać prawom logiki oraz codziennym przyzwyczajeniom jednostki, a w konsekwencji zagrozić dominacji człowieka. Jak pisze dalej Breton, osaczony przez obiekty podmiot wyzwala w sobie lęk, który na poziomie codziennej egzystencji stanowi przeszkodę, lecz w istocie jest bezcenny, albowiem przywraca nadzieję w „mroczną obecność” czy „pożądaną gwałtowność”<sup>2</sup> obrazów.

Wszystkie te kategorie, odwołujące się pospołu do ciemnej strony osobowości, mocy nieświadomych i bodźców wewnętrznych lub zewnętrznych, wskazują na centralne dla refleksji surrealistów zagadnienie cudowności – przejęte po części z pism Sigmunda Freuda, po części wprost z literatury (od Lautréamonta do Poego). Cudowność jednak rozumiana jest tu jednocześnie bardzo szeroko i bardzo wąsko. Z jednej strony odsyła do wszystkiego, co nie poddaje się systematyzacji i ujęciu w karby jakichkolwiek prawideł, z drugiej zaś całkiem konkretnie bada arkaną czarnej magii, na którą składają się wątki demonologiczne, alchemiczne i ezoteryczne. Surrealiści – niektórzy intuicyjnie, inni wyposażeni w specjalistyczną wiedzę, a nawet konfrontujący ją z praktyką – oczekując rewolucji w burżuazyjnym tu i teraz, sięgają po środki ryzykowne, lecz oferujące atrakcyjne odpowiedzi na pytania o możliwość samorealizacji jednostki w przeżartym kapitalizmem i omamionym cywilizacyjnym postępie światła.

Okultyści zostają tu przywołani nieprzypadkowo. Z jednej strony firmują odwrót od tyranii rozumu, który dla wielu awangardystów – szczególnie tych spod znaku dada i surrealizmu – uosabia miałość ludzkiego istnienia, zablokowanego przez cenzurujące i kastrujące siły rodzinnych i publicznych powinności. Tworzą coś w rodzaju świeckiej wiary, zarazem mocno ideowej i tę ideowość podminowującej, co czyni z nich patronów swoistego paradoksu surrealizmu, który można by określić jako współistnienie elementów serio i buffo w każdym segmencie teorii i praktyki surrealizmu. Z drugiej strony stanowią niewyczerpane źródło rekwizytów, działań i rytuałów – w sposób oczy-

1 A. Breton, *Manifest surrealizmu*, przeł. A. Ważyk, w: *Surrealizm. Teoria i praktyka literacka. Antologia*, red. A. Ważyk, Warszawa 1973, s. 92.

2 Tamże, s. 93.

wisty mocno symbolicznych, niejasnych dla postronnych obserwatorów (a więc zakładających pewien elitarny *modus operandi*), a przecież nastawionych na rewolucjonizowanie życia codziennego każdego człowieka i w tym egalitaryzmie zakotwiczonych na dobre.

Naturalnie podglebie zostało przygotowane przez wrośnięte w obie kultury „ciemne” tradycje. Praga słusznie kojarzy się nam z europejskim centrum okultyzmu, z którego wyewoluowały golemy i dybuki, a człowiek zaczął być tu odzierany z karczyńskiego dziedzictwa i racjonalną podbudowę zmienił na irracjonalne rozchwianie. Wątki te znamy dobrze z twórczości Gustava Meyrinka i Franza Kafki – w końcu zainteresowanie czarną magią w awangardzie nie wzięło się znikąd, lecz miało korzenie dekadenccko-modernistyczne – ale przecież także Ladislava Klímy, a później na przykład Michala Ajvaza, którego obrazy inwazji jaszczurów na drobnomieszczkańską Pragę łączą w sobie elementy groteski i odwołania do magicznych praktyk zmiany tożsamości i wstępowania demonów w ciała niewinnych osób. Zresztą cała tradycja powojennego surrealizmu czeskiego oprze się na tej humorystyczno-onirycznej dychotomii. Będzie to widoczne już w dziwacznych poematach Vratislava Effenbergera, potem choćby u Petra Krála, a cały czas mamy okazję przyglądać się temu fenomenowi w działalności periodyku „Analogon”. No i wystarczy przypomnieć filmografię Jana Švankmajera, pełną faustyczno-mrocznych odniesień, a przy tym opartą na przedmiotach jako nośnikach znaczeń i bohaterach *sensu stricto*. I nie chodzi tu wyłącznie o predykcję reżysera do konwencji i technicznych detali animacji poklatkowej, lecz o przekonanie, że przedmioty zamienione przez człowieka w fetysze uzyskują autonomię trudną do okiełznania i realizują swoje żądze na niczego nieświadomych (albo całkiem świadomych, lecz bezradnych wobec niezależności rzeczy) ludziach.

Nawet międzywojenna awangarda czeska, choć nominalnie przywiązana do konstruktywizmu i poetystycznej wiary we współbrzmienie życia i sztuki, chwilami zdradzała inspiracje cokolwiek wykraczające poza ramy manifestów Karel Teige. Choć i ten w późniejszej fazie rozwoju poetyzmu chętniej zaglądał pod podszewkę racjonalności, a podsumowując pierwszy etap rewolucji surrealistycznej, w którą się żywo zaangażował, powie o „spłynięciu i utożsamieniu ze światem i ludzkością w wyższej fazie”, o „prawdziwym królestwie wolności” oraz znaczeniach „spod powierzchni rzeczy”<sup>3</sup> jako jej ostatecznych celach. Zresztą, nie sięgając daleko, już w malarstwie Toyen (Marie Čermínová) w latach 20. i 30. xx wieku łatwo dostrzec wpływy materii nadprzyro-

---

3 K. Teige, *Dziesięć lat surrealizmu*, przeł. H. Marciniak, w: *Głuchy brudnopis. Antologia manifestów awangard Europy Środkowej*, red. J. Kornhauser, K. Siewior, Kraków 2014, s. 152.

dzonej. Wystarczy rzucić okiem na kanoniczne manifesty artyficyalizmu – czeskiego prądu awangardowego starającego się wbić klin między konstruktywizm i surrealizm. Jego założyciele: Jindřich Štyrský i Toyen, podkreślają, że to nie działania na rzeczywistości – choćby przetworzonej i zrekontekstualizowanej – stanowią o sile obrazu. Gdy stwierdzają, że „[...] artyficyalizm wprowadza odwróconą perspektywę. Pozostawiając rzeczywistość w spokoju, dąży do maksimum wyobraźniowości”<sup>4</sup>, nie mają na myśli jedynie odejścia od wzorców kubizmu (jakkolwiek czerpią z jego dekonstrukcyjnych podwalin narzędzie do rozmontowywania schematów w myśleniu o przedmiocie). Interesuje ich wejście w istotę nieświadomości, choć nie w surrealistycznym, silniej zaangażowanym ideologicznie i nastawionym kolektywnie, stylu. Tu chodziłoby raczej o cykl prywatnych introspekcji prowadzących do zbudowania w sobie poczucia, że obrazy wewnętrzne roztaczają wokół siebie mistyczną aurę, prowokując do pracy symbolu.

