

JAKUB KORNHAUSER
Uniwersytet Jagielloński

Nieokiełznanie i katalog. „Style życia” przedmiotów na przykładzie poezji Vujicy Rešina Tucicia*

Abstract

Unbridledness and Catalogue. “The Lifestyles” of the Objects on the Example of Vujica Rešin Tucić’s Poetry

The article discusses the problem of the object in the neo-avantgarde poetry on the example of Vujica Rešin Tucić’s volume *San i kritika [Dream and Critique]* from 1977. Basing on two different methodological paths – an ‘anthropological’ one, linked with Marek Krajewski’s notion of ‘unbridledness’, and a ‘formalist’ one, associated with Eco’s, Belknap’s or Pomian’s categories of catalogue, list and collection – the author reveals two different aspects of the object. Firstly, it can be seen as an autonomous and emancipated, even alive, entity which overshadows the subject to gain a new, dominant identity and a vast “living space”. Secondly, the object, or its textual equivalent, is a part of the catalogue- or list-oriented structure of the poem. Tucić’s poetics is marked with a number of two- or three-piece sequences of objects which build a particular objective paradigm, analysed as a “lifestyle of the objects” phenomenon. In conclusion, the author tries to utilise the notion of an “uncanny collection” of objects (as independent entities or as textual representatives) as a point of convergence of those two methodological approaches.

Keywords: Vujica Rešin Tucić, neo-avantgarde, anthropology of the object, Serbian poetry, catalogues and collections.

Kiedy w jednej z próz poetyckich Zbigniewa Herberta czytamy, że „[p]rzedmioty martwe są zawsze w porządku i nic im, niestety, nie można zarzucić”¹, nie powinno nas zaskakiwać nic, prócz zasygnalizowania pewnej asymetrii stosunku między podmiotem a rzeczą. Asymetrii, która właściwie stanowi zarzewie konfliktu, zwłaszcza w momencie, gdy fakt nieruchomości, niezmienności czy istotowej

* Artykuł powstał w ramach współtworzonego przeze mnie projektu badawczego Narodowego Programu Rozwoju Humanistyki MNiSW „Awangarda Środkowej i Wschodniej Europy – innowacja czy naśladownictwo?” (moduł 2.1, numer 21H 12 0212 81), realizowanego na Wydziale Polonistyki Uniwersytetu Jagiellońskiego.

¹ Z. Herbert, *Przedmioty*, [w:] idem, *Hermes, pies i gwiazda*, wyd. II poprawione, Wrocław 1997, s. 113.

„martwości” przedmiotów zaczyna sprawiać wrażenie uludy: „[s]toły, nawet kiedy są zmęczone, nie odważą się przykłęknąć. Podejrzewam, że przedmioty robią to ze względów wychowawczych, aby wciąż nam wypominać naszą niestałość”². Mamy tu do czynienia z podwójną demystyfikacją, której warto przyjrzeć się nieco dokładniej. Co w tym kontekście znaczące, bardzo wyraźnie widać, że przedmioty „martwe” okazują się tylko z nazwy, skoro potrafią być zmęczone oraz stosować wyrafinowaną strategię kontaktu z otoczeniem („względy wychowawcze”). Tego rodzaju animizacja – czy wręcz personifikacja – ma bowiem na celu znacznie poważniejszą przebudowę statusu przedmiotu, a co za tym idzie – jego relacji z człowiekiem.

