

# Jolanta Dąbkowska-Zydroń

---

## Metamorfoza przedmiotu surrealistycznego - w poszukiwaniu źródeł

---

Sztuka i Filozofia 12, 160-174

---

1996

Artykuł został zdigitalizowany i opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej [bazhum.muzhp.pl](http://bazhum.muzhp.pl), gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

## METAMORFOZA PRZEDMIOTU SURREALISTYCZNEGO – W POSZUKIWANIU ŹRÓDEŁ

Pierre Restany, określając sztukę końca naszego stulecia jako przedmiotowo-konceptualną, widzi w niej przejaw inteligentnego, ale i ironicznego manieryzmu. „Jak wszystkie wcześniejsze manieryzmy opiera się (ona) na powierzchowności instytucjonalnego systemu, z którego czerpie swoją tożsamość i konwencje, jakimi się posługuje”<sup>1</sup>. *Przedmiot*, który po przewrocie dadaistycznym i surrealistycznej rewolucji powraca do obszaru sztuki, jest już inny; prowadzi wyraźną grę z rzeczywistością, wciągając w nią nie tylko płynność znaczeń, ale również osmotyczne przejścia między poszczególnymi dyscyplinami sztuki i nie-sztuką.

Analiza kubistyczna dążyła do ukazania sekretnej struktury przedmiotów często spotykanych, futuryzm przedstawił ukryte drogi, które je łączą. Picasso, Kandinsky, Boccioni ujawnili wręcz warunki, w jakich dochodzi do *kryzysu przedmiotu* – kryzysu, którego rezultatem jest zastąpienie „modelu wewnętrznego” przedmiotem „zewnątrznym”. W takim wypadku nie pozostało nic innego, jak porzucenie kadru malarskiego płótna, aby nigdy już do niego nie powrócić. Owa zmiana kadru pociągnęła za sobą cały okres *ready-made*, przeistaczający się w równie szokujące *assemblages*, jak *Głowa mechaniczna* Raoula Hausmanna czy *Cadeau* (1921) Man Ray’a – nabite gwoździami żelazko, stanowiące prototyp zaprzeczenia funkcji przedmiotu. Na plan pierwszy wysuwa się poetycki sens konstruowania obiektów i samego procesu poszukiwania, odkrywania nowego, tworzących „operację magiczną”. „Odkrycie spełnia dokładnie tę samą funkcję, co sen, gdyż uwalnia jednostkę od paraliżujących skrupułów uczuciowych”<sup>2</sup> – powie André Breton. Uderzają go też swą gwałtownością istnienia przedmioty widziane we śnie. „Podczas jednej z ostatnich nocy, we śnie, na drodze w pobliżu wybrzeża Saint Malo, trzymałem w dłoniach dość dziwną książkę. Jej grzbiet tworzył drewniany guom

---

<sup>1</sup> P. Restany, *Neo-Objectors. Mannerism of the Object in End of Century Sculpture*, (w:) *Natura/Cultura* 1989, s. 15.

<sup>2</sup> E. Jaguer, *Objet*, (w:) A. Biro, R. Passeron, *Dictionnaire Général du Surrealisme et de ses Environs*, Press Universitaires De France 1982, s. 306.

z białą brodą sięgającą stóp. Grubość statuetki była niewielka i nie przeszkadzała w przewracaniu kartek książki, utkanych z grubej, czarnej wełny”<sup>3</sup>. Breton zafascynowany intensywnością tego snu proponuje rozszerzyć te tajemnicze, przesiąknięte wyobraźnią wyśnione przedmioty na rzeczywiste przedmioty surrealistyczne, nadać im konkretny wymiar.

Przedmiot surrealistyczny, od początku pojawienia się, posiadał wiele różnych określeń. Dla Salvadore Dali stanowił on „przedmiot, ograniczający do minimum swoje funkcje mechaniczne, opierający się na złudzeniach i wyobrażeniach sprowokowanych przez realizacje czynności nieświadomych”<sup>4</sup>. Breton uściśla definicję, zwracając uwagę, że przedmiot zostanie zrekonstruowany ze wszystkich, początkowo rozproszonych części, tworzących w momencie rekonstrukcji natychmiastowy, wyraźny wątek<sup>5</sup>. Ten irracjonalny sposób budowania przedmiotu, oparty o przypadek, w skrajnej postaci – przypadek obiektywny, przejęty został przez wielu malarzy i poetów z różnych grup surrealistycznych<sup>6</sup>.

## PRZYPADEK OBIEKTYWNY

Z czterech pojęć (alegoria, nowość, przypadek i montaż), wprowadzonych przez Petera Bürgera<sup>7</sup> jako niezbędne do analizy i interpretacji dzieł awangardowych, kategoria przypadku posiada rozstrzygające znaczenie dla jednego z podstawowych wyznaczników obszaru sztuki surrealistycznej. Jego zdaniem, interpretacja kategorii przypadku, jaką podjęli surrealiści, nie miała na celu uzyskania kontroli nad nadzwyczajnością, lecz wyrażała się poprzez tendencję, aby dostrzec w nim coś w rodzaju znaczenia obiektywnego, pozostającego w ścisłym związku z komunikacją międzyludzką. Znaczenie to, jak podkreśla Bürger, zawiera się w konstelacjach przypadku, kreującego przedmioty i zdarzenia, przybierającego w rezultacie charakter obiektywny.