Postulowana tu „abstrakcyjna świadomość rzeczywistości” nie neguje istnienia świata zewnętrznego, lecz wstrzymuje się od współpracowania z nim na zasadach racjonalnej kontroli. W koncepcji tej prym wiodą samoreplikujące się obrazy – wspomnienia i modele wewnętrzne – których domeną staje się „rozsadzająca system przestrzeni uniwersalna”<sup>5</sup> wyrosła w miejsce przestrzeni realnych. A zatem jesteśmy już bardzo blisko „niebezpiecznych krajobrazów” i quasi-ezoterycznej metaforyki wprost z pism Bretona. Ewolucję tę będzie widać także w malarstwie Toyen, chętniej sięgającej po symboliczne artefakty (odwrócone postaci, wyodrębnione przedmioty unoszące się w opustoszałej scenerii, w końcu kolażowe byty o niejasnym statusie, jak w znanej *Wiadomości z lasu*, 1936), których przeznaczenie nie jest jasne, a wskutek zmiany kontekstu rozproszeniu ulegają ich potencjalne cechy użytkowe. Tego rodzaju „semiofory” – by użyć terminu Krzysztofa Pomiana<sup>6</sup> – wprawdzie zdają się zapierać pustkę, lecz jednocześnie są tej pustki gwarantami. Dzika przestrzeń „niebezpiecznych krajobrazów” jawi się zatem jako pułapka bez wyjścia. W podobny sposób będzie można także interpretować wiele cykli fotograficznych Štyrskiego, choć w wielu z nich tonacje mroczne ustąpią u niego makabreskom z pogranicza pornografii i czegoś na kształt surrealistycznego gonzo reportażu.

---

4 J. Štyrský, Toyen, *Artyficyalizm*, przeł. H. Marciniak, w: *Głuchy brudnopis...*, dz. cyt., s. 79.

5 Tamże, s. 80.

6 K. Pomian określa w ten sposób „przedmioty pozbawione użyteczności”, odsyłające do sfery niewidzialnej, które znajdują się poza obszarem oddziaływania bodźców zewnętrznych, w związku z czym uzyskują specyficzne znaczenie. Zob. K. Pomian, *Zbieracze i osobliwości. Paryż – Wenecja XVI–XVIII wiek*, przeł. A. Pieńkos, Gdańsk 2012, s. 44.

Najważniejszym odkryciem czeskich awangardzistów, które stanie u podstaw nowego świata, będzie przekonanie o płynnej – i podbitej magicznymi mocami – tożsamości obiektu<sup>7</sup>. Nieokreśloność to lekarstwo na wskazaną przez Bretona „bestię nawyku”<sup>8</sup>, której przeciwstawia się praktykę eksploracji owych „niebezpiecznych krajobrazów”, podczas której budzą się uśpione dotychczas potwory. Vítězslav Nezval, nawrócony z poetyzmu, wraz z koleżankami i kolegami pisze o wizji przyszłego wszechświata, w którym „[...] manekin krawiecki z watołiny odegra bardziej gwałtowną scenę w tragedii miłosnej niż aktor”, a stół „[...] raz przyjmuje w naszych oczach właściwości niedźwiedzia, a kiedy indziej właściwości bilardu śmietankowych sufletów”<sup>9</sup>. Tymczasem awangardziści rumuńscy źródeł nowego charakteru przedmiotów i upadku podmiotu upatrywali przede wszystkim w marzeniach sennych – „syfilisie podświadomości”<sup>10</sup>, jak nazywał je Geo Bogza, jeden z liderów raczkującego surrealizmu bukareszteńskiego lat 30. W swoim głośnym manifestie *Rehabilitacja snu* z 1931 roku przedstawia wizję snu jako rzeczywistości pochłaniającej i redukującej podmiot na korzyść przeobrażonych, ożywionych obiektów, biorących się z „[...] odczucia nagłego przeniknięcia istoty świata, gdy rzeczy tracą swoje przeznaczenie”<sup>11</sup>. Metaforyka nieustannych transformacji i zamiany miejsc konkuruje z pełną pasją ekspresją dziwacznych stanów i zjawisk: „[...] cały świat jest pokryty galaretą”<sup>12</sup> – konstatuje autor – galaretą, przez którą próbują się przebić najbardziej niespodziewane byty, tworząc scenerię „niebezpiecznych krajobrazów”.

Paradoks obiektów zasadza się więc na wielu sprzecznych elementach: obiekty są przedmiotami, ale i innymi bytami, które są nie-ludźmi, a nawet ludźmi, którzy już nie są upodmiotowieni – „[...] człowiek jest ucieleśnionym deszczem, inny zaś totalną histerią z młotem zamiast głowy”<sup>13</sup>; są pozornie martwe, ale i żywe, tylko po to, by za chwilę znów stać się martwe; są bytami materialnymi i zjawiskami atmosferycznymi; są nieodłącznym składnikiem uniwersalnych marzeń i planów. W wieńczących lata 30. manifestach surrealistów czeskich ów paradoks sprężenia losów ludzi i przedmiotów przybiera apokaliptyczne

7 Odwołuję się w tym akapicie do rozdziału *Przedmioty. Stoły-niedźwiedzie i ludzie-lejki – obiekty środkowoeuropejskich awangard* z mojej książki *Awangarda. Strajki, zakłócenia, deformacje*, Kraków 2017, s. 15–24.

8 A. Breton, *Manifest surrealizmu*, dz. cyt., s. 92.

9 V. Nezval i in., *Surrealizm w Republice Czeskiej – broszura*, przeł. H. Marciniak, w: *Głuchy brudnopis...*, dz. cyt., s. 123–124.

10 G. Bogza, *Rehabilitacja snu*, przeł. J. Kornhauser, w: *Głuchy brudnopis...*, dz. cyt., s. 498.

11 Tamże.

12 Tamże.

13 V. Nezval i in., *Surrealizm w Republice Czeskiej...*, dz. cyt., s. 124.

wymiary. Jindřich Štyrský snuje wizje nawet nie tyle katastroficzne, ile w pierwszym rzędzie po prostu absurdalne, nowych hybrydowych bytów: „Powstanie człowiek-litera, ogryziona kość, kropka, strzęp, ołtarz, kula, klatka schodowa, hak, farsz, człowiek-trumna, piszczałka, sznurówka, otoczek, bagaż, bryła mgły i człowiek-osad”<sup>14</sup>. Naturalnie, że z jednej strony Štyrský wypełnia swoją surrealistyczną misję łączenia rzeczywistości świata zewnętrznego z przestrzenią marzeń sennych i zakamarkami nieświadomości, ale z drugiej – dosypuje do tych klasycznie awangardowych rozważań szczyptę poetyckich obrazów rozwidlających się w kolejne frazy: „Powstaną istoty ciekłe, z waty, z węzowych skór, upierzone drzewa, w strzępkach, istoty więdnące w boku, sklezione ze słów, niesione wiatrem, pełne wrzodów, karmione lodem, istoty w zarysie, istoty puste, modelowane ze śniegu, surowego mięsa i piasku”<sup>15</sup>.

