

JAKUB KORNHAUSER
Instytut Filologii Romańskiej
Uniwersytet Jagielloński

WĘDROWNY PODŻEGACZ ORAZ VASCO DA GAMA GELLU NAUMA. BOHATER SURREALISTYCZNY IN STATU NASCENDI

Wczesna twórczość poetycka Gellu Nauma (1915–2001), często w Rumunii określanego mianem „ostatniego surrealisty”, stanowi z jednej strony interesującą kontynuację poszukiwań estetycznych awangardystów, z drugiej swoisty fenomen językowy, oryginalny wkład autora w odnowę języka rumuńskiej poezji. Inspirując w drugiej połowie lat trzydziestych XX wieku powstanie Rumuńskiej Grupy Surrealistycznej (działającej do roku 1947), stał się jej czołowym reprezentantem, autorem najwartościowszej propozycji literackiej i głównym teoretykiem. W zbiorach poezji i tekstów programowych z tego okresu Naum daje wyobraźni pierwszeństwo w kreowaniu rozbudowanych, podlegających ciągłym metamorfom obrazów. Surrealistyczna przestrzeń zostaje zaludniona przez szczególny typ postaci o płynnej tożsamości, ogniskujących dyspersyjną narrację kilkunasto- czy wręcz kilkudziesięciostronicowych poematów rzek, które przypominają w istocie gonitwę wizji, skojarzeń, zjawisk.

Drumețul incendiar (Wędrowny podżegacz¹), debiutancki zbiór poezji Gellu Nauma z roku 1936, stanowi w istocie pierwszy etap budowy surrealistycznego podmiotu, tworu pełniącego jednocześnie funkcję *alter ego* autora, głównej postaci wydarzeń w zrodzonym mocą jego wyobraźni świecie, oraz będącego specyficznym *spiritus movens* poetyckiej nadrzeczywistości. Budowy niejako zawieszony w następnym tomie, *Libertatea de a dormi pe o frunte* (Wolność spania na czole, 1937), ale dokończony i osiągający apogeum w kreacji tytułowego bohatera zbioru *Vasco da Gama*, pochodzącego z roku 1940. Nie chodzi tu, rzecz jasna, o budowę postaci w klasycznej, uświęconej literacką tradycją wersji, której

¹ Cytowane w tekście tytuły oraz fragmenty utworów Gellu Nauma, a także rumuńskojęzyczne opracowania krytyczne w przekładzie autora. W artykule używa się także oznaczeń – DI (*Drumețul incendiar* – Wędrowny podżegacz) oraz VG (*Vasco da Gama*). Oryginalne fragmenty poematów za: G. Naum, *Vasco da Gama și alte poheme / Vasco da Gama and other poems*, București 2007, s. 39–53 (DI) oraz 55–78 (VG).

poetyka surrealistyczna zdecydowanie się przeciwstawia; w *Manifeście surrealizmu* André Breton z przekąsem zauważa:

Autor upatruje sobie jakiś typ postaci, a kiedy już ma bohatera, puszcza go na wędrowkę po świecie. Cokolwiek się zdarzy, bohater, którego postęпки i reakcje dają się przewidzieć niezawodnie, ma obowiązek tak się zachować, aby spełnić rachuby, z pozoru ich nie spełniając. Fale życia mogą go porywać, przerzucać, zatapiać, on się zawsze i wszędzie okaże uformowanym typem ludzkim².

Breton podkreśla ubezwłasnowolnienie bohatera, który dotychczas był jedynie odbiciem, klonem, kalką zastanej, wypróbowanej formy, obciążonej z góry określonym bagażem cech, a więc niczym więcej niż marionetką w rękach wszechmocnego autora, egzystującą przy tym w nader nieprzyjaznych realiach świata mimetycznych odwzorowań, logiki przyczynowo-skutkowej. Dzięki surrealizmowi bohater odzyskuje swobodę, zrywa łańcuchy przewidywalności, łamie wytyczne racjonalnego porządku. Jest wszakże w pierwszej kolejności wytworem języka wyzwolonej wyobraźni, a co za tym idzie, jego obecność w tekście zostaje silnie zdeterminowana działaniem przypadku.

Naum-poeta „(...) wymyślił postaci, które przejmują jego przesłanie, wszelkie idiosynkrazje, awersje, emocjonalne zachowanie”³. Przede wszystkim jednak surrealistyczny poeta tworzy swojego tekstualnego reprezentanta po to, by umożliwić mu eksplorację świata wyobraźni na własną rękę, jak gdyby zrzekając się w ten sposób praw do samodecydowania o jego kształcie. W konsekwencji rzeczywistości wewnątrztekstowej zostaje przydany walor autonomiczności, zaś jej eksploratorowi możliwość współtworzenia poetyckich obrazów, nadawania kształtu „wewnętrznej przestrzeni” (*l'espace du dedans*), jak to określił Henri Michaux.

Należy zaznaczyć, że dychotomia podmiotu, który z jednej strony odgrywa rolę *alter ego* poety-twórcy, z drugiej zaś poety-bohatera, a także obserwatora zdarzeń przez siebie samego zaplanowanych, jest silnie zakorzeniona w poetyce marzeń sennych, którą jako metodą twórczą z chęcią posługiwali się surrealiści, wśród nich i Gellu Naum. Jak zauważa Krystyna Janicka, „surrealiści nadawali rangę dzieła sztuki literackiej opisom marzeń sennych, a co ważniejsze, mieli czerpać inspiracje z ich treści”⁴. Porzuciwszy eksperymenty z zapisem automatycznym (*écriture automatique*), surrealiści wyzwolili wyobraźnię z oków myślowych schematów, a w konsekwencji znacznie poszerzyli krąg poszukiwań estetycznych. Podobnie jak powstała w ten sposób wizja, również uczestniczące w niej podmioty balansują na krawędzi między jawą i snem (na płaszczyźnie nazwanej przez serbskiego nadrealistę Marka Risticia *filią jawy*⁵), tworzeniem i odtwarzaniem, rzeczywistością świata realnego a rzeczywistością tekstu.

Model, w którym poeta najpierw tworzy dychotomicznego bohatera, a następnie pozwala mu w swoim imieniu przeczesywać własną wyobraźnię, czyniąc go

² A. Breton, *Manifest surrealizmu* [w:] *Surrealizm. Antologia*, red. i przeł. A. Ważyk, Warszawa 1973, s. 60.