Uczynienie wyłomu w tradycyjnej ontologii przedmiotów³, ustawiającej je, po pierwsze, w symbiotycznej relacji z dominującym podmiotem, po drugie, w formule funkcjonalności i użyteczności, po trzecie zaś, po stronie kultury materialnej i powiązanych z nią kategorii niezmienności, trwałości i określoności nie tylko staje się kluczowym zagadnieniem w kontekście prozy poetyckiej Herberta, ale, co postaram się rozwinąć w niniejszym tekście, urasta do miana jednego z fundamentów neoawangardowej poezji drugiej połowy XX wieku. Naturalnie, pierwszych sygnałów kształtowania się nowego sposobu postrzegania rzeczy należy upatrywać w kryzysie reprezentacji, który legł u podstaw przełomu modernistycznego wraz z radykalnymi eksperymentami kubistów i futurystów, a następnie doprowadził do „całkowitej rewolucji przedmiotów” w surrealizmie⁴. O ile bowiem w wypadku cyklu utworów Herberta, które zwrócone są w stronę przedmiotów, rola tychże w kształtowaniu nowej rzeczywistości odgrywana jest zawsze w opozycji do osłabionego, ale jednak wciąż będącego niezbędnym punktem odniesienia podmiotu, o tyle postsurrealistyczna poetyka neoawangardy, w tym w specyficzny sposób serbskiej poezji eksperymentalnej lat 70. i jej reprezentanta, Vujicy Rešina Tucicia, którego tom wierszy *San i kritika* [Sen i krytyka]⁵ będzie mi służyć za model dla wypracowanej koncepcji teoretycznej, całkowicie usuwa człowieka z tej na nowo zdefiniowanej, „porewolucyjnej” rzeczywistości. Dochodzimy tym samym do sytuacji, w której wyemancypowany i autonomiczny przedmiot już nie tylko przesuwając akcenty w relacji z człowiekiem na swoją stronę, ale wręcz wykorzystuje wszystkie jego atrybuty i zajmuje na-

² Ibid.

³ Przekonanie o „silnej” materialności przedmiotów i ich zanurzeniu w codzienności, ujęte w formule „perspektywy realistycznej”, przedstawia w swojej książce jeden z inicjatorów „powrotu rzeczy” we współczesnej humanistyce – B. Olsen, *W obronie rzeczy. Archeologia i ontologia przedmiotów*, przeł. B. Shallcross, Warszawa 2013.

⁴ Postulowanej przez André Bretona w 1936 roku w *Crise de l'objet* [1936], za: http://paulhenri.clavier.perso.sfr.fr/crise_de_l_objet_breton.pdf [data dostępu: 1.12.2014]. Polski przekład: idem, *Kryzys przedmiotu*, [w:] *Surrealizm. Teoria i praktyka literacka. Antologia*, red. i przeł. A. Ważyk, Warszawa 1973, s. 162–168. Problematykę tę rozwijam w szczególny sposób w monografii *Całkowita rewolucja. Status przedmiotów w poezji surrealizmu*, Kraków w druku.

⁵ V.R. Tucić, *San i kritika*, Novi Sad 1977. Poszczególne wiersze z tego tomu były przekładane na język polski przez Juliana Kornhausera w antologii *Tragarze zdań. Antologia młodej poezji serbskiej* (Kraków 1983) oraz Agnieszkę Żuchowską-Arent w wyborze poezji Vujicy Rešina Tucicia *Struganie marzeń* (Kraków 2011). Żeby uniknąć nieporozumień, odwołuję się do wersji oryginalnych, które tłumaczę samodzielnie.

leżne mu miejsce. Graham Harman podkreśla, że w takiej „odwróconej” sytuacji przedmioty „znajdują się w samym centrum” rzeczywistości i, co za tym idzie, refleksji o tej rzeczywistości, a zamiast w relację z człowiekiem, „wchodzą w relację ze swoimi widzialnymi i niewidzialnymi własnościami”⁶. W konsekwencji tworzą specyficzny biotop – już nie jako byty martwe, ale w określony sposób ożywione, a nawet, po zantropomorfizowaniu i transformacji swojej struktury, jako byty w pełni żywe.

Tego rodzaju zabiegi, które miały na celu emancypację przedmiotów, widoczne w poezji od lat 50. i 60. XX wieku zarówno u słoweńskich reistów i Grupy OHO, u francuskich spadkobierców awangardy z Francisem Ponge’em czy Fernando Arrabalem na czele, u Charlesa Reznikoffa i amerykańskich obiektywistów, jak i w twórczości Vaska Popy czy powojennych surrealistów czeskich i rumuńskich, znajdują pełny wyraz we wspomnianym wyżej tomie Vujicy Rešina Tucicia *San i kritika* z 1977 roku. Nowe relacje między przedmiotami stają się tutaj metodą konstrukcyjną wiersza, zakreślającą jego ramy między przypadkowością a celowością występowania obok siebie konkretnych elementów, co bezpośrednio odsyła nas do Bürgerowskiego montażu jako techniki dowartościowującej fragmentaryczność przy jednoczesnej negacji syntezy⁷. Wiersze Tucicia, w których najważniejszymi (lub jedynymi) bohaterami są rzeczy, byłyby po części spadkiem po surrealistycznej poetyce „radikalnych zestawień”⁸ oraz otwierałyby się na współczesne, antropologiczne i socjologiczne konteksty. Innymi słowy, będę się starał zasygnalizować tym artykułem, że lektura tego rodzaju tekstów powinna przebiegać z jednej strony „formalistycznie” i zwracać uwagę na wewnętrzne mechanizmy rządzące strukturą tekstu „opanowaną” przez przedmioty, z drugiej zaś „kulturowo”, przy założeniu, że odnoszą się one (rzecz jasna, w skomplikowany sposób) do przedmiotów materialnych ze swoją funkcjonalnością i efektywnością. Poręcznymi metaforami i instrumentami takiej dwutorowej analizy mogą być, z jednej strony, pojęcie „nieokielznanania” (i „zazębiania się”) wywiedzione z prac kulturoznawcy Marka Krajewskiego (ale obecne także u Hartmuta Böhme’go czy Deyana Sudjica), z drugiej zaś, kategoria „katalogu” obecna w pracach między innymi Umberta Eco, Roberta E. Belknapa czy Krzysztofa Pomiana.