Tym, co łączy artystyczną wiarę w moc okułowagicznych działań na prywatnej psychice podmiotu, okazuje się radykalna symboliczność obiektu. Wszystkie przedmioty dysponują magiczną mocą, stając się semioforami w nowo powołanej przestrzeni. Zupełnie jak na obrazie *Surrealista* (1947) rumuńskiego malarza Victora Braunera, który używa motywów zaczerpniętych z kabały, tarota i czarnej magii (Święty Graal, nóż, ogień czy znak nieskończoności), aby zredefiniować postać twórcy-eksperymentatora. Nie jest on już konstruktywistycznym *bricoleurem* ani postromantycznym wieszczem, lecz zwraca się w stronę magii. Z różdżką w dłoni stara się przenieść leżące przed nim obiekty w przestrzeń nadrzeczywistości, spełniając tym samym „ostatnią posługę” jako mocny podmiot, aby następnie rozpierzchnąć się w nicości. Demoniczna postać, która mu towarzyszy – scalająca cechy tożsamościowe podmiotu i przedmiotu – sprawia wrażenie wysłannika ze świata „niebezpiecznych krajobrazów”. Pilnuje wiecznego ognia pod atanorem, alchemicznym piecem, w którym wytapia się kamień filozoficzny. Tajemnicza, mroczno-jasna scenaria, w jakiej osadzona jest ta scena, nasuwa podobieństwa do niektórych płócien René Magritte’a (skądinąd podobnie jak „puste w środku” postaci u Toyen), wyobrażając pogranicze między jawą i snem.

Wierność okultystycznym wątkom będzie dominantą twórczości Braunera na przestrzeni lat. Hieroglificzne nieomal postaci kobiet-matek, symbolizujących nieustanny pęd ku ożywianiu przestrzeni wokół siebie, i hybrydowych, zwierzęco-ludzkich postaci przedstawiane wraz z emblematami innej rzeczywistości (półksiężyce, gwiazdy i kielichy) sugerują podskórną obecność tajemnych mocy w praktykach codzienności. Brauner, zainteresowany czarną magią już w latach 20., wprowadzi

---

14 J. Štyrský, *Z wykładu na seminarium Jana Mukařovskiego w Pradze*, przeł. H. Marciniak, w: *Głuchy brudnopis...*, dz. cyt., s. 163.

15 Tamże, s. 164.

w jej świat Gherasima Lucę i Gellu Nauma, którzy staną się w kolejnych dekadach głównymi protagonistami surrealizmu w Rumunii. Przy czym, co szczególnie istotne, mówimy nie o reprodukowaniu wzorca surrealizmu z paryskich kawiarni, lecz o próbie zbudowania całkiem nowej teorii opartej w znacznej mierze na wspomnianym wyżej kolażu odniesień do okultyzmu i refleksji nad emancypacją przedmiotu. Oczywiście wszystko to dzieje się na kanwie przemysła Bretona z *Manifestu surrealizmu* i *Drugiego manifestu surrealizmu*, ze szczególnym uwzględnieniem jego esejów z lat 30., w tym choćby *Kryzysu przedmiotu* (1936), z rozważaniami na temat „stanów utajonych” przedmiotu, jego „zdolnościach do transformacji” oraz wizji „najbardziej wieloznacznych związków”<sup>16</sup> je łączących.

Najistotniejszym rozwinięciem tego aspektu refleksji u Gellu Nauma, poety, prozaika i tłumacza, lidera Rumuńskiej Grupy Surrealistycznej w latach 40., jest teoria obiektu efiatycznego, rozwijana na kartach jego eseistycznej prozy poetyckiej *Medium* (1945)<sup>17</sup>. To właśnie w *Medium* Naum postuluje, „[...] aby obiekt został wyzuty z ogłupiających uniformów”<sup>18</sup>. Hasło wyzwolenia przedmiotu stanowi odzwierciedlenie postulatów emancypacyjnych zapisanych w Bretonowskim *Kryzysie przedmiotu*. Do takiej manifestacji utajonego dotychczas życia ma dojść „na odwrócenie rzeczywistości”<sup>19</sup>, aby przypomnieć słowa Bretona, które Naum zastępuje sformułowaniem „teorii drugiej strony”<sup>20</sup>. Przestrzeń nadrzeczywista jest, podobnie jak Pomianowska kolekcja, miejscem spotkania najróżniejszych obiektów pochodzących z odmiennych kontekstów. Zgromadzone w jednym miejscu heterogeniczne obiekty nabierają nieoczekiwanych znaczeń. Naum posługuje się formułą katalogu, aby zunifikować statusy wszystkich elementów nadrzeczywistości: „O, cudowne automaty, wspaniałe roboty, niezwykle zabawki mechaniczne, małpy, które skaczą, ptaki, które się poruszają, przerażająco wielkie pszczoły, wszystko za jednym przekręceniem klucza”<sup>21</sup>.

Jednocześnie w *Medium* uwaga skierowana zostaje na proces całkowitej eliminacji podmiotu. Powtarza się schemat dominacji autonomicznych obiektów, które zajmują miejsce człowieka wedle założeń „precyzyjnej deformacji”. „Ludzie zniknęli [...]. Tu nie mieszka człowiek,

---

16 A. Breton, *Kryzys przedmiotu*, przeł. A. Ważyk, w: *Surrealizm. Teoria i praktyka...*, dz. cyt., s. 166.

17 Rozwijam tu wątki nakreślone w mojej książce *Całkowita rewolucja. Status przedmiotów w poezji surrealizmu*, Kraków 2015.

18 G. Naum, *Medium*, București 1945, s. 139.

19 A. Breton, *Manifest surrealizmu...*, dz. cyt., s. 89.

20 Tamże, s. 86. G. Naum odnosi się tu także do oniryzmu romantycznego, m.in. wielokrotnie przywołując twórczość Gérarda de Nerval.

21 Tamże, s. 148.

tu mieszka cień”<sup>22</sup>. Nadrzeczywistość Naumowska zapełniona jest fantomami, marami, manekinami i „halucynacyjnymi postaciami”, które „[...] są bardziej realne, bardziej żywe”<sup>23</sup> od ludzi. Przypominają w pewien sposób unieruchomione postaci z obrazów Paula Delvaux czy Giorgia de Chirico, które kryją w sobie „wewnętrzne życie”<sup>24</sup>. Innym wyemancypowanym bytem włóczącym się wśród „niebezpiecznych krajobrazów” jest wampir, którego postać stanowi wspólne ogniwo teorii Nauma i Luki. Symbolizuje on w *Medium* demoniczny aspekt obiektów i ich dążenie do wchodzenia we wzajemne „krwiożercze” interakcje. Określony jako „obiekt *ready-made*”, nasuwa skojarzenia z jednym z typów przedmiotów surrealistycznych obecnych w pismach Bretona, lecz w pierwszej kolejności wskazuje na okultystyczne źródła teorii Nauma, łącząc się z przekonaniem o krwiożerczym charakterze ożywionych przedmiotów i ich demonicznej naturze.