³ S. Popescu, *Poezia-rețea* [w:] G. Naum, *Despre identic și felurit. Antologie*, Iași 2004, s. 16.

⁴ K. Janicka, *Surrealizm*, Warszawa 1985, s. 48.

⁵ Zob. M. Ristić, *Filia jawy* [w:] idem, *Wiersze*, przeł. J. Kornhauser, Kraków 1977, s. 62–77.

jednocześnie współodpowiedzialnym za kształt świata odkrytego w fascynującej podróży, bezpośrednio wpływa na koncepcję bohatera-samotnego eksploratora, tułacza po oceanie obrazów, słów, skojarzeń. Stąd u Nauma tytułowi „wędrowiec” i „Vasco da Gama”: „(...) sam tytuł przywołuje obraz-jądro poezji Gellu Nauma, w której motyw podróży fantastycznej będzie stale od tej pory powracał”⁶. Podobnie u pozostałych rumuńskich surrealistów: odpowiednikiem Vasco da Gamy u Paula Păuna jest Robinson Cruzoe (*Poem cu Robinson Cruzoe*), u Gherasima Luki bohater wiersza *Uneori obișnuiesc să stau în fața unui felinar și să fluier* (Czasami zwykłem stać przed latarnią i gwizdać). Surrealistyczny *homo viator*, dla którego wędrowka stanowi bezkresną drogę kreacji. Nicolae Balotă zauważa, że „(...) podróż jest przede wszystkim ucieczką. Właśnie w zamknięciu pożąda się bezkresnych przestrzeni”⁷ z tym však zastrzeżeniem, że odnosi te uwagi do bohaterów groteskowych tekstów prozatorskich Urmuza⁸, przygniecionych balastem niekończącego się odzyskiwania utraconej tożsamości, niejako predestynowanych do ucieczki. Ma ona w tym przypadku charakter „namacalny”, faktyczny, egzystencjalny, podczas gdy „ucieczka” bohaterów Nauma polega na pozbyciu się bagażu dotychczasowej tradycji poetyckiej i wyzwoleniu wyobraźni spod jarzma logiki, jest więc wyłącznie symbolicznym gestem, preludium do podróży bez końca.

Postaci-eksploratorzy są u Nauma zarazem obserwatorami bezustannie zmieniających się form, zjawisk, obrazów, świadkami nieoczekiwanych zdarzeń, sytuacji, metamorfoz, jak i ich twórczymi uczestnikami.

„Wędrowiec” jest wszakże „podmiotem” cudowności, „podżegając”, a więc dynamizując przemierzane okolice, nadając im gwałtowność własnych impulsów wewnętrznych (...)⁹.

„Książ albo krawat”. Casus: *Wędrowny podżegacz*

Wędrowny podżegacz – postać w ciągłym ruchu – może być równocześnie *wędrownym podżegaczem*, jak i *podżegającym wędrowcem*: jego rola wydaje się w dwojnasób intrygująca. Jako *drumet* (wędrowiec) sam przemieszcza się w czasie i przestrzeni, także przestrzeni tekstu, jest podmiotem dynamicznym, aktywnym, podlegającym ciągłym przeobrażeniom, jako *incendiar* (podżegacz) zaś aktywizuje otoczenie, wpływa na przemianę napotkanych elementów nadrzeczywistości, budzi do życia kolejne obrazy.

Poemat *Wędrowny podżegacz*, kluczowy dla wizji wyłaniającej się z debiutanckiego zbioru, stanowi przestrzeń, w której rozwija się wędrowka tytułowego bohatera. Zza wiru bezkresnej drogi pomiędzy wersami wyłania się coraz to nowe

⁶ I. Pop, *Avangardismul poetic românesc*, Cluj 1969, s. 255.

⁷ N. Balotă, *Urmuz*, Timișoara 1997, s. 62.

⁸ Urmuz (właśc. Demetru Demetrescu-Buzău, 1883–1923), autor kilkunastu krótkich tekstów utrzymanych w absurdalnym, groteskowym tonie, zebranych pośmiertnie w zbiór *Pagini bizare* (Dziwaczne stronicie); uważany za prekursora i patrona rumuńskiej awangardy.

⁹ I. Pop, *Avangardismul poetic...*, s. 255.

oblicze świata. Wraz z wędrowcem eksplorujemy świat na naszych oczach powołany do życia, ukonstytuowany mocą języka wyobraźni. Poznajemy wędrowca jako jego główną postać. Wokół jej działalności skupiają się wszystkie najciekawsze wydarzenia, to ona zaraża cudownością mijane krajobrazy, wprowadza nowe relacje między wydobytymi z zatęchłych komórek wytworami rzeczywistości. W pierwszym rzędzie bohater określony jest przez listę czynności, które wykonuje, niespotykane nawyki i umiejętności. Używając w drobiazgowej charakterystyce szeregu czasowników, autor aktywizuje postać, która:

- „wyostrza sobie świece / oczu w zeszytach pełnych statystyk” (DI, 40);
- „układa sobie fryzurę w zegarach” (DI, 40);
- „jeży się na widok pończoch z naturalnego jedwabiu” (DI, 40);
- „obmacuje palcami znawcy pełne kieliszki snu” (DI, 40);
- „gania za pąkami które rosą / szybko się kręcąc na miejscu drzew” (DI, 40);
- „zna menażerie spod podszewki każdego kapelusza” (DI, 41).

Przede wszystkim jest ów *podżegacz* postacią niekonwencjonalną, właśnie: nie-konwencjonalną, która nie poddaje się stereotypom, zwłaszcza językowym, burzy skostniałą formę, by – w nieco anarchicznym geście – zmanifestować swoją odrębność. Jest zawieszony pomiędzy dosłownością a metaforą, bawi się dwuznacznością, nieokreślonością słów i znaczeń, sprawdza wytrzymałość językowych norm. *Incendiar* zatem równocześnie jako „podżegający”, w sensie przenośnym, a także „zapalający”, „podpalający”, w sensie jak najbardziej dosłownym. Naum wskazuje z przymrużeniem oka, że w poezji, w świecie tekstu, różnica między tymi rejestrami zaciera się całkowicie, występują one na jednej płaszczyźnie i zaczynają żyć własnym życiem. Klasyczna, nader banalna metafora – *świece oczu* – traci swój charakter: to, co wyobrażone, staje się w tej rzeczywistości faktem, przyjmujemy ze zrozumieniem, że postać ma zamiast oczu świece. Nie oczy jak świece, a świece zamiast oczu. Dodatkowo ironicznie, groteskowo odwraca normalny porządek: wpatrując się w szeregi cyfr, można wyostrzyć sobie wzrok, zamiast go zmęczyć czy wręcz stracić. Przedmioty tracą swoje właściwości, są zastępowane innymi, w danej sytuacji niespodziewanymi (kieliszki wypełnione snem), bądź z nimi kontaminowane (fryzura ozdobiona zegarkami).