---

<sup>3</sup> *Ibidem.*

<sup>4</sup> *Ibidem.*

<sup>5</sup> *Ibidem.*

<sup>6</sup> Eileem Agar, Roland Penrose, Paul Nash w Anglii, Kurt Seligmann i Meret Oppenheim w Szwajcarii, Wilhelm Freddie i Henry Heerup w Danii, René Magritte, E.L.T. Mesens i Marcel Marien w Belgii, Amgel Ferrant w Hiszpanii, Joseph Cornell w USA. W grupie surrealistów paryskich przez etap kreacji przedmiotu „funkcjonującego symbolicznie” przeszło większość z nich, na czele z Yvsem Tanguy, Valentine Hugo, Marcelem Jean'em, Wolfgangem Paalen i Pablem Picasso.

<sup>7</sup> P. Bürger, *Theory of the Avant-Garde*, Minneapolis 1984.

P. Valery zauważył, że przypadek może zostać sfabrykowany, można przecież tylko zamknąć oczy i wybrać jedną z dwu stojących obok siebie rzeczy, aby uzyskać przypadkowy rezultat. Mimo że surrealiści nie fabrykowali przypadku, przykładali wielką uwagę do zdarzeń, których występowanie zawierało potencjalny ładunek nieprawdopodobieństwa.

Wychodząc od doświadczeń, które społeczeństwo organizuje w sposób racjonalny, usiłowali odkryć elementy nieprzewidywalne w codzienności. Odkrycie ich miało doprowadzić do wzbogacenia możliwości eksperymentalnych człowieka zurbanizowanego, a w rezultacie, jak powiada Bürger, powstania nowoczesnej mitologii, opartej na tworzeniu nadzwyczajności powtarzalnych.

Przypadek sfabrykowany, a nie postrzegany, wytwarzany jest (wywoływany) różnymi drogami. Można, zdaniem Bürgera, wyróżnić jego bezpośrednią i pośrednią produkcję. Pierwsza z nich reprezentowana jest przez *action-painting* i różne inne ruchy taszystowskie z lat 50., gdzie realność nie jest już kopiowana ani interpretowana, a sprowadzona do przypadku równoznacznego ze spontanicznym gestem artysty, wylewającego czy rozpryskującego farbę. Pośrednia produkcja odrzuca żywiołową spontaniczność w posługiwaniu się materiałą na rzecz jak najstaranniejszej kalkulacji. Odnosi się ona jednak jedynie do założonego znaczenia, a rezultat pozostaje nadal nieprzewidywalny. Zasadą konstrukcji takiego dzieła jest wyrzeczenie się subiektywnej wyobraźni na rzecz poddania się przypadkowi konstrukcji. Doprowadzić to ma do Adornowskiego *The progress of art as making* (Postęp w sztuce jako tworzenie).

Przypadek w sztuce odnosi się w każdym wypadku do relacji z materiałą, podporządkowaniu się jej bądź przekształceniu czy destrukcji. E. Kohler zauważył, że owo podporządkowanie się materii jest charakterystyczne dla sztuki awangardowej i neoawangardystów. „Od Tristana Tzary poematy, *newspaper dripping* i najbardziej współczesne happeningi, entuzjastycznie poddają się materii, co nie jest wynikiem przypadku, lecz konsekwencją określonego stanu społeczeństwa, gdzie tylko ujawnienie przypadku jest wolne od fałszywej świadomości, od ideologii i nie jest napiętnowane przez totalną konkretyzację wynikającą z okoliczności ludzkiego życia”<sup>8</sup>.

Stanowisko to budzi wątpliwości Bürgera, podkreślającego nadzieje, jakie w stosunku do przypadku i podporządkowanej mu konstrukcji ideologicznej wysuwały ruchy awangardowe i czego czystym przykładem

---

<sup>8</sup> Ibidem, s. 64.

jest przypadek obiektywny. Jako źródło jego rozumienia podaje Bürger za surrealistami poemat *Nadja*<sup>9</sup> André Bretona, w którym istota przypadku sprowadza się do prostego wzoru: dwa zdarzenia są już podstawą do zaistnienia różnych relacji opartych o przypadek, zbieg okoliczności, zbieżność w czasie i miejscu. René Passeron przeciwstawia się jednak takiemu uproszczeniu uważając, że przypadek obiektywny „jest znakiem, nie jest jedynie nieprzewidywalnym spotkaniem dwu niezależnych ciągów przyczynowych. Zderzenie mniej lub bardziej zauważone w danym momencie przez tego, który jest świadkiem, wkrótce zostanie przez niego zinterpretowane jako cudzy sygnał lub przepowiednia losu. (...). Istnieje tu oczywisty związek między skupieniem uwagi na znakach, które przychodzą ze świata, a zainteresowaniem, jakim surrealiści obdarzają sztukę mediów”<sup>10</sup>.

Zadaniem surrealistów jest umieszczenie przypadku w obszarze refleksji filozoficznej, gdyż stanowi on część składową praw rządzących naturą człowieka. Jest to, jak powiada Michel Carrouges, „automatyczny zapis losu w pozornie surowych faktach”<sup>11</sup>.

W *L'Amour fou* Breton pisze: „największa słabość współczesnej myśli polega, wydaje mi się, na niedorzecznym przecenianiu tego, co znane, w stosunku do tego, co pozostaje do poznania”<sup>12</sup>.