Demoniczny czy wampiryczny charakter przedmiotów może wyrażać się w różny sposób. Naum podaje przykład noża, „[...] który oprócz tego, że jak zwykle kroi chleb czy befszytk, to nietaktownie odkrawa nam kawałek palca”<sup>25</sup>. I dalej wymienia kolejne zjawiska z pogranicza snu i jawy, takie jak: „[...] halucynacyjna trwałość agresji obiektu, pożądlivy charakter rękawiczek, kapeluszy, krzesel, kieliszków, wampiryzm obcasów, pieców, aparatów fotograficznych, które wysysają obrazy, wampiryczna likantropia skarbonki w kształcie zwierzęcia czy po prostu świeczniko-sowo-węża, latarnie, które wysysają z nas cienie wampirycznie cicho, [...] błyskotliwa zabawa domów, które zamykają przed nami drzwi”<sup>26</sup>.

Ożywiony i metamorficzny wymiar obiektów, które „wstępują w inne obiekty”, podkreślony jest „demonicznością” niepokojącego „obektu efialtycznego”. Naum opisuje „efialtyzm” jako „wymienną hermafrodytyczną demoniczność obiektu”, spajającą w jednym bycie ezoteryczne postaci inkubów i sukubów, „złośliwych demonów z koszmarów”<sup>27</sup>. O alchemicznych i demonologicznych aspektach twórczości Nauma przypomina w tym kontekście choćby Alistair Blyth<sup>28</sup>.

---

22 Tamże, s. 78–79.

23 Tamże, s. 90.

24 Zwraca na to uwagę choćby O. Morar, *Avatarurile suprealismului românesc*, București 2003, s. 201.

25 G. Naum, *Medium*, dz. cyt., s. 129.

26 Tamże.

27 Tamże, s. 130. Obiekt efialtyczny nawiązuje do terminu *epialthes* oznaczającego zmorę, koszmar senny, w szczególności powiązany ze stanami lękowymi. Poddany takiemu koszmarowi odczuwa obecność złego ducha, bądź to inkuba (mężczyzny), bądź sukuba (kobiety). Demon nawiedza śniącego, brutalnie uwodzi go, po czym wysysa z niego całą energię i przechwytuje jego duszę.

28 Zob. A. Blyth, *Suprealul ca infra-real*, w: G. Naum, *Vasco da Gama și alte poheme / Vasco da Gama and other pohems*, București 2007, s. 14.



Co znamienne, również tutaj znajdujemy porównanie przestrzeni do pełnego pracy atanora; pojawia się także metaforyka „niebezpiecznych krajobrazów” na określenie opustoszałych i poddanych nieustannym transformacjom przestrzeni<sup>29</sup>.

Istotne, że w wyniku działania zasady „precyzyjnej deformacji”, przedstawionej przez Nauma jako *clou* procesu przeobrażania statusu obiektów i rozumianej tutaj w kategoriach demonologicznych, pojawiają się ludzko-zwierzęce, ludzko-abstrakcyjne czy ludzko-przedmiotowe hybrydy, bo takimi są „wampiry”, „wilkołaki” i wszelkiego rodzaju inne obiekty efialtyczne. Funkcjonują tu – jako rudymenty – szczątki postaci ludzkiej przejęte i wykorzystane przez inne obiekty, ale także jako koła zbudowane z wielu heterogenicznych obiektów (tutaj umieścilibyśmy tego „świeczniko-sowo-węża”). Naum przedstawia zresztą własną typologię obiektów efialtycznych, proponując podział ze względu na „poziom agresywności” przedmiotów. „Efialtizm powściągliwy” (*efialtism retinut*) obejmowałby takie „proste” obiekty, jak „[...] książka, która gryzie nas w palce albo kłuje w oczy, okno, które patrzy na inne okno, trumna, zamknięty guzik etc.”<sup>30</sup>. Natomiast „efialtizm rozpasany” (*efialtism exuberant*) charakteryzowałby przede wszystkim wymienione powyżej byty likantropiczne, „przypominające w mniejszym lub większym stopniu zwierzęta”<sup>31</sup> i nietracące nic ze swojej „demonicznej, wampirycznej i seksualnej” mocy. Można nietrudno zauważyć, że wszystkie byty efialtyczne są poddane animizacji lub antropomorfizacji i mają znaczący „potencjał metamorficzny”, rozumiany jako dążenie do wchodzenia w interakcję z innymi obiektami i przeobrażanie nadrzeczywistości. Naum opisuje efialtizm jako „hermafrodytyczną demoniczność obiektu”, spajającą w jednym bycie postaci złośliwych demonów.

Poetyckim nośnikiem teorii obiektu efialtycznego staje się w twórczości Nauma proces pożerania. Przybiera on postać nieskończonej orgii przeobrażeń, której katalizatorem są żądze. Pożądliwy charakter obiektów efialtycznych sprawia, że w miejsce obrazów spowszedniałych pojawiają się nowe, „zbijające z tropu, niepokojące, tajemnicze obrazy, które przekształcają oblicze wszechświata”<sup>32</sup>. Ion Pop zwraca z kolei uwagę na fakt, iż nieuświadomione pragnienia ujawniają się już w procesie konstruowania przedmiotu, który podlega działaniu obiektywnego przypadku: „Gellu Naum z dużym zainteresowaniem podpatruje proces przemiany obiektu w przypadkowym zderzeniu z siłą pragnienia. Z jednej strony żądza nieustannie szuka materii, w którą mogłaby się przyoblec, z drugiej

---

29 Warto przypomnieć, że tom wierszy G. Nauma z 1968 roku nosi tytuł *Athanor*.

30 G. Naum, *Medium*, dz. cyt., s. 130.

31 Tamże, s. 131.

32 Tamże, s. 135.

zaś to obiekt złapany w tryby przypadku poszukuje ludzkich żądz<sup>33</sup>. Nawiązując do Bretonowskiej typologii przedmiotów surrealistycznych, Blyth trafnie porównuje człowieka do „obiekту znalezioneго” w przestrzeni nadrzeczywistej: „W miejsce statycznego obiektu, którym rządzi świadomość postrzegającego podmiotu, pojawia się obiekt wyzwolony, aktywny, który pożera obserwatora. Człowiek tym sposobem staje się surrealistycznym obiektem znalezionym w mrocznym, nieorganicznym świecie ożywionych demonicznie obiektów wyruszających na żer<sup>34</sup>. Co za tym idzie, w poematach Nauma przedmioty przestają być pośrednikami lub nośnikami pragnień człowieka – są dysponentami pragnień własnych.