Otwiera się przed nami magiczna, antropomorficzna przestrzeń, w której zamieszkiwane są podszewki kapelusza. Wędrowiec-eksplorator przyczynia się do jej kształtu, „(...) bawiąc się stereotypami językowymi, spektakularnie odwracając znaczenia, bohater Gellu Nauma sugeruje radykalne wywrócenie konwencji literackich i społecznych, niesubordynację i niezależność ducha”¹⁰. Tym bardziej że

- „jest w każdym pakunku z szynką lub manifestami” (DI, 40);
- „mógłby być księdzem albo krawatem” (DI, 40);
- „jego wnętrze jest odrębnym lasem” (DI, 40).

¹⁰ I. Pop, *Avangarda în literatura română*, București 1990, s. 343–344.

Podkreślenie autonomiczności podmiotu ma kolosalne znaczenie, sankcjonuje bowiem wiodącą rolę niczym nie skrepowanej wyobraźni:

(...) w autentycznie, od samego początku surrealistycznym języku o płynności niecodziennych skojarzeń, który eksploatuje walory „maksymalnej niejednoznaczności”, zerwanie poziomów znaczenia wywołuje często groteskowy, ironiczno-sarkastyczny efekt¹¹.

Poeta-wędrowiec ma do spełnienia ważne zadanie, musi uwolnić poezję od poezji (sam Gellu Naum stwierdza w swych zapiskach: „Tym, co mamy zniszczyć, jest poezja. Tym, co mamy zachować, jest poezja. Jak łatwo można stwierdzić, „poezja” jest dwiema zupełnie różnymi rzeczami”¹²), a więc poezję rozumianą jako najdoskonalsza forma ekspresji twórczej odseparować od wielowiekowej tradycji poezji, stanowiącej jedynie balast wykorzystanych znaczeń, zaskorupałych relacji, zmurszałych obrazów. Nie czyni tego jednak w dadaistycznym, nihilistycznym geście sprzeciwu, choć przecież zrywa z dotychczasowymi przyzwyczajeniami. Naddaje, proponuje, układa słowne kolaże. *Wnętrze jest odrębnym lasem*, zatem różnica między popem a krawatem jest nieistotna, a za każdym pnem czyha niespodzianka. Zgodnie z uwagami, jakie poczynił Paul Eluard – „Nie wymyślam słów. Ale wymyślam rzeczy, istoty, zdarzenia, i nasze zmysły są zdolne do ich postrzegania (...)”¹³ – Naum nie tworzy nowych słów, korzysta ze słów już istniejących.

Nadrealna płaszczyzna, laboratorium, w którym przeprowadzany jest ten eksperyment, też nie składa się z elementów obcych, nieistniejących; wprost przeciwnie, budulcami są fragmenty rzeczywistości świata realnego, takie jak Naumowski krawat, pop, kapelusz, szynka czy manifest. Operacja polega na ich przetransponowaniu na odpowiedni grunt, gdzie zostaną powołane do istnienia raz jeszcze, ale bez obciążenia poprzednią tożsamością. „Poeta pokona przygnębiającą ideę nieodwołalnego rozziwu między działaniem a marzeniem”¹⁴, o której wspominał w jednym ze swych pism André Breton, będzie marzył, śnił na jawie, będzie wędrownym podżegaczem, podżegającym wędrowcem.

Gazety piszą: „jest
strasliwym mordercą. Ma
pod nosem wąsy jak wróbel
i można go rozpoznać po pończochach” (DI, 42).

Portretu surrealistycznego bohatera dopełniają fragmenty przypominające notatkę z gazety, a więc pochodzące jak gdyby „z zewnątrz”, z równoległego dyskursu. Naum przypatruje się swojemu reprezentantowi z innej perspektywy, oczami quasi-obiektywnego obserwatora, choć spreparowanego na własny użytek. I znów powyższy rysopis łączy sensacyjny w wymowie osąd („strasliwy morderca”) z charakterystycznymi cechami fizjonomii („pod nosem wąsy

¹¹ Ibidem, s. 343.

¹² G. Naum, *Cerneala surdă* [w:] *Teribilul interzis*, București 1945, s. 13.

¹³ P. Eluard, *Definicja (1936). Z odczytu wygłoszonego na wystawie surrealistycznej w Londynie* [w:] *Surrealizm. Antologia...*, s. 169.

¹⁴ A. Breton, *Funkcja poety* [w:] op. cit., s. 196.

jak wróbel”) i znakami szczególnymi („można go rozpoznać po pończochach”). Celowy zabieg umieszczenia zaskakującej zawartości w formie notatki wprost z prasy przydaje temu fragmentowi groteskowej, absurdałnej aury. Nie powinno to jednak tak bardzo dziwić, wszak można się spodziewać, iż ów *wędrowny podżegacz* dysponuje wąsami niczym wróbel, domaga się tego surrealistyczna tożsamość.

Powyższe passusy podkreślają karykaturalne wyolbrzymienie opisu surrealistycznego podmiotu, uzyskane przez żonglowanie rejestrami stylistycznymi.

Oryginalność tych poematów zasadza się na niezmierzonej wolności poetyckiej w połączeniu z typowymi wizjami surrealistycznymi, uchwyconymi w rejestrze parodystyczno-groteskowym, a wmontowanymi w rejestry stylistyczne najróżniejsze, począwszy od dziennikarskiego, „goniącego za sensacją” po sentymentalny czy zjadliwie pamphletarski; ta trywializacja w ostatecznym rozrachunku daje efekt karykaturalnej inscenizacji¹⁵.