Przypadek jest jednym z zasadniczych wyznaczników obszaru poszukiwań surrealizmu. „Pojęcie *hasard objectif* związane jest z koincydencją działań i znaków, które na zasadzie ewidentnie aleatorycznej prezentują strukturalnie określoną logikę i koherencję, pobudzającą do postrzegania go jako przesłanie. Są to elementy tematycznie wspólne z wydarzeniami, które minęły lub rodzaj nieprzewidywalnej korespondencji między działaniami materialnymi i mentalnymi (np. spotkanie osoby, o której myślimy)<sup>13</sup>. Wszelkie działania oparte o przypadek są zapowiedzią przyszłych zdarzeń. Przypadek pełni w tym wypadku funkcję profetyczną, której działanie sprowadzał Breton do odpowiednich ekranów, podsuwających np. malarzowi przyszłe zdarzenie, jeżeli będzie on w stanie pracować bez wprowadzenia zmian w obrazie. „Ten ekran istnieje. Całe życie składa się z tych jednorodnych zbiorów faktów, pozornie zagmatwanych i mglistych, które każdy winien uważnie śledzić,

<sup>9</sup> A. Breton, *Nadja*, Paris 1928.

<sup>10</sup> R. Passeron, *Encyklopedia Surrealizmu*, przeł. K. Janicka, Warszawa 1993, s. 53.

<sup>11</sup> M. Carrouges, „Le Hasard Objectif”, (w:) *Le Surrealisme*, Paris 1968, s. 272.

<sup>12</sup> A. Breton, *L'Amour fou*, Paris 1937, s. 61.

<sup>13</sup> P. Kral, „Hasard objectif”, (w:) *Dictionnaire...*, op. cit., s. 200.

aby czytać w swojej przyszłości. (...) Tutaj – jeżeli jego badanie będzie warte zachodu – po rozgromieniu wszelkich zasad logicznych wyjdą mu na spotkanie moce przypadku obiektywnego, które kpią sobie z prawdopodobieństwa; na tym ekranie wszystko to, co człowiek chce poznać, zapisane jest fosforyzującymi literami, literami pragnienia”<sup>14</sup>.

Przypadek obiektywny odnosi się nie tylko do odkrywania zjawisk przyszłych, jest on również związany z fenomenem synchronizmu filozoficznego i religijnego, tak jak pojmował to Rudolph Otto, (telepatyczna wymiana może zachodzić nie tylko między poszczególnymi osobami, ale i odległymi od siebie cywilizacjami, nie powiązаныmi żadnymi węzłami historycznymi). Breton, podziеляjąc stanowisko Otto, odwołuje się do Jungowskiej teorii archetypów. Uważa, że istnieją oderwane od źródła „obrazy błędzące”, które w szczególnych stanach recepcji są nieświadomie przechwytywane przez umysły ludzkie.

Petr Kral, zaliczając przypadek obiektywny do zjawisk spirytualistycznych, opartych o ulotność zdarzeń, upatruje pierwowzoru dla tej podstawowej kategorii estetyki surrealistycznej w Lautréamontowskich spotkaniach nieprzewidywanych. Zwracał już na ten fakt uwagę A. Breton, w swojej antologii „czarnego humoru”, pisząc we wstępie do fragmentów *Pieśni Maldorora*: „W oczach niektórych dzisiejszych poetów *Pieśni Maldorora* i *Poezje* lśnią niezrównanym blaskiem; są one wyrazem totalnego objawienia, które zdaje się przekraczać ludzkie możliwości. Całe życie nowoczesne w tym, co ma ono w sobie szczególnego, zostaje nagle wysublimowane”<sup>15</sup>. Przypadek o charakterze obiektywnym jest w stanie, zdaniem Bretona, zmienić sferę odczuwania człowieka.

Szczególną cechą określającą kategorię przypadku jest tkwiąca w nim konieczność, określona przez Bretona w *L'Amour fou* jako „forma, przez którą przemawia konieczność zewnętrzna, tworząca ścieżkę w ludzkiej nieświadomości”<sup>16</sup>.

Petr Kral uważa, że definicję tę Breton przejął od F. Engelsa i Z. Freuda, chociaż w swoich poglądach byli od niego znacznie oddaleni. Engels przyjmuje kategorię przypadku obiektywnego, jako ściśle związaną z przyczynowością, za najwyraźniejszy przejaw konieczności. Również *Dictionnaire abrégé du Surrealisme* pod hasłem przyczynowość (*causalité*) przytacza definicję Engelsa, mówiącą o dialektycznej zależności przy-

<sup>14</sup> Podają za K. Janicka, *Światopogląd surrealizmu*, Warszawa 1985, s. 116.

<sup>15</sup> A. Breton, *Anthologie de l'humour noir*, Paris 1972, s. 176.

<sup>16</sup> *Minotaure* 3/4, 1933, s. 101.

czyni i skutku. Freud, ze swoim wyobrażeniem nieświadomionego pożądanego, był w sumie bliższy definicji Bretona niż Engels, którego koncepcja przypadku dotyczy „konieczności nie podlegającej dyskusji”.