W przypadku Gherasima Luki, poety, prozaika, grafika i teoretyka surrealizmu, liczą się przede wszystkim inspiracje myślą demonologiczną zawarte w esejo-prozie *Bierny wampir* (1945)<sup>35</sup>. Książka ta uchodzi wśród badaczy i krytyków za najpełniejszy wyraz mocy twórczych rumuńskiego surrealizmu. Po pierwsze dlatego, że została pomyślana jako interdyscyplinarne przedsięwzięcie łączące elementy manifestu, eseju programowego i prozy poetyckiej, a także wplatające w oniryczną ramę wątki autobiograficzne. Po drugie, jest świadectwem czasu, bezcennym dokumentem, w którym odbijają się najistotniejsze problemy istniejącej od 1940 roku Rumuńskiej Grupy Surrealistycznej, a za tło opowieści służy mroczny Bukareszt z początku lat 40. Po trzecie, i może najważniejsze, książkę Luki trzeba rozpatrywać – „po surrealistycznemu” – jako oryginalny koncept o transmedialnym charakterze, dekonstrukcję języka i struktury gatunkowej z dadaistyczną w duchu zgrywą, eksplodującą feerią niecodziennych obrazów, skojarzeń, słownych gier.

Według Petre Răileanu, najwybitniejszego znawcy twórczości Gherasima Luki, edytora i komentatora jego pism, *Bierny wampir* jest w dorobku pisarza „pierwszym otwarciem i w całości surrealistycznym tekstem”, w którym „[...] poezja, sen i magia wrzucone zostają w świat metamorfoz i transmutacji. Czas biegnie nielinearnie, swobodne wędrówki w przyszłość i przeszłość odbywają się bez przeszkód, niczym w kosmicznej próżni. To, co możliwe, zajmuje miejsce tego, co rzeczywiste<sup>36</sup>. Doktryna surrealizmu, przyznająca nieświadomionym pragnieniom i odruchom przewagę nad racjonalnym podmiotem, otrzymuje w *Biernym wampirze* dodatkową broń – autonomizację obiektu, przyjmującą w książce postać sekwencji obrazów, których bohaterami są przedmioty

---

33 I. Pop, *Avangarda în literatura română*, București 1990, s. 310.

34 A. Blyth, *Suprarealul ca infra-real*, dz. cyt., s. 14.

35 Zajmowałem się tym problemem także choćby w tekście *Pipety pełne mleka biernych wampirów. Gherasim Luca i świat demonicznych obiektów*, w: Gh. Luca, *Bierny wampir*, przeł. J. Kornhauser, Mikołów 2018, s. 143–162.

36 P. Răileanu, *Ontopoetyka albo głos transsurrealizmu*, przeł. N. Chwaja, „Literatura na Świecie” 2016, nr 1–2, s. 266.

wyzwolone spod kontroli rozumu. W wyniku mediumicznego działania uzyskują nie tylko rangę fetysza, lecz przede wszystkim dostają nową, przeciwstawną do pierwotnej naturę.

Tytułowy wampir, przesuwający się z obrazu do obrazu, ssie mleko zamiast krwi, a postaci ludzkie są poddane mocy demonicznych obiektów. Odwołania do okultyzmu i satanizmu, przewartościowanie biblijnych formuł i intertekstualne nawiązania wpisane w senną logikę tekstu sprawiają, że czytelnik może poczuć się schwytyany w pułapkę. Brak jednoznacznego punktu odniesienia, wynikający pośrednio z zakwestionowania prymatu fikcjonalności bądź niefikcjonalności, prowadzi na interpretacyjne manowce. Nie jest przecież *Bierny wampir* ani apologią rozprzężenia zmysłów, ani antyreligijnym traktatem, ani strumieniem świadomości w stylu zapisu automatycznego postulowanego przez francuskich surrealistów. Pretendowanie tej książki do miana arcydzieła rumuńskiej awangardy bierze się raczej z faktu, że jest wszystkim tym po trochu i jednocześnie tego wszystkiego zaprzeczeniem. Totalność przedsięwzięcia Luki, wsparta z jednej strony na intermedialnych założeniach, a z drugiej na zawieszeniu rozgraniczenia na rzeczywistość świata zewnętrznego i świata wewnętrznego, sprawia, że *Biernego wampira* można wręcz potraktować jako zapowiedź wielu powojennych działań neoawangardowych, eksplorujących pogranicze estetyki i użytkowości, autobiografii i fantazji, mocnej podmiotowości i antropomorfizacji przedmiotów.

Inspiracją dla Luki był kontakt ze środowiskiem paryskich surrealistów w latach 1939–1940. Młody twórca, mający za sobą literackie szlify w anarchizującym bukareszteńskim czasopiśmie „Alge” i killkanaście wierszy opublikowanych w prasie, spotkał się w Paryżu z ciepłym przyjęciem grupy skupionej wokół André Bretona, zasilonej przez przyjaciół z Bukaresztu: Gellu Nauma i Victora Braunera. To wówczas zafascynował się propagowanym przez Braunera okultyzmem oraz przyswoił szereg pism z historii alchemii i demonizmu. Na poły magiczna figura wampira – istoty nieustannie przenikającej z rzeczywistości marzeń sennych do rzeczywistości świata zewnętrznego, krążącej między życiem a śmiercią, a przy tym związanej ze sferą żądz i pragnień, niemożliwej do spełnienia miłości i zbrodniczych instynktów – jest tego najlepszym dowodem. Zainteresowanie surrealistów quasi-ludzkimi obiektami (lalki, manekiny) i nie-w-pełni-ludźmi-choć-jednak-ludźmi (sobowtórami, wcieleniami, mediami, demonami, żywymi trupami) idzie wszak ręką w rękę z jednocześnie tanatologicznymi i erotycznymi odniesieniami implikowanymi przez postać wampira.

Najistotniejszą „przedmiotową” koncepcją Gherasima Luki jest bez wątpienia idea „obiektywnie ofiarowanego” (OOO),

o którego magicznych mocach pisali Gérard Durozoi<sup>37</sup> czy Agnieszka Taborska<sup>38</sup>, a przede wszystkim Gilles Deleuze i Félix Guattari<sup>39</sup>. Ovidiu Morar wyróżnia jeszcze koncepcję „kubomanii” oraz model określony jako „obiekt konstruowany na odległość przy pomocy medium”, będący rezultatem „erotycznego zabiegu mediumicznego” i działający niczym „[...] chemiczny afrodyzjak, do którego można by dodać halucynogenne właściwości środków odurzających”<sup>40</sup>. Koncepcje te łączy chęć przełamania opozycji relacji: „zewnętrzne” *versus* „wewnętrzne”, i rewolucyjnego przewyciężenia kompleksów uniemożliwiających człowiekowi uzyskanie wolności „we wszystkich jej formach”<sup>41</sup>, jak powiedziała by Breton. Najgłębszym kompleksem, który, według Luki, zawiera w sobie wszystkie pozostałe i w sposób szczególny sprzyja zniewoleniu podmiotu, jest kompleks Edypa. Stąd wspólny mianownik obiektów wytworzonych i opisanych przez Lukę: dialektyczny, rewolucyjny charakter „nieedypalny” (*non-œdipien*), wyrażający się w burzeniu przyzwyczajęń i inicjowaniu nowych relacji międzyludzkich.