Naum wyposaża ów podmiot w pełen garnitur cech buntownika, burzyciela wszelkich norm i tradycji, który za nic ma ograniczenia i konwenanse, w celowo przerysowany sposób anarchicznego, czyniąc swą surrealistyczną powinność, postulowaną przez Bretona: („Surrealizm bez lęku uznaje za swój dogmat bunt absolutny, całkowite nieposłuszeństwo, sabotaż z reguły, i że już niczego nie potrzebuje, oprócz przemocy”¹⁶):

- „obmacuje przezroczyste majtki Historii” (DI, 40);
- „Biblia jest zgubnym wąsem dla / nosa słowików z Alaski” (DI, 42);
- „żeby moje zaśmierdłe skarpetki fruwały u wrót Akademii Rumuńskiej” (DI, 44).

W ten sposób zdejmuje jarzmo znaczeń z uświęconych, mających – jak mogłoby się wydawać – niezmienną rangę „ikon starego porządku”, sprowadzając je do roli nagich słów, które należy na nowo określić, powtórnie „wynaleźć”. Poziom nadrzeczywistości poetyckiej wydaje się ostatnią deską ratunku dla rozkładającego się świata. „ŚWIAT ZACZAŁ CUCHNAĆ” (DI, 46) – bezlitośnie obwieszcza wędrowiec, odwiedzając najciemniejsze zakątki rzeczywistości, choć tu i ówdzie jej najbardziej przyziemne przejawy anektują go do swych celów („czasami przyczepia się do administracyjnych zasłon”, DI, 42), najczęściej jednak jest dla nich niewidoczny („niezauważony przechodzi dalej”, DI, 42): w takich momentach wychodzi na jaw pogarda, z którą ów wielki eksplorator spogląda na materię swojej działalności („klozety z cesarskimi lampionami”, DI, 46). Zamienia się w kontestatora, kwestionującego swoją przynależność do świata rozpadu („na wszystkich mijanych dworcach szybko oddawał moc ku czci burmistrzów”, DI, 48), w którym nie można już tworzyć; literatura, sztuka stały się beładnym potokiem dawno zużytych motywów, pomysłów, znaczeń, choć wciąż roszczą sobie pretensje do kształtowania jego wizerunku. Zapada zmierzch tradycji, która w dotychczasowym kształcie nie ma prawa istnieć, twórcy starego porządku muszą natychmiast zostać zdemaskowani („poeci mają otwory inspiracji zalepione gumą arabską”, DI, 48). „Dla Nauma, zerwanie łączności między poezją, któ-

¹⁵ I. Pop, *Avangarda in...*, s. 343.

¹⁶ A. Breton, *Drugi manifest surrealizmu* [w:] *Surrealizm. Antologia...*, s. 127.

ra sam tworzy a dogorywającą, afektowaną tradycją jest wyrażone przy użyciu terminologii wisceralnej, wybijającą groteskowej¹⁷ – potwierdza Alistair Blyth, przywołując fragment poematu: „będę wiedział jak wyjąć sobie z mózgu ssawki / aby puścić cuchnący sok cikliwej melodii” (DI, 50).

Przytoczone słowa stanowią niezbitą dowód „(...) na obrazoburstwo Gellu Nauma, widoczne na wszystkich stronicach, chociażby w odrzuceniu idealizowanych «cikliwości» i wzniosłych pretensji «sztuki» literackiej¹⁸. Zamiast *cikliwej melodii*, Naum proponuje grę, której bohater będzie wymykał się klasyfikacjom, będzie raz po raz porzucał kostiumy tożsamości i zastępował je następnymi, szykowanymi wedle swojego uznania. Z równą łatwością przybierze postać księdza, krawata, szalonego mordercy z wróblim wąsikiem pod nosem, a w końcu okaże się, że „wędrowny podżegacz jest garderobą albo pieśnią utrzymaną w kieszeni eleganckiego fraka” (DI, 44). Jest postacią o nieskończonych możliwościach, w której wnętrzu czają się niewygodne pytania, zaskakujące rozstrzygnięcia, zadziwiające argumenty. W każdej chwili jest gotów sięgnąć po jedno z wielu rozwiązań przygotowywanych dla danego problemu. Skierowuje swój wzrok do wewnątrz, dosłownie: do wewnątrz swojego ciała, aby wydobyć z niego nowe obrazy, rozwinąć mapę swego własnego, odrębnego lasu, prywatnego *silva rerum*: „Wędrowny podżegacz ułożył na oknie swój mózg / przetrząsnął szuflady żeber / i wydobył dźwięk (...)” (DI, 44). Przypomina w tym geście bohatera krótkiej prozy Fernando Arrabala, który eksploruje własne wnętrze, rezygnując z pomocy intelektu („Co rano wypadają mi kawałki głowy, a nawet kawałki twarzy. Czasem połowa głowy wali się w gruzy. Muszę spędzać całe godziny w łazience, żeby właściwie złożyć kawałki¹⁹). O ile jednak ten zmagają się z własną niemocą twórczą, *wędrowny podżegacz* potrafi wydobyć choćby dźwięk.

„Wielki żeglarz”. Casus: *Vasco da Gama*

W odróżnieniu od bohatera swojego debiutanckiego tomu, Vasco da Gama jest postacią w pełni ukształtowaną, która wzięła już całkowity rozbrat zarówno z tradycją literacką, jak i z rzeczywistością świata realnego. Nie musi zatem korzystać z pozy kontestatora; z buntownika przeistacza się w melancholijnego, zanurzonego w bezkresie wędrowca. Naum traktuje historyczną postać wyłącznie jako archetyp odkrywcy, wielkiego eksploratora. Portugalski żeglarz, który odkrył drogę morską do Indii i podbił dla swojej ojczyzny Mozambik, zostaje pozbawiony pierwotnej identyfikacji i przetransponowany na zupełnie nowy grunt, do nowej rzeczywistości, którą dopiero trzeba odkryć, opisać, nazwać; zachowuje jednakże przy tym swój symboliczny charakter.

¹⁷ A. Blyth, *Suprarealul ca infra-real* [w:] G. Naum, *Vasco da Gama și alte poheme / Vasco da Gama and other poems*, București 2007, s. 8.

¹⁸ I. Pop, *Avangarda în...*, s. 344.