Nieokielznanie

W koncepcji socjologa kultury Marka Krajewskiego, który w swojej książce *Są w życiu rzeczy... Szkice z socjologii przedmiotów* podsumowuje wieloletnie badania nad rolą przedmiotu w praktyce społecznej i sztuce, ta szczególna płaszczyzna

⁶ G. Harman, *Traktat o przedmiotach*, przeł. M. Rychter, Warszawa 2013, s. 12.

⁷ P. Bürger, *Teoria awangardy*, przeł. J. Kita-Huber, Kraków 2006, s. 102–106.

⁸ S. Sontag, *Happening – sztuka radykalnych zestawień*, [w:] eadem, *Przeciw interpretacji i inne eseje*, przeł. M. Pasicka, A. Skucińska, D. Żukowski, Kraków 2012, s. 360–361. Sontag odnosi się w ten sposób do relacji montażu (kolażu) jako celowego działania twórczego obliczonego na uzyskanie efektu szoku i nonsensu, zawężonego jednak z przypadkowością doboru „montowanych” elementów.

dominacji rzeczy jest określona mianem „przestrzeni życia przedmiotów”⁹. Co istotne, Krajewski jest świadom istotnego przemieszczenia w obrębie konwencjonalnych kategorii konstytuujących ontologię przedmiotów. Daje do zrozumienia, że w odniesieniu do relacji przedmiotu z podmiotem w wielu wypadkach dochodzi do zaburzenia jej standardowego przebiegu.

Dzieje się tak wówczas, gdy przedmioty przestają przylegać do ciała i być jego przedłużeniem, a stają się przeszkodą, obiektem, którego nie sposób okiełznać, gdy zaczyna panoszyć się w prywatnej przestrzeni jednostki (...). Symbiotyczna relacja pomiędzy ludźmi i przedmiotami zakłócana jest jednak nie tylko przez dysfunkcje ciała i człowieka, ale też z przyczyn bardziej ogólnych, związanych z zazębianiem się przedmiotów, które powoduje to, że człowiek wydaje się tylko zbędnym dodatkiem do systemu, jaki one tworzą (MK, 11).

Owo „zazębianie się” przedmiotów jest ściśle związane z ich autonomizacją i wydotaniem się spod kontroli podmiotu. Stwierdzenie, że w rzeczywistości świata realnego istnieją obiekty, które „panoszą się” i „nie sposób ich okiełznać”, w jeszcze precyzyjniejszy sposób oddaje charakterystykę przestrzeni „obiektocentrycznej” w twórczości neoawangardzistów. U Tucicia w skrajnych wypadkach mamy do czynienia z wierszami, które przypominają wyłącznie listę (szereg) wyemancypowanych ze swej użytecznej funkcji przedmiotów, wypełniających całą przestrzeń, a przy tym wchodzących z sobą w nieokreślone relacje, jak choćby w emblematycznym dla tej strategii wierszu *Dlaka paradajz miś, brdo vatra magla*¹⁰ („Sierść pomidor mysz, wzgórze ogień mgła”): „Śnieg ziemia niebo. Woda słońce księżyc. Trawa krew trup. Morze noc gruszka. Sierść pomidor mysz. Wzgórze ogień mgła. Cytryna gwiazda kość”. Ontologicznemu zrównaniu statusu wszystkich obiektów towarzyszy wrażenie przepelnienia ich „przestrzeni życia”, zgodnie z zasadą, że im mniej podobieństwa i semantycznej zależności pomiędzy zestawianymi elementami, tym efekt ich dominacji nad usuniętym podmiotem większy. Zresztą efekt ten jest podbudowany odebraniem jedynej „ludzkiej” postaci jej ożywionego charakteru: „trup” wpisuje się w szereg niemych, potencjalnie martwych (lub nie-ludzkich), ale przez to dojmująco realnych, straszących niewypowiedzianą grozą i tajemnicą rzeczy/postaci. W ten sposób dokonuje się gest symbolicznego przekazania władzy nad przestrzenią: oto „zazębiające się”, wchodzące w dotychczas nieznanne interakcje (o charakterze triadycznym, na przykład cytryna–gwiazda–kość) elementy rzeczywistości zyskują pełne prawo do określenia swojej tożsamości, odkrycia czegoś, co moglibyśmy nazwać za Bretonem „utajonym życiem”¹¹.