Koncepcja ooo zostaje w *Biernym wampirze* szeroko omówiona i przysposobiona do artystycznej interwencji w części prozatorskiej. Ta ostatnia poprzedzona jest esejem, w którym Luca szczegółowo objaśnia ideę konstruowania i wprowadzania w obieg tajemniczych obiektów-fetyszy, przypominających obiekty tabuiczne, fetysze czy totemy. Formuła ooo zakłada realizację materialnie istniejących przedmiotów, o której wspominał w *Kryzysie przedmiotu* Breton, a jeszcze wcześniej Salvador Dalí w koncepcji „przedmiotów o funkcjach symbolicznych”, i ofiarowywanie ich wybranym osobom. Warto zwrócić uwagę na wyraźne w pierwszej części manifestu Luki nawiązanie do idei autora *Nadji* (i do samej *Nadji* – w części prozatorskiej). Rozważania i komentarze z *Kryzysu przedmiotu*, zawarte choćby we fragmencie: „[...] kiedy proponowałem fabrykację i puszczanie w obieg przedmiotów, które się przyśniły, nadanie tym przedmiotom konkretnego bytu, mimo niezwykłego wyglądu, jaki mogłyby przybrać, traktowałem to raczej jako środek niż jako cel [...]. Ale daleko ważniejszym niż produkcja takich obiektów celem, do którego dążyłem, było uprzedmiotowienie działalności

---

37 G. Durozoi, *History of the Surrealist Movement*, przeł. A. Anderson, Chicago (ILL.) – London 2002, s. 446–449.

38 A. Taborska, *Spiskowcy wyobraźni. Surrealizm*, Gdańsk 2007, s. 24, 199–200.

39 G. Deleuze, F. Guattari, *Anty-Edyp. Kapitalizm i schizofrenia*, t. 1, przeł. T. Kaszubski, Warszawa 2007, s. 454.

40 Gh. Luca, D. Trost, *Prezentacja kolorowych grafii, kubomanii i obiektów*, przeł. J. Kornhauser, w: *Głuchy brudnopis...*, dz. cyt., s. 524.

41 A. Breton, *Drugi manifest surrealizmu*, przeł. A. Ważyk, w: *Surrealizm. Teoria i praktyka...*, dz. cyt., s. 132.

sennej, jej przejście do rzeczywistości”<sup>42</sup> – znajdują w koncepcji „obiektywnie ofiarowanego” swoje odzwierciedlenie i uzupełnienie. Jej charakterystyczną cechą zdaje się przeświadczenie autora o prowadzeniu pozarozumowego dialogu z przedmiotami, które dzięki temu są w stanie przezwyciężyć statyczność i uwolnić swoją oniryczną naturę, dublując swój status w przestrzeni świata realnego. W rezultacie obiekt uzyskuje autonomię i staje się samodzielnym bytem. Niejako wbrew surrealistycznej doktrynie przedmiotu znalezionej decydującą rolę w procesie konstruowania obiektów przejmują podmiot, niezależnie od tego, czy będzie to bohater (narrator) prozy poetyckiej, czy faktyczny realizator instalacji opisanych i sfotografowanych w tekście.

Już w pierwszym zdaniu, zawierającym wprawdzie Bretonowską sugestię o „przedmiotach, które się przysniły”, mowa jest również o „doświadczeniu obsesyjnego i delirycznego kontaktu z niektórymi przedmiotami”, który dokonuje się na drodze ich spotkania lub wytworzenia. Koncepcja Luki zakłada nadanie przedmiotowi autonomii przez upodmiotowienie jego statusu i nadanie mu „magicznego” czy „demonicznego” charakteru – mowa jest o opieraniu się cenzorskim zapędem rzeczywistości, „zachowywaniu widmowego wizerunku”<sup>43</sup> czy agresywnych skłonnościach fantomatycznego obiektu. Spotkanie obiektu (z obiektem) może zatem sugerować ontologiczną równorzędność podmiotu i przedmiotu. Bretonowskie „puszczenie w obieg” przedmiotów znajduje w ten sposób konsekwentne dopełnienie.

Pozorna w fizyce surrealizmu opozycja między wyobrażonym a materialnym znajduje odbicie w zakwestionowanej antynomii między wewnętrznym (czyli związanym z marzeniem sennym i żądaniami) a zewnętrznym (fizycznym). Według Luki koncepcja ooo najdoskonalej wypełnia postulaty Bretona. W części eseistycznej większość z analizowanych przez narratorkę obiektów ma charakter kolaży zbudowanych z co najmniej dwóch elementów. Katalog obiektów nadaje im poetyckiego, ekspresyjnego charakteru. W nowym kontekście zyskują drugie życie. Wskazują na to również tajemnicze nazwy obiektów, takie jak tytułowy „bierny wampir” (będący w istocie hybrydą kilku lalek i figur o różnej wielkości) czy „utajone moce uznawane za możliwości” (a więc obiekt przypominający futerkowe zwierzątko z oczami z guzików, zamknięte w klatce wraz z kozim rogami). Nawiązując do Bretonowskiej typologii przedmiotów surrealistycznych, wszystkie te „obiekty obiektywnie ofiarowane” muszą zostać uznane za „przedmioty pochodzenia onirycznego, będące zakrzepłymi pragnieniami”, mimo że istnieją fizycznie i są zbudowane na zasadzie kolażu z przedmiotów użytkowych.

---

42 A. Breton, *Kryzys przedmiotu...*, dz. cyt., s. 164.

43 Gh. Luca, *Bierny wampir...*, dz. cyt., s. 15.

W drugiej części utworu esej zastąpiony jest przez prozę poetycką, w której dopiero co powołane do życia obiekty pełnią funkcję tworzywa do budowy przestrzeni surrealistycznej w tekście. Konstruktor panujący dotychczas nad procesem wytwarzania przedmiotów zostaje zdegradowany do roli obserwatora świata, w którym rządzą jego własne wytwory. Obiekty, poddane zabiegowi animizacji i antropomorfizacji, są określone jako „kamienie filozoficzne odkrywające, przeobrażające, oszłamiające, komunikujące nasze wycie”. Zagubiony pośród ożywionych przedmiotów narrator wyraża obawę, a może raczej wewnętrzne oczekiwanie, że będzie uczestniczył w grze przeobrażeń, w której banalne przedmioty zamieniają się w postaci ludzkie: „[...] z rozkoszą pomyłkę krzesło ze średniowiecznym rycerzem, trzewik z bladym markizem, który go wkłada, przejdę do kolejnej sali ramię w ramię z obiektem”<sup>44</sup>. Obiekty przeobrażają się nieprzerwanie, potęgując dezorientację obserwatora. Bohater, oszołomiony ich nową tożsamością, wyznaje: „Teraz mogę zjeść fortepian, mogę zastrzelić stół, mogę wessać schody. Wszystkie kończyny mojego ciała mają otwory, przez które wydostają się szkielety fortepianu, stołu i schodów. Po raz pierwszy te obiekty użytkowe, a więc nieistniejące, istnieją”<sup>45</sup>.