¹⁹ F. Arrabal, *Jădro szaleństwa*, przeł. M. Ziębina, Kraków 1979, s. 13.

Naumowski Vasco znajduje się z powrotem na początku drogi, stoi przed nie lada wyzwaniem, musi skolonizować nieznane obszary, nadać im nowe znaczenie. Autor *Athanora* ustawia czytelnika na jednej płaszczyźnie ze swoim bohaterem, przydaje mu niejako podobnych praw. Wspólnie wyruszą w niekończącą się podróż po bezkresnych przestrzeniach świata wyobraźni. Podróż w nieznane będzie pierwszą podróżą Vasco, wielką inicjacją; kolejne obrazy, jakie rozpostrą się przed jego wzrokiem, będą dla niego nowością, ale on dzięki temu stanie się odkrywcą w pełnym tego słowa znaczeniu. Wraz z nim na dziewicze terytoria wkraczać będzie czytelnik, który, porzuciwszy dotychczasowe przyzwyczajenia, zamknie sobie raz na zawsze ewentualną drogę powrotu. Opowieść o podróży Vasco da Gamy – centralny punkt tomu o tej samej nazwie z roku 1940 – rozpisana jest w formie kilkunastostronicowego poematu, poprzedzonego swoistym wstępem, rodzajem poetyckich didaskaliów, dzięki którym właściwy tekst nabiera onirycznej aury, didaskaliów *de facto* zbędnych, nieodnoszących się bowiem ściśle do treści poematu: „Podróż po oceanie kości. Dźwigając niezbędny ekwipunek: sen, miłość, krew. Z portu do portu, chwiejna łódź podążała nietknięta. W poetyckich dokach deklamowano” (VG, 56); Vasco jest podróżnikiem po oceanie kości, oceanie, z którego woda dawno już wyparowała. Przebywa przestrzeń grozy, tajemnicy, niepewności, wysysając z czytelnika oczywiste skojarzenia: czasy, kiedy desygnat bezbłędnie odpowiadał określającemu go wyrazowi, bezpowrotnie minęły. Ocean przypomina raczej cmentarz: to rzeczywistość odrębna, ukryta pod powłoką powszedniości. To ów specyficzny świat poezji, rozumianej, rzecz jasna, jako nieprzerwana aktywność wyobraźni, inwencji twórczej (*poetyckie doki*), który sankcjonuje niespójne, niejasne, nawet paradoksalne prawa, wymaga, aby się do nich dostosować, jeśli chce się ujść z życiem.

„Roztrzaskany wrak okrętu, jedyny w stanie przeciwstawić się huraganowi, kontynuował zygzak ohydnej i feerycznej trajektorii” (VG, 56); Naum wysłał swego odkrywcę w nieznane, we wraku okrętu, a tak naprawdę w szkielecie pełniącym funkcję okrętu na oceanie kości. Tylko w ten sposób – a więc dostosowując się do okoliczności – otrzyma szansę dotarcia do niezbadanych przedmiotów, istot, zjawisk, choć będzie mu towarzyszyć bezustanne zagrożenie. „Słowa są skrajnie niebezpieczne, na każdym kroku zastawiają pułapki, czasami, gdy ich podejrzliwość staje się mniej uważna, mogą zabijać”²⁰ – zauważa sam Gellu Naum w *Teribilul interzis (Strasznosc wzbrowniona)*. Na poziomie tekstu Vasco da Gama jest bezbronny, dysponuje tożsamością równą każdemu innemu wyrazowi, podlega identycznym prawom; co za tym idzie, może zarówno sam te wyrazy przeobrażać, ustawiać w dowolnym porządku, a jednocześnie być przez nie przeobrażany i ustawiany. Spełnia tym samym Bretonowski postulat dotyczący charakterystyki surrealistycznego bohatera: będąc równocześnie *alter ego* autora i tekstowym konstruktorem, wymyka się więzom logiki, opiera rygorom rozumu.

O ile poemat *Wędrowny podżegacz* rozpoczyna opis tytułowej postaci, co pozwala czytelnikowi od pierwszej linijki zorientować się, że owa postać stanowi oś narracji poetyckiej, o tyle Vasco da Gama jako właściwy bohater pojawia się

²⁰ G. Naum, *Cerneala surdă* [w:] *Teribilul interzis*, București 1945, s. 12.

jakby niezauważony, w głębi pierwszej części poematu, najpierw jako nieokreślony podmiot działania, dopiero kilkanaście wersów dalej dowiadujemy się o nim nieco więcej:

Ale Vasco da Gama jest innym wędrowcem
węższy za wodą przy użyciu lunety
nozdrza wydłużają mu się aż po brzeg
ponieważ zjada także głowę sternika (VG, 60).

Naum wyjawia *explicite* naturę wędrowca po oceanie kości: *inny wędrowiec* odnosi się po pierwsze do inności wobec historycznego pierwowzoru – nie jest Vasco da Gama tym samym Vasco z „realnego” świata, mimo że w pewnym sensie odgrywa jego rolę, po drugie zaś do odrębności wobec ogółu podróżników; Vasco jest niepowtarzalny, nietuzinkowy, unikalny, w dodatku przeczesuje zupełnie wyizolowane obszary. To postać *par excellence* surrealistyczna, aktywna i aktywizująca otoczenie („Vasco da Gama nie jest więc prostym rejestratorem fantastycznych wydarzeń, tylko «innym wędrowcem», który przeczesuje z tą samą cudownością nieznane szlaki”²¹). Opisując tytułowego bohatera poematu, Ion Pop wyraża się o jego „ruchomej obecności w ciągle przeobrażającym się wszechświecie”; Vasco, *alter ego* poety, to według Popa:

(...) eksplorator z odnowionymi narzędziami, który burzy ustalone hierarchie rzeczywistości, tworzy szokujące relacje między obiektami, przeciwstawia się utartym formom, co więcej, jakkolwiek zewnętrzna, zniewalająca racja będzie wyeliminowana na rzecz przypadku i przejęcia na własny użytek prospekcji tajemniczości²².