Rzeczy, zgodnie z konstrukcją tekstu, wybijają się na niepodległość i manifestują nie tylko swoją materialność i niepodważalność, ale także, co ważne, „jednolitość”. Mówiąc za Harmanem, u Tucicia „[p]redmioty są jednościami, które przejawiają całe mnóstwo cech, a przy tym posiadają wiele innych cech w ukryciu”¹². W ten sposób jak gdyby stwierdzały (one same), że należy rozpa-

⁹ M. Krajewski, *Są w życiu rzeczy... Szkice z socjologii przedmiotów*, Warszawa 2013, s. 10. Dalej w tekście jako MK z podanym numerem strony.

¹⁰ V.R. Tucić, op. cit., s. 10.

¹¹ A. Breton, op. cit.

¹² G. Harman, op. cit., s. 11 i n.

trywać ich istotę nie poprzez zależność od budujących je cząsteczek, tylko jako wzajemnie na siebie oddziałujących autonomicznych bytów. Człowiek, „trup”, jest w perspektywie Tuciciowskiej zbędny pośród elementów (ożywionej lub nie) przyrody: w zestawieniu ze zjawiskami atmosferycznymi, ciałami niebieskimi, zwierzętami, roślinami czy formami ukształtowania terenu, które reprezentują „wyższą”, a więc odwieczną, rządzącą się ogólnymi i obiektywnymi prawami naturę, musi przegrać, nie może „objąć” w posiadanie jej przejawów, nie potrafi zdystansować swoją podmiotowością nieubłaganych reguł świata, zostaje zredukowany do roli martwego ciała, które swoim rozpadem wpisuje się w cykl naturalny. Bardziej skomplikowaną sytuację przedstawia wiersz *Suknja vuna led, čep olovo breg* („Spódnica wełna lód, wtyczka olów brzeg”)¹³, w którym, po pierwsze, pojawia się „żywa” postać: babci (w szeregu „Babcia kwiat liść”) oraz kobiety (w szeregu „Woda kobieta wino”), po drugie zaś, oprócz obiektów pochodzenia naturalnego (organicznego) w przestrzeni widać przedmioty użytkowe („wtyczka”, „młotek”, „spódnica”, „dzwon”, „garnek” i tak dalej). Niemniej rola podmiotu (przede wszystkim jako wytwórcy) wytworzonych przedmiotów oraz innych elementów rzeczywistości zostaje zrównana poprzez „zazębienie” reprezentujących je słów w triadycznych sekwencjach. W tym sensie mocna tendencja do „nieokielznaney”, a więc przekraczającej granice kontroli rozumu, emancypacji przedmiotów jest dublowana ich jednoczesną uniformizacją. Nowe relacje pomiędzy rzeczami nie są znane; znane są tylko ich nowe „ustawienia” w przestrzeni oraz fakt zrównania statusu ontologicznego („Dzwon wiatr robak”).