Breton w licznych swoich tekstach podaje, że rola konieczności w przypadku sprowadza się do wprowadzenia ładu i porządku psychicznego. Jego zdaniem, najdonioślejszym problemem filozoficznym jest ustalenie związków między „koniecznością natury” a „koniecznością ludzką”, ogniskujących się na przypadku obiektywnym. Stanowisko Bretona nie jest jednak konsekwentne. W *L'Amour fou* odwraca on pierwotny sens definicji, pisząc o konieczności wewnętrznej, której wyrazem jest pragnienie jako siła torująca drogę do rzeczywistości zewnętrznej (a nie konieczność zewnętrzna torująca drogę w podświadomości). Z rzeczywistości tej pragnienie wybiera takie elementy, które są w stanie je zaspokoić. „W tych szczególnych momentach, znaczących się akcydensami «przypadku obiektywnego», rzeczywistość zewnętrzna zdaje się jakby «naginać» do wymogów świata wewnętrznego, ludzkiego, rządzącego prawami pragnienia, podsuwając mu z całego bogactwa możliwości, jakimi dysponuje, właśnie te i tylko te, które są odpowiedzią na najgłębsze dążenia, potrzeby i oczekiwania danej jednostki ludzkiej”<sup>17</sup>.

Wprowadzony w ten sposób ład i porządek psychiczny wynika, zdaniem Bretona, z olbrzymiej roli konieczności zawartej w przypadku. Wykładnią takiego założenia jest książka *Les vases communicantes*, poświęcona badaniom życia onirycznego i „magii codzienności”, które są w stanie rozwiązać groźny kryzys wrażliwości, rozszerzający się bez żadnych przeszkód na obszar aktywności surrealistycznej, jak „nić przewodnia między niezbyt od siebie oddalonymi światami jawy i snu (...), rozsądku i szaleństwa, przytomności i miłości, życia spokojnego i rewolucji”<sup>18</sup>.

## OBJETS TROUVÉS

Konieczność wchodząca w skład struktury przypadku obiektywnego reprezentowana jest poprzez *objets trouvés*, w którym zawiera się nagła konieczność ukrytego pożądanego, spotkania i nadzwyczajnych koincydencji, ujawniających się temu, kto je spostrzeża. Jeżeli rzeczywistość ze-

<sup>17</sup> Podaję za K. Janicka, *Światopogląd...*, op. cit., s. 116.

<sup>18</sup> Szerzej na ten temat pisze G. Legrand, „Les vases communicants”, (w:) *Dictionnaire...*, op. cit., s. 422.

wnętrzną postrzegamy na wskroś, tak jak tkaninę ze znaków, to nie są one innej natury niż te, które mogą pojawić się we śnie lub wystąpić w sytuacjach symbolicznych. Jest to misterium koincydencji, „téléscopage” – mówiąc dokładniej – subiektywności i obiektywności.

Powołując się na Bretonowskie zalecenie wykorzystania w poematach lirycznego potencjału, tkwiącego w przedmiocie znalezionym, surrealista czeski Vítězslav Nezval ogłasza wraz z Karelem Teige założenia tzw. „poétisme”, który jest „(...) związany z futuryzmem przez odwołanie się do wielkich miast i prędkości, z kubizmem przez wymóg autonomii środków ekspresji, z surrealizmem (...) jego skłonnością do spontanicznej wypowiedzi, nie kierowanej przez rygor logiki i racji, lecz akcentowanie myślenia asocjacyjnego i wolnej wyobraźni automatycznej”<sup>19</sup>. Źródłem inspiracji miały być w takim wypadku wspomnienia z dzieciństwa, doświadczenia erotyczne, sny, egzotyka, ale również wszelkie zjawiska zachodzące w życiu współczesnym.

Przedmiot znaleziony, wykorzystany na drodze ekspresji poetyckiej, nabiera jednak zupełnie innego ciężaru jakościowego w sytuacji realnie istniejących (w sensie fizycznym) przedmiotów surrealistycznych, będących medium dla przekazania uświadamianych bądź nieuświadamianych jego wewnętrznych sił. Wyróżnia się on spośród innych przedmiotów surrealistycznych i wiązany bywa z obszarem przedmiotów naturalnych (*objets naturels*) i przedmiotów zakłóconych (*objets perturbés*). Momentem wyróżniającym je jest moment spotkania, są one transfigurowane poprzez spotkanie, wchodząc w skład przypadku obiektywnego. Szczególna sytuacja pojawia się, gdy przedmiot znaleziony, „dziwny lub spaczony, zbielony przez sól morską lub szerniały przez ogień, nadgryziony zębem czasu, zgromadzony na Pchlim Targu”<sup>20</sup>, wprowadza nas w błąd, jak podkreślał to J.L. Bedouin, i poprzez montaż jest włączony w obieg przedmiotów symbolicznych.

Doceniając przedmiot znaleziony, Roger Caillos naśladował XIX-wiecznych artystów chińskich i sygnował niektóre ze zgromadzonych okazów mineralogicznych<sup>21</sup>.

<sup>19</sup> V. Nezval, *Moderni básnické smery*, Praha 1937.

<sup>20</sup> R. Passeron, „Objets Trouvés” (w:) *Dictionnaire...*, op. cit., s. 308.

<sup>21</sup> R.C., „Natura pictrix”, (w:) *Cahiers du Musée de poche* z 1 III 1959, s. 33.