Nie do końca jednak można zgodzić się ze stwierdzeniem, że jego działaniem rządzą jedynie siły przypadku i tajemniczości. Poemat ten nie jest prostym zapisem snu, którego elementy niejako z założenia do siebie nie przystają, wykonanym zgodnie z zasadami *écriture automatique*, lecz raczej wizją przemyślaną, pozostającą pod kontrolą przypadku zamierzonego (snu na jawie), wynikającego ze szczególnej wrażliwości poetyckiej Nauma. Portret eksploratora jest celowo zamazany, niespójny, rozłaczający się po wersach, nielogiczny, niepełny, ulepiony z rozrzuconych tu i ówdzie obrazów, raz przedstawiających go jako magicznego podróżnika („Vasco mierzy głębokość morza palcem / który wydłuża mu się w nieskończoność”, VG, 60), by za chwilę wydobyć z tego kostiumu uwagę z innego rejestru („Vasco da Gama obwąchuje łydki”). Świadczy to tylko o „ruchomej obecności” (wszak „Vasco ślizga się w deszczu”, VG, 58), niejednoznacznej tożsamości podmiotu, który w każdym momencie może się przeobrazić w dowolną postać, przedmiot czy pojęcie abstrakcyjne, zgodnie z rozwojem sytuacji, chwytając pojawiające się obrazy:

Tam są pszczoła i kobieta
i kobieta kłuje pszczołę palcem
tak jakby ukłuć oko z którego
wypadają niezliczone krzesła
Na których siada Vasco da Gama

²¹ I. Pop, *Avangardismul poetic...*, s. 255–256.

²² I. Pop, *Avangarda în...*, s. 345.

sadząc
ptaka ze skrzypiec który przeżuł swoje gardło (VG, 60).

Vasco reaguje na feerię następujących po sobie metamorfoz i niespodziewanych zdarzeń. *Universum* odwróconych znaczeń i ról (zmiana desygnatów wyrazów *pszczola* i *kobieta*) zdaje się wiecznie żywe, płynnie przechodzi z obrazu w obraz, ze skojarzenia w skojarzenie, w którym na równych prawach i jednej płaszczyźnie koegzystują postaci ludzkie i zwierzęce, przedmioty oraz wyobrażenia. Wszystko, co pomyślane, natychmiast ożywa, staje się częścią krwioobiegu, uczestniczy w grze polegającej na jak najszybszym kojarzeniu poszczególnych obrazów z następnymi, co w rezultacie prowadzi do utworzenia nieprzerwanej ich rzeki (a właściwie oceanu), którą próbuje ogarnąć Vasco da Gama. „Ludzie, zwierzęta, rośliny i nieruchome przedmioty pożerają się nawzajem podczas niejednoznacznej, nieustającej orgii płynnych przeobrażeń”²³, potwierdza Alistair Blyth. Vasco łączy w sobie role dyrygenta, muzyka i widza, jego podróż przebiega w nieustającej relacji ze zantropomorfizowanymi przedmiotami, abstraktami, przedstawicielami flory i fauny. Przypomina to scenerię obrazów René Magritte’a, jak choćby *La présence d’esprit* (Museum Ludwig, Kolonia, 1960): w nieokreślonej, opustoszałej, bezkresnej przestrzeni, przywołującej na myśl Naumowski *ocean kości*, umieszczone są w równych odległościach trzy postaci jednakowej postury, zastygłe w zwodniczym bezruchu, jak gdyby „wycięte” z innego kontekstu i „wklejone” na płótno. Od lewej ptak, mężczyzna w płaszczu i meloniku oraz ryba, ustawiona pionowo, głową do góry. Na pierwszy rzut oka widać dysproporcję między naszymi oczekiwaniami (wizerunek ryby i ptaka, do jakiego jesteśmy przyzwyczajeni) a rzeczywistością obrazu, w której sylwetka ludzka dorównuje rozmiarem sylwetkom zwierząt, co powoduje jej optyczne zmniejszenie, przy jednoczesnym spotęgowaniu oddziaływania postaci ryby i ptaka. Zdarzenie to jest przesiąknięte aurą tajemniczości i niepokoju, nie potrafimy określić relacji między aktorami tego niezwykłego spektaklu, którzy, jak zdaje się wskazywać Magritte, funkcjonują w tej rzeczywistości na jednakowych prawach, zostali przetransponowani na inny grunt, aby ich losy mogły się zetknąć. Jesteśmy świadkami zainscenizowanego spotkania znanych z codzienności elementów w zupełnie nowym porządku, kwestionującym nadrzędną rolę człowieka.

Podobnie zbudowana jest przestrzeń w poemacie Gellu Nauma; rola Vasco da Gamy zależy od aktywności pozostałych jej elementów. Najważniejszą różnicą zdaje się jednak rodzaj wzajemnych relacji pomiędzy nimi: o ile u Magritte’a są one ustawione wobec siebie, uchwycone w bezruchu, o tyle u Nauma panuje, jak zauważa Blyth, „nieustanna orgia płynnych przeobrażeń”, której szczególne napięcie osiągnięte jest w procesie natychmiastowej materializacji słów, myśli i wyobrażeń („tak jakby ukłuć oko z którego / wypadają niezliczone krzesła / na których siada Vasco da Gama...” VG, 59). Vasco jest centralną postacią, która mijając kolejne obrazy, ożywia je, wykorzystuje do własnych celów, ustala ich przeznaczenie („sadzając / ptaka ze skrzypiec który przeżuł swoje gardło” VG, 64), mimo że do pewnego stopnia jest ich więźniem – w każdej chwili może zostać

²³ A. Blyth, op.cit., s. 12.

przez nie pochłonięty, by zaraz potem powstać na nowo, odrodzić się w nowej wersji.

Vasco da Gama-poeta wydaje się nie robić nic więcej poza asystowaniem w niecodziennych metamorfozach w świecie nadrzeczywistym, w którym to, co realne i to, co wyobrażone – tutaj słowo i rzecz – przestaje być uważane za sprzeczne²⁴,

bierze udział w farsie popstrzonej absurdalnymi wydarzeniami, chwilami purnon-sensowym humorem:

Vasco Vasco wdycha walizka zos
tawiłeś nogę na ostatnim okręcie
(...) broda prosiła estetykę o wybaczenie
estetyka zjadła biszkopty
które wdrapały się w męczącej wspinaczce na usta (VG, 60).