Musimy pamiętać, że owe oniryczne przedmioty powstają najpierw w podświadomości jako upostaciowienia określonych pragnień. Krytycy, w tym Petre Răileanu, chętnie podkreślają erotyczny wymiar *Biernego wampira*. Rzeczywiście, o ile wprowadzenie oraz większa część prozy poetyckiej problematyzują kategorię obiektu i sprawozdają jego niekończącą się ewolucję, o tyle w ostatnich passusach proza zmienia swój feeryczny, momentami absurdalnie dziwaczny ton na pełną zapalczliwość i wewnętrzny żar skargę na niemożliwą do spełnienia miłość. Luca niespodziewanie daje pierwszeństwo – jak pisze Răileanu – „[...] miłości-namiętności, miłości-szałeństwu, miłości-fetyszowi, miłości eksplorowanej w jej najgłębszych i najbardziej sekretnych rejonach [...]. Punktem docelowym jest absolut miłości”<sup>46</sup>.

Poruszając się między poetyką pełnego patosu hymnu a zaklinalniem charakterystycznym dla czarnej magii, narrator-bohater – wcześniej zaangażowany w wytwarzanie przedmiotów i obserwację ich usamodzielniania – traci z oczu ten fetysz na rzecz innego: żywej kobiety, która okazuje się jednak równie niedosiężna jak dybiące na człowieka ożywione przedmioty. Żądze, zakłęte wcześniej w kolażowych obiektach, próbują uwolnić się w procesie obdarowania i wpłynąć na uległość tajemniczej Déline. Jednak przekupywanie demonów zdaje się na nic. Nawet złe moce i lubieżna aktywność rzeczy dotychczas martwych nie są w stanie

---

44 Tamże, s. 70.

45 Tamże.

46 P. Răileanu, *Ontopoetyka albo głos transsurrealizmu*, dz. cyt., s. 267.

uczłowieczyć obiektu pożądania. Widmowość ukochanej kobiety i pragnienia, które nie mogą znaleźć ujścia, to kara, jaką ponosi się za paktowanie z przedmiotami, nadawanie im totemicznych mocy.

Nieustanne negocjowanie statusów w relacji między przedmiotami wyposażonymi w demoniczną moc a dysfunkcyjnym podmiotem musi doprowadzić do klęski. W *Biernym wampirze* klęska ma wiele twarzy – od utracenia kontroli nad procesem twórczym, przez fizyczną degradację, po zatarg z systemem. Najważniejsza jest jednak porażka w starciu z własnymi żądzami, które w nowej rzeczywistości – a raczej w tym, co pozostało z jakiegokolwiek rzeczywistości po powrocie wypartego – autonomizują się i nie przynależą do jakiegokolwiek antropocentrycznego porządku. W tym sensie bohater staje się ofiarą własnego podstępstwa: chcąc wkupić się w łaski tajemnych sił i zapewnić swojemu pragnieniu odpowiednią, by rzecz za Freudem, libidinalną obsadę (przy czym Déline traktowana jest tu jako niedościgły wzór kobiecości) – traci możliwość kształtowania własnego losu. Cedując na uprzednio uniezależnione od siebie obiekty moc przyciągania i rozkochiwania Déline, pogrąża się w masturbacyjnych wizjach niczym w onirycznej nadrzeczywistości „niebezpiecznych krajobrazów”.

Na koniec wróćmy do „niebezpiecznych krajobrazów” i czarnej magii w życiu codziennym. W słynnym, inicjującym działalność Grupy 42, eseju *Świat, w którym żyjemy*, Jindřich Chalupický dokonał niezwykle intrygującego zabiegu zrównania całkowitej zwykłości ludzkiej egzystencji z tajemniczą sferą nieświadomości. Tylko w takiej symbiozie, twierdzi, może odbywać się właściwa praca twórcza. Życie to znaczy „przywrócić człowieka tajemnicy, chaosowi”<sup>47</sup> i wydać się na pastwę rzeczy, które są „krnąbrne, twarde i złe”<sup>48</sup>, ale dzięki funkcjonowaniu w magicznym i mitycznym kontekście są one w stanie ożywić wyobraźnię człowieka. Po raz kolejny dokonuje się tu rewolucja wiodąca ku irracjonalności, w której pierwszoplanową rolę grają obiekty zamieniające swoją materialność w potencjalność bytów demonicznych – nieprzewidywalnych i stojących w sprzeczności z „bestią nawyku”. W podobnym stylu pisali też Geo Bogza, anonsując „wrzenie nieprzewidzianych rzeczy”<sup>49</sup> w chaotycznym kosmosie, czy rumuńscy surrealiści w wielu manifestach, choćby w *Nocnym piasku*, gdzie znajduje się opis rytuału „rozumienia przez nierozumienie”<sup>50</sup>. Dzięki niemu powołuje się do życia grupę „nadautomatycznych przedmiotów”, w tym „kompletnie nieznanymi, halucynacyjnymi

---

47 J. Chalupický, *Świat, w którym żyjemy*, przeł. H. Marciniak, w: *Głuchy brudnopis...*, dz. cyt., s. 177.

48 Tamże, s. 178.

49 G. Bogza, *Rehabilitacja snu*, dz. cyt., s. 501.

50 Gh. Luca i in., *Nocny piasek*, przeł. J. Kornhauser, w: *Głuchy brudnopis...*, dz. cyt., s. 566.

loków”<sup>51</sup>, ale także dysponuje się własnym ciałem jako portalem do innej, analogicznej do naszej, lecz istniejącej w nieświadomości, przestrzeni.

Wszystkie te przykłady jasno nawiązują do podstaw surrealistycznej doktryny, sprowadzonej w eseju Gherasima Luki i Dolfiego Trosta do tabelki „akceptujemy/odrzucaamy”. Na czołowych pozycjach wśród pojęć akceptowanych widnieją „odkrycia będące skutkiem obłądę”<sup>52</sup>, somnambulizm, realne funkcjonowanie myśli, czarna magia czy manie. Nic dziwnego, skoro mediumizm – zarówno w wersji Luki, jak i Nauma – ma być główną formą kontaktu z nadrzeczywistością. Surrealiści środkowoeuropejscy wypracowali taką technikę radzenia sobie z osadami racjonalizmu, która w akcie odrzucenia wszystkiego, co powiązane z mieszczańską nudą i przewidywalnością, przyznaje pierwszeństwo chaotycznej materii, próbuje przedostać się w stronę prasuwa i praobrazu aż do odkrycia zupełnie oczyszczonej czasoprzestrzeni. I jak pisze Štyrsky: „[...] będzie to epoka powolnego mieszania się powietrza, wody, ziemi i ognia, epoka owej wyśnionej syntezy piękna plastycznego i lirycznego. Zwierzęta będą się swobodnie krzyżować między sobą, bez nadzoru biologów powstaną nowe jednorożce, żuki-ssaki, mityczne barany i stwory złożone z mieczy, igieł i sztyletów”<sup>53</sup>.