Paradoksalność sytuacji, w której podmiot jednocześnie jest twórcą i więźniem przedmiotów oraz użytkownikiem i częścią obiektów naturalnych, wiąże się po części z dialektyką rozwoju technologicznego. Przedmiotom nadaje się większą samodzielność, ale właśnie po to, aby z jeszcze większą efektywnością wykonywały powierzone im, skrupulatnie określone, funkcje. Równocześnie zaś im bardziej stają się samodzielnie i niezależne od wpływu podmiotu, tym ich funkcjonalność okazuje się dyskusyjna i niepowiązana z codzienną rzeczywistością. Krajewski wspomina w tym miejscu o automatach, które

monitorują i analizują otoczenie, podejmując na tej podstawie (za nas) decyzje (systemy klimatyzacji, bramki kontrolne, fotokomórki i skanery strzegące dostępu do różnego rodzaju miejsc), komunikują się ze sobą (tak jak ma to miejsce w przypadku systemów alarmowych), ale też zostały wyposażone w zdolność do replikowania się (chodzi tu o zautomatyzowane linie produkcyjne i nanotechnologie; MK, 11–12).

Oczywiście obiekty opisane w tym fragmencie wywodzą się bezpośrednio z rzeczywistości i są wynalazkiem oraz konstrukcją zależną od projektanta. Z czasem natomiast odseparowują się od niego i zaczynają żyć własnym życiem, uzyskując moc wpływania na rzeczywistość. Najprostszy przykład bramki kontrolnej, która *de facto* ocenia i selekcjonuje ludzi pod wybranym kątem i decyduje o ich przydatności, jest świadectwem odwrócenia ról. Okazuje się, że to przedmioty sprawują władzę nad podmiotami i systematycznie ograniczają ich siłę oddziaływania na wspólną przestrzeń. W ostateczności dochodzi do situa-

¹³ V.R. Tucić, op. cit., s. 19.

cji, w której, jak pisze Krajewski, człowiek zostaje zredukowany do roli kogoś, kto „jest przedmiotom niepotrzebny, bez kogo radziłyby sobie one dużo lepiej” (MK, 12). Dodatkowo uwaga o zdolności przedmiotów do autoreplikacji znakomicie spełnia wymogi „eksperymentalnego” charakteru przedmiotów pochodzących z utworów awangardowych. Z pomocą podmiotu są one bowiem tylko wprowadzane do przestrzeni (tekstu), a następujący w konsekwencji proces multiplikacji i metamorfizacji dzieje się niejako „sam z siebie”, co oznacza, że jest niezależny od zewnętrznej kontroli. Inna sprawa, czy dzieje się tak zgodnie z regułą przypadku, jak chcieliby na przykład surrealiści, czy wręcz przeciwnie, zgodnie z zaleceniami nowego ośrodka władzy, na przykład stworzonego przez dysponujące sztuczną inteligencją roboty czy skomplikowane programy komputerowe. Dobrym przykładem takiej zależności jest wiersz Tucicia *Mikser wońjak grzejalica san*¹⁴ („Mikser sad, grzejnik sen”), w którym dwuelementowe sekwencje składają się z przedmiotu użytkowego wytworzonego przez człowieka, mającego przy tym wbudowaną (zaprogramowaną) szczątkową „inteligencję”, oraz obiektu lub zjawiska pochodzenia naturalnego: „Bojler potok. Kran śnieg. Telefon rosa. Stabilizator łąza. Tranzystor brzeg. Mikser sad. Grzejnik sen. Kuchenka źródło. Telewizor mróz. Samochód gruszka. Lodówka śmiech”. Owo „zazębianie” się elementów odbywa się z pominięciem podmiotu (wytwórcy/użytkownika), jego rolę bowiem przejmują „mechaniczne”, a więc obdarzone pewną samodzielnością przedmioty, które jednak tracą swój utylitarny, funkcjonalny charakter i zostają porównane, a co za tym idzie – zrównane z obiektami organicznymi. Wypchnięcie podmiotu poza przedmiotową współzależność wpływa na nową konstrukcję „przestrzeni życia”, rozciągającą się zatem od prehumanizmu (potok, śnieg, źródło, rosa i tak dalej) do posthumanizmu (tranzystor, stabilizator, lodówka i tak dalej).