## ZAŻYŁOŚĆ I OBELŻYWOŚĆ

John Russel, opisując warunki, jakie spełnić musi przedmiot surrealistyczny, zwraca uwagę na niezbędny stan równowagi między dwoma podstawowymi elementami: zażyłością i obelżywością. Na kształtowanie się zażyłości przedmiotu mają wpływ jego niewielkie rozmiary, poręczność, funkcje socjalne i echa doświadczeń estetycznych. Drugi opiera się o parodię, przewrotność, złośliwość i niestosowność. Jedynie spełnienie obu warunków jednocześnie powoduje, że zwykła z pozoru rzecz jest przedmiotem surrealistycznym. „Tam, gdzie wszystko jest nam znajome, poszczególne składniki przedmiotu nie posiadają ani należytej wagi, ani celu bycia; tam, gdzie wszystko obelżywe, efekt jest po prostu ubliżający. Składniki eksponowane i te, które każą nam myśleć, powodują, że jednocześnie zalecamy się i szydzimy, dajemy się uwodzić i porzucać wraz z uczuciem zażenowania, jakby na skraju drogi”<sup>22</sup>.

Najpełniej zjawisko to ilustruje obraz *Fruit d'une longue expérience* Maxa Ernsta (1919). Jako zbiór elementów jest on niezwykle klarowny, wykonany z niebywałą precyzją. Lecz pod tą nieskazitelną powłoką ukrywa się jego drugie oblicze, pełne absurdu i ironii. Jest to przecież nagromadzenie bezużytecznych fragmentów urządzeń elektrycznych, nieokreślonych płątanin, tworzących wizualne kalambury i pokrętne spekulacje między iluzją i realnością. W jednym czasie rozgrywa się dążenie do elegancji przez formalną równowagę – i chaos śmietnika. Niewiele dzieł w tak nasyconym stopniu pokazuje związek zażyłego i obraźliwego, które wyobrażał sobie Lautréamont, proponując „zdumiewające spotkanie na stole operacyjnym maszyny do szycia i parasola”<sup>23</sup>.

## PRZEDMIOT SURREALISTYCZNY W GALERII

Russel, podkreślając powinowactwo artystyczne przedmiotów surrealistycznych z poezją, zwraca uwagę na wyraźne związki z kształtowaniem się wyobraźni europejskiej w okresie deflacji artystycznej między 1919 a 1939 rokiem, gdy publiczność przygotowana była do przyjęcia sztuki antyakademickiej, operującej skrótem, abdykującej i wynaturzonej. Przedmiot surrealistyczny został „wymyślony” w celu ob-

---

<sup>22</sup> J. Russel, *Metamorphose de l'objet. Art et Anti-Art 1910–1970*, Bruxelles 1971, s. 80.

<sup>23</sup> Podają za J. Russel, *Métamorphose...*, op. cit., s. 80.

jawienia wyraźnego niepokoju europejskiego w szczególnym momencie historii<sup>24</sup>.

Pierwszą wystawę przedmiotów surrealistycznych zorganizował w Paryżu w 1936 roku Charles Ratton, znany z handlu sztuką prymitywną. Surrealistyczne przedmioty tam zgromadzone przedstawiały gwałtowną, instynktowną potrzebę wyrażenia ekspresji, która – często rozproszona – w przedmiocie znalazła swoją kondensację.

Niepokój o krępującej wręcz intensywności znalazł bezpośredni wyraz w *L'heure des traces* (*Pora tropów*, 1930–1921)<sup>25</sup> Alberto Giacomettiego, rzeźbie stanowiącej obiekt powszechnej fascynacji oraz punkt wyjścia dla powstałych pod jej wpływem wielu przedmiotów surrealistycznych. W ażurowej klatce z metalu umieszczona została ostra bryła w kształcie półksiężyca, stykająca się nieomal z zawieszoną kulą. Moment styku jest tu niepewny, tworzy metaforę spotkania, lecz jakby nie do końca udanego. Maurice Nadeau, relacjonując pierwsze wrażenia publiczności, prosi o wprowadzenie kuli w ruch, podkreślał wyraźny erotyczny podtekst przedmiotu, wynikający z różnych możliwości ustawiania jego części składowych względem siebie. Passeron dodaje, że to, co w dziele jest podniecające, wywodzi się z jego prostej struktury. „Ogranicza ona bowiem w rzeczywistości do jednego ruchu wahadła sugestie dwu brył o tyle bogatsze w skojarzenia, na ile są abstrakcyjne. To, co jest równie abstrakcyjne w pogodnych i okazałych rzeźbach Hansa Arpa (*Amfora Muzy*, 1950, *Marzenie sowy*, 1936) wyzwala analogiczne zjawisko podtekstów zmysłowych, gdzie obiektywna nieruchomość wyrzeźbionych brył sugeruje ruchy bardziej subtelne i bardziej zróżnicowane, niż wahadło Giacometti'ego”<sup>26</sup>.

Reakcja publiczności dowodzi, zdaniem Russela, że przedmiot wyposażony jest we właściwości „familiarne”, „oswojone”, bliskie każdemu. Nie był to jednak wyłączny sens rzeźby, gdyż równocześnie tworzył on model, mogący znaleźć zastosowanie w amfiteatrze. „Familiarność” jest tu jednak pierwszoplanowa, i to ona właśnie znajdzie swoje echo w przedmiotach innych twórców (m.in. Hansa Arpa czy Paula Bury).

Breton, zafascynowany przedmiotami Giacomettiego, pragnie pokazać<sup>27</sup> jego osobliwą rzeźbę zatytułowaną *Niewidzialny przedmiot*. Był to

<sup>24</sup> Ibidem.

<sup>25</sup> Dzieło znane jest pod dwoma tytułami: *L'heure des traces* i *La boule suspendue* (1930–1931).

<sup>26</sup> R. Passeron, „Droga oniryzmu”, (w:) *Encyklopedia Surrealizmu*, op. cit., s. 83.