---

51 Tamże, s. 568.

52 Gh. Luca, D. Trost, *Prezentacja kolorowych grafii...*, dz. cyt., s. 521.

53 J. Štyrský, *Z wykładu na seminarium...*, dz. cyt., s. 163.



## Bibliografia

- Blyth A., *Suprarealul ca infra-real*, w: G. Naum, *Vasco da Gama și alte poheme / Vasco da Gama and other pohems*, București 2007, s. 5–19.
- Bogza G., *Rehabilitacja snu*, przeł. J. Kornhauser, w: *Głuchy brudnopis. Antologia manifestów awangard Europy Środkowej*, red. J. Kornhauser, K. Siewior, Kraków 2014, s. 497–502.
- Böhme H., *Fetyzszym i kultura. Inna teoria nowoczesności*, przeł. M. Falkowski, Warszawa 2012.
- Breton A., *Drugi manifest surrealizmu*, przeł. A. Ważyk, w: *Surrealizm. Teoria i praktyka literacka. Antologia*, red. A. Ważyk, Warszawa 1973, s. 125–148.
- Breton A., *Kryzys przedmiotu*, przeł. A. Ważyk, w: *Surrealizm. Teoria i praktyka literacka. Antologia*, red. A. Ważyk, Warszawa 1973, s. 162–168.
- Breton A., *Manifest surrealizmu*, przeł. A. Ważyk, w: *Surrealizm. Teoria i praktyka literacka. Antologia*, red. A. Ważyk, Warszawa 1973, s. 55–102.
- Chalupcecký J., *Świat, w którym żyjemy*, przeł. H. Marciniak, w: *Głuchy brudnopis. Antologia manifestów awangard Europy Środkowej*, red. J. Kornhauser, K. Siewior, Kraków 2014, s. 173–179.
- Deleuze G., Guattari F., *Anty-Edyp. Kapitalizm i schizofrenia*, t. 1, przeł. T. Kaszubski, Warszawa 2007.
- Durozoi G., *History of the Surrealist Movement*, przeł. A. Anderson, Chicago (ILL) – London 2002.
- Kornhauser J., *Awangarda. Strajki, zakłócenia, deformacje*, Kraków 2017.
- Kornhauser J., *Całkowita rewolucja. Status przedmiotów w poezji surrealizmu*, Kraków 2015.
- Kornhauser J., *Pipety pełne mleka biernych wampirów. Gherasim Luca i świat demonicznych obiektów*, w: Gh. Luca, *Bierny wampir*, przeł. J. Kornhauser, Mikołów 2018, s. 143–162.
- Luca Gh., *Bierny wampir*, przeł. J. Kornhauser, Mikołów 2018.
- Luca Gh. i in., *Nocny piasek*, przeł. J. Kornhauser, w: *Głuchy brudnopis. Antologia manifestów awangard Europy Środkowej*, red. J. Kornhauser, K. Siewior, Kraków 2014, s. 565–568.
- Luca Gh., Trost D., *Prezentacja kolorowych grafii, kubomanii i obiektów*, przeł. J. Kornhauser, w: *Głuchy brudnopis. Antologia manifestów awangard Europy Środkowej*, red. J. Kornhauser, K. Siewior, Kraków 2014, s. 521–524.
- Morar O., *Avatarurile suprarealismului românesc*, București 2003.
- Naum G., *Medium*, București 1945.
- Nezval V. i in., *Surrealizm w Republice Czechosłowackiej – broszura*, przeł. H. Marciniak, w: *Głuchy brudnopis. Antologia manifestów awangard Europy Środkowej*, red. J. Kornhauser, K. Siewior, Kraków 2014, s. 119–129.
- Pomian K., *Zbieracze i osobliwości. Paryż – Wenecja XVI–XVIII wiek*, przeł. A. Pieńkos, Gdańsk 2012.
- Pop I., *Avangarda în literatura română*, București 1990.
- Răileanu P., *Ontopoetyka albo głos transsurrealizmu*, przeł. N. Chwaja, „Literatura na Świecie” 2016, nr 1–2, s. 261–269.
- Štyrský J., *Z wykładu na seminarium Jana Mukařovského w Pradze*, przeł. H. Marciniak, w: *Głuchy brudnopis. Antologia manifestów awangard Europy Środkowej*, red. J. Kornhauser, K. Siewior, Kraków 2014, s. 163–164.
- J. Štyrský, Toyen, *Artyficyalizm*, przeł. H. Marciniak, w: *Głuchy brudnopis. Antologia manifestów awangard Europy Środkowej*, red. J. Kornhauser, K. Siewior, Kraków 2014, s. 79–81.
- Taborska A., *Spiskowcy wyobraźni. Surrealizm*, Gdańsk 2007.
- Teige K., *Dziesięć lat surrealizmu*, przeł. H. Marciniak, w: *Głuchy brudnopis. Antologia manifestów awangard Europy Środkowej*, red. J. Kornhauser, K. Siewior, Kraków 2014, s. 135–152.

## Abstrakt:

Celem artykułu jest ukazanie wpływów okultyzmu na rozwój środkowoeuropejskiej awangardy, szczególnie surrealizmu lat 30. i 40. Okultyści z jednej strony firmują odwrót od tyranii rozumu, który dla wielu awangardystów uosabia miłość ludzkiego istnienia, zablokowanego przez cenzurujące siły powinności rodzinnych i publicznych. Z drugiej strony stanowią niewyczerpane źródło rekwizytów, działań i rytuałów. Oba aspekty są niezwykle istotne zarówno dla czeskich artyficyalistów (Toyen i Štyrský), jak i surrealistów (Teige, Nezval), szczególne znaczenie uzyskują one jednak w teoriach i praktyce przedstawicieli surrealizmu rumuńskiego: Victora Braunera, a przede wszystkim Gherasima Luki i Gellu Nauma. Najważniejszymi elementami myśli okultystycznej są tu tajemne postaci (wampiry i media) oraz obiekty uniezależnione od kontroli rozumu. Przestrzenia, w której te przetworzone byty o nowym statusie przedostają się do świadomości, są tytułowe „niebezpieczne krajobrazy”, o których pisał Breton, a które stają się metaforą (ale czy tylko?) sojuszu prąjczyka i praobrazu.

---

## Słowa kluczowe:

# Luca, Naum, surrealizm, teoria obiektu, nadrzeczywistość

## Jakub Kornhauser

dr, literaturoznawca, poeta, eseista, tłumacz. Współzałożyciel i pracownik Ośrodka Badań nad Awangardą na Uniwersytecie Jagiellońskim, adiunkt na Wydziale Filologicznym UJ. Opublikował kilka książek poetyckich i eseistycznych, za *Drożdżownię* (2015) otrzymał Nagrodę im. Wisławy Szymborskiej, a za *Premie górskie najwyższej kategorii* (2020) Nagrodę Znaczenia. Przełożył książki m.in. Gherasima Luki, Gellu Nauma, Miroljuba Todorowicia i Henriego Michaux. Autor i współredaktor kilkunastu monografii dotyczących zagadnienia awangardy, ostatnio *Polityki/awangardy* (2021). Redaktor prowadzący kilku serii wydawniczych, m.in. *awangarda/rewizje* (Wydawnictwo UJ), a także czasopisma „Romanica Cracoviensia”.

ORCID: 0000-0002-8904-9788