Ion Pop słusznie zestawia ten fragment z prozami Urmuza:

Proceder nie jest obcy formule Urmuza kreującej absurd właśnie na bazie świadomej konfuzji między słowem a określoną rzeczywistością materialną, czyniąc każde rozróżnienie niemożliwym. Procesowi patronuje ogólny automatyzm (...). Język pełni się pasożytniczo, rozwijając się na mocy całkowitej inercji. Słowa rodzą się jedne z drugich bez wytchnienia, grożąc unicestwieniem znaczeń²⁵.

U Urmuza absurd wynikał z przeniesienia pewnych aspektów „cudowności”, „dziwności” do rzeczywistości świata realnego (bohater przemieszczający się w fortepianie), u surrealistów, także u Nauma, jesteśmy świadkami translacji dokładnie odwrotnej – elementy realne wbudowuje się w strukturę świata wyobraźni, prywatną *filie jawy*.

Vasco czuje wszechobecne zagrożenie, co pewien czas traci rezon, zbacza z kursu („Vasco da Gama boi się / nic z tego wszystkiego nie rozumie”, VG, 66), przeszywa go dreszcz na samą myśl o byciu pochłoniętym przez wytwory żarłocznej wyobraźni („ulica pochłonie przechodnia o ustalonej godzinie”, VG, 56), spotyka na swej drodze dziwaczne indywidua („kapitan / który kołysze w uszach wahadłami”, VG, 58; „dyplomata, który wyciąga z brzucha watę”, VG, 64), obserwuje niezwykle, zmieniające się niczym w kalejdoskopie sytuacje:

Kobieta Knoss kładzie nerki na szybach
słońce spala wszystkie i przekształca je
w zające
zające obgryzają ją w całości (VG, 72).

Często stara się zachować anonimowość, prowadzić swój szkielet okrętu niezauważony, ukrywając się we mgłę niedomówień, choć jego dominująca pozycja jest bezdyskusyjna („on jest WIELKIM ŻEGLARZEM”, VG, 68). Nie drażni ostentacyjnym lekceważeniem „cuchnącego świata”, zdaje się zachowywać do niego spory dystans, podróż kosztuje zbyt dużo sił, by trwonić je bezmyślnie; posiada także znacznie silniejszą osobowość, która pozwala mu na systematyczne poszerzanie eksplorowanych obszarów:

²⁴ I. Pop, *Avangarda în...*, s. 347.

²⁵ I. Pop, *Avangardismul...*, s. 258.

(...) wielki żeglarz znużony
siada pod drzewem i czyści sobie skrzydła
powolnym gestem przez który przebija
inny gest bardziej powolny który oznacza
podróż w stronę nowych lądów (VG, 70).

W powyższym fragmencie Vasco przybiera pozę utrudzonego demiurga, przezywającego na moment twórcze wysiłki, by zaczerpnąć tchu. Widoczny w tej postawie pierwiastek nieomal boski każe spojrzeć na wędrowca z nieco innej perspektywy; bieg wydarzeń zostaje wstrzymany, zupełnie jak na obrazie Magritte'a, drzewo pełni funkcję bocianiego gniazda, z którego widać bezmiar przestrzeni, skrzydła, które – jak się okazuje – wchodzą w skład wyposażenia „wielkiego żeglarza”, stają się na moment bezużyteczne. Nadszedł czas podsumowań, wniosków, przygotowań do dalszej drogi. Tym sposobem Vasco da Gama udowadnia, że jest wieczystym, pozaczasowym odkrywcą, a Naum – doprawiając rozbuchaną poetykę szczyptą melancholii – że to dopiero pewien etap w surrealistycznych poszukiwaniach. „Podróż w stronę nowych lądów” wskazuje na chęć odszukania jeszcze innego języka, nowszej formuły, dziwniejszych zestawień, odważniejszych eksperymentów; Vasco odbywa ją z pełną świadomością, że nie znajdzie drogi powrotnej („Vasco zgubił moteczki”, VG, 70).

W odróżnieniu od swego poprzednika z debiutanckiego tomu, Vasco da Gama na długie chwile znika z pola widzenia. Poeta wprowadza swego reprezentanta zaledwie kilkunastokrotnie na przestrzeni dwudziestostronicowego poematu, ostrożnie szafuje szczegółami charakteryzującymi bohatera. Odwrotnie dzieje się w przypadku bohatera debiutanckiego tomu: wędrowny podżegacz znajduje się w centrum uwagi, Naum przedstawia go jako uczestnika rozmaitych wydarzeń, podmiot podczas wykonywania czynności, używając głównie czasowników. W kolejnej części utworu określa jego przeobrażającą się tożsamość:

- a) „jest straszliwym mordercą” (DI, 42);
- b) „jest garderobą” (DI, 44);
- c) „jest pieśnią trzymaną w kieszeni fraka” (DI, 44).

Wędrowny podżegacz przybiera zatem postać:

- a) człowieka;
- b) obiektu nieruchomego (przedmiotu);
- c) dźwięku (obektu niematerialnego) o charakterze obiektu materialnego.

Naum zdradza również niektóre szczegóły fizjonomii i znaki szczególne wędrowca, choć jednocześnie dystansuje się od ich wiarygodności („gazety piszą”, DI, 42):

- „ma / pod nosem wąsy jak wróbel” (DI, 42);
- „można go rozpoznać po pończochach” (DI, 42).

Naumowskiego Vasco da Gamę charakteryzuje kilka sytuacji, w których się znajduje, i wykonywane przezeń gesty („obwąchuje łydki”; „ślizga się w deszczu”), inaczej jednak niż w przypadku swego poetyckiego poprzednika, jego podstawowa, biologiczna tożsamość nie zostaje bezpośrednio wyjawiona. Tu i ówdzie rozrzucone są informacje dotyczące szczegółów anatomicznych:

- „palec, który wydłuża mu się w nieskończoność” (VG, 58);
- „wydłuża oko” (VG, 58);

- „nozdrza wydłużają mu się aż po brzeg” (VG, 60);
- „ucho Vasco da Gamy / bije rytmicznie jak wahadło” (VG, 60);
- „zostawił nogę na ostatnim okręcie” (VG, 62);
- „czyści sobie skrzydła” (VG, 72).