<sup>27</sup> Chodzi tu o wystawę z 1947 roku.

posażek w duchu sztuki afrykańskiej, z rękami ułożonymi tak jak gdyby trzymały jakąś rzecz. Stanowił on ostatni surrealistyczny przedmiot Giacomettiego, na wystawienie którego nie wyraził zgody<sup>28</sup> i odrzucił całkowicie swój „okres surrealistyczny”<sup>29</sup>. Niewątpliwie jednak przedmioty jego autorstwa, których zmysłowość emanująca z abstrakcyjnej prostoty elementów wywołuje cały łańcuch skojarzeń, wywarły wyraźny wpływ na Léo Maletę, autora m.in. *Ulicy surrealistycznej* (1938), z której manekin mieszczący w brzuchu akwarium z czerwoną rybką również nie mógł być wystawiony z uwagi na zbyt dużą sugestywność. Na podobnej zasadzie minimalnych bodźców wizualnych powstawały surrealistyczne przedmioty Paula Bury. W serii *Multi-plants* (1957) drobne listewki poruszały się w arytmiczny sposób, a pokrywająca je błona z cienkiego plastiku lub płótna zmieniała wygląd układu poprzez ledwie dostrzegalny ruch, sugerując jednocześnie ich biologiczną, żywą naturę.

Do innej kategorii przedmiotów surrealistycznych zaliczyć można *L'objet désagréable à jeter* (Niemily przedmiot do wyrzucenia, 1932) Giacomettiego, spełniający warunki symbiozy pierwiastka „familialnego” z „odrażającym”. Jest to mała forma odlana w brązie, która stanowi połączenie niemal płaskiego kwadratu z ostro wymodelowanymi bolcami. Niepewność wynikająca z takiego zestawienia pozwala zarówno na ustawienie przedmiotu na stole, jak i wyzwala poczucie, że w ten sposób dokonuje się profanacja miejsca. W odbiorcy wyzwala się reakcja w postaci chęci zrzucenia go na podłogę, ale broni się on przed tym ostrymi zarysami formy. Rezultatem tej gry może być przeniesienie agresji na inne przedmioty i wydobycie w człowieku jego ukrytych pierwiastków destrukcyjnych.

Przewrotny sens istnienia przedmiotu surrealistycznego, prowadzący do ustawicznego podważania jego jakości, rodzi sytuację, w której nie przedmiot będzie aspirował do rangi dzieła sztuki, lecz ono właśnie będzie miało ambicje bycia przedmiotem. Czy rzeczy powszechnie znane zawsze pod jedną nazwą mogą nosić inną? Do jakiego punktu przedmiot może zatracić swoje oryginalne cechy charakterystyczne i utrzymać tożsamość nominalną? Miękkie zegarki Salvadore Dali, filiżanka do herbaty Meret Oppenheim są tego wyrazistym przykładem. Czy zegarek może być zegarkiem, jeżeli jest lejący jak wosk świecy? Czy filiżanka pozostaje

---

<sup>28</sup> Do wystawienia przedmiotu doszło w kilka lat później podczas Międzynarodowej Wystawy Surrealistycznej EROS w Galerie D. Cordier w Paryżu na przełomie 1959/60 roku.

<sup>29</sup> Artykuł na ten temat ukazał się w *L'Oeil*, 15 stycznia 1955.

filiżanka, jeżeli powleczone jest futrem? Problemem, sformułowanym przez surrealistów, pozostawionym jednak przez nich bez odpowiedzi jest to, czy rzeczy nabywające nową charakterystykę gubią swoje atrybuty, czy zmuszają nas do zmiany ich nazwy. Szczególny wypadek stanowią malowane butelki René Magritte'a – przedmioty, które posiadają naturę podwójną. Przy zachowaniu swojej nazwy są zarówno przedmiotami zwykłymi, jak i wizerunkami sugerowanymi rodzaj przedstawienia piktoralnego.

Inną kategorię przedmiotów surrealistycznych stanowią *przedmioty wymyślane (objets inventés)*, funkcjonujące na zasadzie odrzucenia oryginalnej tożsamości swoich komponentów. Stanowią one realizację idei „spotkania przypadku” Lautréamonta, będącego manifestacją przeznaczenia i przepełnionego niewyjaśnionymi do końca znaczeniami. W tej konwencji utrzymane jest *Fresh Window* (1920) i *Pourquoi ne pas éternel, Rose Selavy?* Marcela Duchampa. Okno stanowią tu cztery czarne segmenty oprawione w zieloną ramę, a znaczenie przedmiotu zredukowane zostaje do funkcji zasłony, nie pozwalającej odbiorcy na przeniknięcie jej wzrokiem. Rose Selavy jest jednym z pseudonimów Duchampa i pretekstem do przedmiotowego przedstawiania różnych z tym skojarzeń.