Podążając za Grantem D. McCrackenem¹⁵, Krajewski dotyka także zagadnienia reakcji na owo „nieokiełznanie” i „panoszenie się” rzeczy. Przygląda się „strategii okiełznanania” przedmiotów (MK, 14–15), a więc odruchu buntu marginalizowanego podmiotu, który próbuje przywrócić relację z obiektami opartą na swojej dominacji. „Strategia okiełznanania” może być realizowana na różne i wzajemnie sprzeczne sposoby. Najważniejsze z nich to z jednej strony „rytuały troski”, których celem jest „przeblaganie” przedmiotów przez opiekę nad nimi, konserwację, mycie lub też personifikowanie ich i odnoszenie się do ich „dobrej woli”. Z drugiej strony można wyróżnić także działania oparte na agresji, mające gwałtem zmusić przedmioty do uległości lub, w rezultacie, zepsuć lub zniszczyć je fizycznie. Jak zdaje się twierdzić Krajewski, tego typu strategię tylko podbudowują twierdzenie o nieprzeciętnej współczesnej roli przedmiotów, rozumianych nie tylko jako byty materialne, ale również jako swojego rodzaju artefakty odwołujące się do innej rzeczywistości (Harmanowskie „obiekty urojone”, „wytwory wyobraźni”, „przedmioty niefizyczne”)¹⁶.

¹⁴ Ibid., s. 43.

¹⁵ Zob. G.D. McCracken, *Culture and Consumption: New Approches to the Symbolic Character of Consumer Goods and Activities*, Bloomington 1990.

¹⁶ G. Harman, op. cit., s. 11.

„Strategie okielznania” można odnaleźć u Tucicia jedynie w szczątkowej formie, bowiem w wykreowanej w tej poezji przestrzeni człowiek w jednoznaczny sposób stoi na straconej pozycji. W otwierającym tom *San i kritika* wierszu-dialogu „Knjiga je otvorena, čovek je zatvoren” („Książka jest otwarta, człowiek jest zamknięty”)¹⁷ już w pierwszych liniijkach zostaje określony podrzędny wobec obiektu status „zamkniętego”, a więc ograniczonego i „skończonego” podmiotu – „Czy jesteś zadowolony ze swojego życia? / Nie. / Dlaczego? / Jestem nieszczęśliwy”. Podjęcie próby nawiązania kontaktu z przedmiotami kończy się fiaskiem: w obliczu wszechobecności rzeczy, które górują nad podmiotem swoją bezkresną, nieskończoną, replikowalną naturą („kwiaty pachną / noże tną”; „mleko jest ciepłe / chleb jest miękki”; „lód jest twardy i zimny”; „trawa jest zielona”; „góry są wysokie / morze jest głębokie”; „serce jest pełne”), człowiek musi skapitulować. Jedyne, co go określa, to życie, które wszak „nie jest wieczne” i „jest bez sensu”, w związku z czym „ludzie są słabi”, „niezdrowi” i „niedojrzali”. Dokonuje się tu radykalna przemiana statusu ludzi i rzeczy w stosunku do relacji wyłaniającej się z prozy poetyckiej Herberta. To nie przedmioty są martwe, lecz ludzie („w grobach są zakopani martwi ludzie”), natomiast przedmioty uzyskują walor ruchu i „żywołności” powiązanej z silną autonomizacją („szafa zamyka się i otwiera”). Interakcja między nimi nie ma w sobie nic z „próby przeblągania” przedmiotów, kończy się jedynie na reprodukowaniu rytuałów, w których to przedmioty codziennego użytku (meble, naczynia, sprzęty, pojazdy) jak gdyby wykorzystywały człowieka do swoich potrzeb, określając jego podrzędną i bezrefleksyjną postawę („Ludzie, kiedy wracają z pracy, siadają przy stole i jedzą”; „po asfalcie łatwo jeździć rowerem”; „W torbie są dokumenty”).

Bez względu na to, czy pozostaniemy na poziomie rzeczywistości świata realnego, czy przesuniemy środek ciężkości w stronę przestrzeni tekstu, faktem jest, że przedmioty odgrywają niebagatelną rolę w kształtowaniu nowych, dotychczas nieznanych kontekstów. Krajewski mówi wręcz, że fakt istnienia przedmiotów wydaje się na tyle oczywisty, iż całkowicie blokuje możliwość krytycznego namysłu nad sposobem ich istnienia (zob. MK, 63 i n.): odpowiedzią Tucicia zdają się właśnie suche, lakoniczne komunikaty, listy przedmiotów, niepoddane żadnej poetyckiej obróbce, jedynie relacjonujące nowe porządki przestrzenne. Interesujący wydaje się zatem sam proces konstytuowania się społeczności przedmiotów. Dla uwypuklenia problematyki statusu obiektu Krajewski wprowadza pojęcia „życia przedmiotów” oraz „sposobu życia przedmiotów”. Za przyjęciem odrębnych, ale równocześnie analogicznych modeli istnienia przedmiotów zdaje się przemawiać fakt, że ludzie i obiekty w podobny sposób „wzajemnie się konstytuują i współokreślają” (MK, 108). W odniesieniu do poetyckich obiektów „życie przedmiotów” będzie również oznaczać ich antropomorficzny i transformacyjny charakter, niezależny od nieorganicznego, a więc umykającego prawom biologii, statusu. W każdym z tych przypadków „życie przedmiotów” kształtuje się w procesie „uwalniania drzemających w nich potencji” (MK, 70–71), powiązanych zarówno z ich właściwościami fizycznymi, konstrukcyjnymi bądź funkcjo-