Powyższe przykłady, paradoksalnie spójne, niezbitnie wskazywałyby na to, że Vasco nie jest człowiekiem, posiada bowiem całkiem niestandardowe biologiczne zdolności – dowolnie wydłużające się nozdrza, palec i oko, drgające rytmicznie uszy. Narządy okazują się autonomicznymi bytami, wydostającymi się spod panowania ich teoretycznego właściciela i działającymi na własną, *nomen omen*, rękę bądź mają cechy nieruchomego przedmiotu (noga jako coś, co można gdzieś zostawić). Obrazu dopełniają skrzydła: są rzecz jasna atrybutem podróżnika, ale zdecydowanie dyskwalifikują go jako istotę ludzką.

I znów przypomina się Urmuz: Nicolae Balotă wyróżnia dwa typy postaci występujące w jego tekstach: „człowieka-ptaka” oraz „człowieka mechanomorficznego”²⁶, stanowiące hybrydy człowieka ze zwierzęciem lub maszyną. Czyżby więc Vasco da Gama wykazywał tak wyraźne pokrewieństwo na przykład z Emilem Gaykiem („dobrze zaostrzony na obu końcach i wygięty w łuk”²⁷) czy Grummerem (który wyposażył się w dziób z aromatycznego drewna)?

Z całą pewnością nie, i to z kilku co najmniej przyczyn. Najważniejszą z nich jest kontekst, w jakim postać występuje. Bohaterowie opowiadań Urmuza nie mają surrealistycznego charakteru, bo i nie mogą mieć, skoro ich autor surrealistą nie był, może co najwyżej pre-surrealistą, choć i to opinia, zdaje się, nieco na wyrost. Egzystują więc w świecie realnym, czyli zupełnie innej płaszczyźnie, i co prawda szokują swą dziwacznością, ale jest to dziwaczność mimo wszystko „tradycyjnie zbudowanego” (wedle kanonów Bretona) bohatera, ujawniająca się na tle powszedniości. Groteskowość wyglądu zewnętrznego i zachowania nie przekreśla ich „namacalności”, materialności, a nawet je wzmacnia.

Postacie ludzi-zwierząt i ludzi-maszyn mogą się wydawać absurdalne, ale właśnie dlatego, że realnie istnieją – są przez Urmuza wprowadzone do codzienności, podczas gdy Naumowscy wędrowcy faktycznie nie istnieją – brakuje im cielesności, są wytworami języka, a co za tym idzie, składają się wyłącznie ze słów, wydobywanych przez poetę z odmetów wyobraźni, dowolnie zestawianych obrazów, płynnych i niepozwalających się ująć w ramy. W surrealistycznym świecie marzeń sennych trudno przyznać jakiegokolwiek postaci samodzielność. Można powiedzieć, że autor nie tyle konstruuje bohaterów, ile pozwala im się pojawić w swoich utworach. Takimi tekstowymi twórcami są i wędrowny podżegacz, i Vasco da Gama. Naum przypomina o tym, umieszczając swoich bohaterów w samym centrum językowych gier i eksperymentów. Ion Pop, nawiązując do fragmentu *Vasco da Gamy*:

Vasco da Gama czesze sobie grzywę
wygrzewa na zębach trochę soli
salto mortale ponad srebrzystymi końmi (VG, 74),

²⁶ Zob. N. Balotă, op. cit., s. 40–53.

²⁷ Urmuz, *Emil Gayk* [w:] idem, *Pagini bizare*, București 2004, s. 43.

zauważa:

Bardzo często tekst wydaje się składać z czystych kontaminacji dźwiękowych, jak w powyższym fragmencie, gdzie elementy morskiego pejzażu, który objawia się „żeglarzowi” (grzywy i zęby fal, sól i konie morskie) uczestniczą w grze aliteracji, dyseminacji znaczenia²⁸.

Vasco i wędrowny podżegacz są mieszkańcami świata, którego fundament stanowią wolne skojarzenia prowadzące do desemantyzacji przekazu. Naum materializuje wyrażenia metaforyczne, pozbawiając je przypisanych im funkcji, i stawia swoich tekstowych reprezentantów w jednym szeregu ze znakami, które utraciły swoje podstawowe odniesienia. Tradycyjny podmiot liryczny zostaje zastąpiony bohaterem surrealistycznym, jest uwolniony z pancerza jedynej i niezmiennej tożsamości. Występując w trzech funkcjach: *alter ego* poety, a więc architekta wydarzeń, ich czynnego uczestnika, a także biernego obserwatora, postać rozszczepia się, przybierając rozmaite kształty i cechy. Postaci ludzkiej, inaczej niż przedmiotom, Naum często odmawia „człowieczeństwa”: zdeformowany bohater surrealistyczny traci kontrolę nad swoim zachowaniem, odgrywa podrzędną rolę w świecie zdominowanym przez żarłoczne i agresywne obiekty.

Summary

The Incendiary Traveller and Vasco da Gama of Gellu Naum. Surrealist Hero in statu nascendi

The paper presents the early poetic works of Gellu Naum, leading representative of the Romanian surrealism. The point of departure for considerations becomes the theoretical background of Naum's aesthetic premises. On that basis, surrealism is being reconsidered as a special type of sensibility reclined on an unruly imagination rather than anarchical doctrine. With a starting glimpse of Naum's debut (*The Incendiary Traveller*, 1936), surrealism in Romania has earned a lot of consciousness, confirmed by several volumes (particularly Naum's *Vasco da Gama*, 1940). The new lease of life brought to the movement by the Romanian group was uncontested.

The principal part of the paper is devoted exclusively to the analysis of Gellu Naum's early masterpieces – *The Incendiary Traveller* (1936) and *Vasco da Gama* (1940). The main aim is to reconstruct Naum's imaginary areas full of unseen things that underlie the surfaces of the quotidian and consciousness. The Romanian poet concentrates on the liberation of the subject or a person from the necessity of identity. The Surrealist hero (both Vasco da Gama and *The Incendiary Traveller*) has to be at the same time a textual construct, only a toy in the demonically animated inorganic things' hands, an inert object, and, at least, the poet's *alter ego*, explorer of the irrational and marvellous, a grand voyager over the devouring sea of objects (*sea of bones*), a platform build on the basis of free imagination.

The goal of the Gellu Naum's textual representative is to move between worlds, to participate in a fluid series of magical changes in the permanent process of seeking for a secret identity.

²⁸ I. Pop, *Avangarda în...*, s. 348.