René Passeron przypominając w *Słowniku Surrealizmu*<sup>30</sup> różne miejsca, w których eksponowane były przedmioty surrealistyczne, zwraca uwagę, że znaczenie ich byłoby jeszcze bardziej przełomowe, gdyby wyszły one z galerii do prywatnych wnętrz. Tam dopiero odnalazłyby swój sens i stworzyły prawdziwą magię miejsca. Proponuje więc: przygotuj dla gości taboret o trzech kobiecych nogach (*Ultra-mebel*) Seligmanna, umieszczony przy *Stole-wilku* Victora Braunera, i zaserwuj mu, w miejsce dania, tę zdumiewającą parę czólenek w kształcie pieczonego drobiu, zatytułowaną przez Meret Oppenheim *Moja Guwernantka*. Butelka wina mogłaby być od Magritte'a, który przemieni ją w młodą dziewczynę lub bardziej pospolicie w marchewkę, chyba żeby wam przyniósł przedniego Picassa. Możecie uruchomić *Przedmiot znaleziony, służący M.E. jako odbiornik telewizyjny*, i posłużyć się, z powodu lekkiego skrępowania *Parawanem o pięciu skrzydłach*, znalezionym przez Tanguy'ego. Najlepszą zabawą będzie z całą pewnością zabawa *Lalką*, do której zaprasza was Bellmer. Dzieci są okrutne, ale „rozczłonkowana mała latka” uprawia o dreszcz dorosłych z powodu swobody, na jaką sobie pozwala. Na pewno nie będzie wam potrzebna *Kamizelka afrodykaszalna* Dalego,

<sup>30</sup> R. Passeron, *Encyklopedia Surrealizmu*, op. cit.

trochę niewygodna do noszenia, ani – mam nadzieję – *Torba rozbitków* Arpa. Ale na wzór Gali, wasza przyjaciółka być może wystroi się w kapelusz-pantofel (Dali) lub w biret upięszony utkwionym w was szklanym okiem (Hiquily). W każdym razie wstając z krzesła oplecionego bluszczem (Paalen, *Pokrowiec*) w *Fotelu* z uzbrojoną ręką Sierpini'ego, odkryjecie stosowne do różnych form wypoczynku, dwie wielkie tendencje surrealizmu – twórcze lenistwo i bunt indywidualny. Jeżeli nie macie nic lepszego do roboty, niż rozwiązywanie krzyżówek, weźcie *Małego Larousse'a*, do którego ilustracje wykonał Tanguy, ale jeżeli w końcu zadzwoni telefon, nie bądźcie gadatliwi, Dali zastąpił słuchawkę żywym homarem. W końcu, jeżeli chcecie odprowadzić jakąś damę, nie wzywajcie *Dżdżystej taksówki* Dalego, ona jest już zajęta przez śpiącą piękność pokrytą ślimakami, ale za to Dominiquez wyścielił i podpisał taczkę, w której Man Ray może waszą damę sfotografować w sukni od Lelonga<sup>31</sup>.

## CADAVRE EXQUIS

Propozycja Passerona jest sama w sobie rodzajem wieloznacznej gry z przedmiotami surrealistycznymi, korzeniami sięgającej *cadavre exquis*. Termin powstał w oparciu o grę w „petits papiers”, popularną w środowiskach szkolnych, lecz tu posiadającą zupełnie inny sens. W *Dictionnaire abrégé du surréalisme* znajduje się jej definicja: „Gra w złożone kartki papieru, które umożliwiają zbudowanie zdania lub rysunku przez wiele osób w taki sposób, aby jedna osoba nie miała kontaktu z poprzednią ani z następną”<sup>32</sup>. Klasycznym przykładem, rozwiniętym później w nazwę gry, stało się pierwsze zdanie zbudowane według tych reguł: „Le cadavre-exquis-boira-le vin-nouveau” (wyborny trup będzie pił młode wino)<sup>33</sup>.

W latach trzydziestych gra ta była prowadzona szczególnie przez grupę „de la rue Chateau”, o której Breton pisał: „(...) nigdy surrealizm nie ukazał tak ograniczonej jedności i stanu wrzenia w owym czasie, gdy spotykaliśmy się wieczorami w starym domu, dziś zburzonym pod numerem 54 przy ulicy Chateau”<sup>34</sup>.

---

<sup>31</sup> *Ibide*, s. 81–83.

<sup>32</sup> *Dictionnaire abrégé du surréalisme*, Paris 1938, został wydany i zredagowany przez Bretona i Eluarda z okazji Międzynarodowej Wystawy Surrealizmu, Galerie des Beaux-Arts, Paris.

<sup>33</sup> J. Lambert, „Cadavre exquis”, (w:) *Dictionnaire...*, op. cit., s. 74.

<sup>34</sup> A. Breton, „Entretien radiophonique”, marzec-czerwiec 1952, (w:) *Entretiens*, Paris 1969, s. 146.

W 1948 roku w La Dragonne (Galerie Nina Dausset, Paris) pokazano szereg rysunów zbiorowych tworzących *cadavre exquis*. Zdaniem Bretona, najważniejszym ich sensem był fakt, że powstały w wyniku kreacji kolektywnej, przy porzuceniu wszelkich sądów krytycznych i przekroczeniu granicy między poważnym i żartobliwym. *Cadavre exquis* ujawniły wielką aktywność metaforyczną umysłu i istnienie niemej komunikacji pomiędzy uczestnikami. W rysunkach przeważały formy antropomorficzne, ukazujące relacje między światem zewnętrznym i wewnętrznym. Ich efekt wizualny był nieprzewidywalny, jednak tylko do pewnego stopnia, gdyż rysunek R. Pereza i Cruzeiro-Seixasa nie był w stanie wykroczyć poza miękkie formy ludzkiego ciała, tak charakterystyczne dla ich twórczości. Podobnie, nie mógł być zaskoczeniem rysunek Miro, Man Raya, Tanguy'ego i Moussi, lecz jako całość (połączone pasma dzieł różnych autorów) stanowił on zaskakującą kompozycję, której główny motyw stanowiła kobieta o skrzydłach motyla i końskich kopytach.