¹⁷ V.R. Tucić, op. cit., s. 5–6.

nalnymi, a także, uzupełniając refleksję autora *Szkieł z socjologii przedmiotów*, cechami intelektualnymi czy emocjonalnymi. Poetyckie obiekty z wierszy Vujicy Rešina Tucicia można sklasyfikować na przecięciu wszystkich powyższych kategorii. Aby uporządkować ich status w przestrzeni, skorzystam z typologii obiektów zaproponowanej przez Krajewskiego. Byłyby one więc zarówno narzędziami (częściami infrastruktury; mechanizmami; „obiettami unawykowanymi”), jak i środkami komunikacji („indeksami”; „ślądami”), jednocześnie dostępnymi i niedostępnymi doświadczeniu zmysłowemu. „Życie przedmiotów” można rozumieć więc jako pochodną kierunków ich przemieszczania się między wymiarami „dostępności” (wytwory człowieka; zreifikowana postać ludzka) i „niedostępności” (zjawiska naturalne i tym podobne). Wraz z przesuwaniem się obiektów zmieniają się też ich wzajemne zależności, „związane ze zbiorowością (u Tucicia sekwencją), w obrębie której [przedmiot] został ulokowany” (MK, 74). W konsekwencji mamy do czynienia raczej ze „stylami życia przedmiotów” (zob. MK, 82–102), a więc preferowanymi w określonej przestrzeni „sposobami życia”.

Katalog. Enumeracja chaotyczna

Antropologiczny aspekt rzeczy w poezji Tucicia znajduje swoje odzwierciedlenie – choć, dodajmy, relacja ta jest obustronna – w strukturze jego tekstów poetyckich. Przybierają one dość regularnie stosowaną formę katalogu, w którym poszczególne elementy zostają połączone („zazębione”, jak powiedziałby Krajewski) najczęściej w dwu- lub trzyczłonowe sekwencje (grupy). Paradoksalnie w tym przypadku idea katalogu to instrument, za pomocą którego jednocześnie próbuje się, jak twierdzi w *Szaleństwie katalogowania* Umberto Eco, zapanować badawczo nad „bezkresem rzeczy”¹⁸ oraz wywołać taką sytuację, w której to uwolnione w przestrzeni tekstu rzeczy będą się starały okiełznać podmiot. Należy przede wszystkim nadmienić, że katalog pozostaje w związku z kilkoma innymi kategoriami, takimi jak lista (wykaz, rejestr, spis) czy kolekcja (zbiór), które różnią się od siebie zastosowaniem i statusem, ale mają pewien zestaw wspólnych cech. Na kształt katalogu będzie wpływać zarówno natężenie tych cech, jak i sposób ich aktualizacji. W związku z tym, w zależności od przyjętej perspektywy, forma katalogu może się rozciągać od „obsesyjnej kolekcji przedmiotów” (UE, 67), takiej jak choćby zbiór bezużytecznych i niepotrzebnych przedmiotów w szufladzie kuchennej Leopolda Blooma w *Ulissesie* Jamesa Joyce’a, czy u Tucicia w wierszu *Kašika je puna, orman je prazan*¹⁹ („Łyżka jest pełna, szafa jest pusta”), w którym podręczne, użytkowe przedmioty są określane przez konkretne właściwości bez zaznaczonego początku i końca („Stal jest lśniaca. Kawa jest czarna. Ściana jest wysoka. Pokój jest przestronny”), aż po zwyczajną listę zakupów w supermarkecie (zob. UE, 113; 116). Najistotniejszą funkcją katalogu, niezależnie od tego, czy zaklasyfikowalibyśmy go jako listę, czy jako kolekcję, jest fakt gromadzenia na

¹⁸ U. Eco, *Szaleństwo katalogowania*, przeł. T. Kwiecień, Poznań 2009, s. 321. Dalej w tekście jako UE z podanym numerem strony.