Przewrotność znaczeń, żart i absurd łączyły *cadavre exquis* z niektórymi formami *assémlage*'u. W jednym z nich, J. Miro wykorzystał trzepaczkę do jajek, zakorkował ją i doczepił kulę z wąsami i parą oczu (Horaire, 1937). O. Dominquez buduje (*Jamais*, 1937) fantastyczny gramofon, którego „ramię” zakończone jest ludzką dłonią, płyta gramofonowa to pierś, a dwie damskie nogi znikają w głębi tuby, jak owad połykany przez mięsożerny kwiat. Szczególną odmianą tej formy ekspresji są, powstałe wiele lat później, deliryczne meble Fabio de Sanctis'a (*Divano in olivo*, 1970) czy Ugo Sterpini'ego (*Fotel z uzbrojoną ręką*, 1965), pozostające pod wpływem zarówno „przedmiotów poetyckich”, jak i *Surrealistycznego* stołu Giacomettiego.

## PRZEDMIOT POSTSURREALISTYCZNY

Przedmiot, który w różnych konfiguracjach (rzeźba, *assémlage*, instalacja, *performance*...) występuje w sztuce końca wieku, nie jest czymś oderwanym ani od epoki, ani od transformacji i przekształceń, jakie przeszła cała sztuka. Jeżeli Cézanne mógł powiedzieć: „W stosunku do nadchodzącej epoki jestem pierwszy”, to dlatego, że posiadał świadomość nowatorstwa w wyraźnie określonym czasie. Nie chodziło mu przecież wyłącznie o przedstawienie realności przez formy zdefiniowane grą kolorów, a bardziej o kreację nowej przestrzeni, powstającej później niż samo płótno. Marcel Duchamp, po doświadczeniach kubistycznych, zaczął dystansować się nie tylko od reprezentacji przedmiotu, lecz i „drgać

soczewki”. Jego ucieczka od przedmiotu stała się odrzuceniem wszelkiej dwuznaczności.

Zasada ta, łącząca się ze skrajną prostotą i zwięzłością obrazu, w większym stopniu niż działania oparte o ciągłą linię myślenia surrealistycznego określa przedmiot postsurrealistyczny. Przy czym dodać należy, że nie chodzi tu o cezurę czasową (np. wszystkie zjawiska powstałe po śmierci Bretona, czy po II wojnie światowej lub po roku 1960) lecz o przedmiot jako wynik doświadczenia surrealistycznego. Taka jest *Żarówka elektryczna* Jaspera Johnsa odlana w brązie. Jones stworzył przedmiot jak najbardziej przeciętny i zupełnie pospolity, lecz zarazem mieszczący się na poziomie satyry i renesansowej Wenus w brązie. Żarówka posiada swój cokół, a przez stworzenie jej w wyszukanej materii została zabrana ze świata zwyczajnego.

Na antypodach *Żarówki* Johnsa umieścić możemy przedmiot Jean Arpa *Multilé et apatride* (1936), który zarówno nie może być zdefiniowany przez swoje części składowe, jak i one same nie mogą zostać nazwane. Przedmiot sugeruje figurę, zranioną i zdeformowaną, owiniętą w codzienną gazetę i na próżno próbującą się z niej wyswobodzić. Przedmiot Arpa, oparty o aluzję i dwuznaczności, oraz Johnsa – precyzyjny i bezpośredni, wyznaczają dwa skrajne bieguny, z których w czasie późniejszym wykształcą się przedmioty o różnym stopniu intensywności pierwiastka nadrealnego. Metamorfozy, jakie wraz z przedmiotem przechodzi cała sztuka, „dokonują się wśród stymulowanych przez sztukę przemieszczeń i rozszczepień planów widzenia, pomiędzy pojawianiem się a zanikaniem nieoczekiwanych przestrzeni i miejsc. I nie można uchwycić przyczyny tych poruszeń. W tej sytuacji, którą można by określić jako astygmatyzm doświadczenia, przedmioty nie tylko stają się nieidentyfikowalne; więcej – zanika w nas potrzeba identyfikacji. Czujemy bowiem, że nie jest ona żadnym punktem dojścia, że w ogóle nie ma dojść, tzn. nie ma możliwości nazwania zjawiska. Zanika sama potrzeba nazywania. (...) Patrząc na te przedmioty bez właściwości, poszukujemy raczej różnic między nimi, niż ich tożsamości, ich identyczności”<sup>35</sup>.

W takiej sytuacji, gdy brak punktów oparcia, gdy wręcz nie są one ani artyście, ani odbiorcy potrzebne, rozprzestrzenia się zjawisko *czysto zewnętrznego naśladownictwa*, opartego na pozornej łatwości tworzenia w oparciu o ukształtowaną już materię. Jest to postawa odcinająca się,

---

<sup>35</sup> A. Kępińska, „Przedmiot bez właściwości czyli poza potrzebą identyfikacji”, *Rzeźba Polska* 1988, s. 19.

często zupełnie nieświadomie, od zjawisk, które już się stały, i za którymi tkwiło głębokie przesłanie estetyczne i filozoficzne. Nie należy jednak zapominać, że zanim wykształciła się „arte povera”, pięćdziesiąt lat wcześniej Duchamp przedstawił *Élevage de poussière* (Hodowla kurzu, 1920), i jeżeli nawet przedmioty (jeszcze późniejsze) są „nieidentyfikowalne”, to nie znaczy, że wytworzone zostały w próżni.