¹⁹ V.R. Tucić, op. cit., s. 25.

jednej płaszczyźnie wielu elementów, w wypadku wierszy Tucicia – przedmiotów i obiektów różnego pochodzenia (takich jak Tuciciowskie „trup”, „bojler”, „brzoskwinia”, „rosa” i tak dalej). Co więcej, idea katalogu zakłada, że istnieje on wyłącznie poprzez, a raczej, by określić to bardziej precyzyjnie, jak o konstruujące go części (a więc jako poszczególne sekwencje przedmiotów). Krótko mówiąc, formuła „pustego katalogu” oznacza *de facto* jego nieistnienie. Jednocześnie również idea „całościowości” czy „skończoności” katalogu w podobny sposób staje się utopią, bowiem mowa nie o zamkniętej, ograniczonej gabarytami „skrzyni”, ale raczej o modyfikowalnej sumie obiektów, w analizowanym tutaj przypadku – dowolnie przedstawianej i „tasowanej” liczbie sekwencji.

Przyjmując, że skomplikowana struktura katalogu jest zbudowana z właściwości zarówno listy, jak i kolekcji, warto pokrótce przyjrzeć się ich specyfice. Jeśli chodzi o pierwszą z tych kategorii, to, podążając za Eco, rozpoczniemy od wykorzystania podziału na „listę praktyczną” oraz „poetycką”²⁰. Lista praktyczna miałaby się charakteryzować trzema głównymi cechami, to znaczy referencjalnością i praktycznością (odnosi się do przedmiotów świata realnego i czyni to w konkretnym, użytkowym celu), skończonością (ujmuje tylko te przedmioty, które faktycznie wchodzą w zakres jej zastosowania, i żadnych innych)²¹ oraz brakiem wymienności (każdy przedmiot ma swoje miejsce w strukturze i nie można go zastąpić). Lista praktyczna nadaje

jedność danemu zbiorowi przedmiotów, które choć różnią się między sobą, posłuszne są *presji kontekstowej*, czyli zostają złączone, by stały się jednym bytem lub by wszystkie znalazły się w jednym oczekiwanym miejscu albo też by stanowiły kres jakiegoś projektu [...]. Lista praktyczna nigdy nie jest niespójna, pod warunkiem że wyodrębni się kryterium konstrukcji, które nią rządzi (UE, 116).

Dlatego jej charakter koliduje z przyjętą przez nas definicją katalogu. Zarówno „presja kontekstowa”, jak i „kryterium konstrukcji” kłócą się z ideą wiersza (neo) awangardowego, w tym utworów Vujicy Rešina Tucicia: nie istnieje żadne kryterium zewnętrzne, które pozwoliłoby na ocenę, dlaczego „ tranzystor” jest akurat zestawiony z „brzegiem”, „lodówka” ze „śmiechem”, a „babcia” z „kwiatem” i „liściem”. Można sobie bez trudu wyobrazić (i w tym tkwi siła takiego zabiegu) przemieszczenia w tej „przestrzeni życia” przedmiotów, które zamieniłyby się miejscami. Istnieją przy tym takie wiersze w tomie *Sen i krytyka*, w których łatwo można dostrzec zarówno „presję kontekstową”, jak i „kryterium konstrukcji”, choć poziom przypadkowości w ich obrębie nadal jest wysoki. Mowa tu choćby

²⁰ Eco dubluje w ten sposób zaproponowany przez Roberta E. Belknapa podział na listę „pragmatyczną” oraz „literacką”. W innych miejscach jego stanowisko jest przez Eco modyfikowane i dookreślane. Zob. R.E. Belknap, *The List. The Uses and Pleasures of Cataloguing*, New Haven 2004.

²¹ Belknap przyznaje listom pragmatycznym, takim jak książka telefoniczna, katalog biblioteczny czy lista zakupów, własność dowolnego wydłużania lub uzupełniania swojej struktury (bo w każdym momencie można dodać do niej kolejny element bez konieczności zmiany „kryterium konstrukcji”). Lista taka w ten sposób uzyskuje według Belknapa walor nieskończoności. Eco odwraca ten argument, dowodząc, że „lista praktyczna oznacza serię rzeczy, których w chwili jej redagowania po prostu jest tyle, ile jest, i ani sztuki więcej, lista jest skończona”, a lista po uzupełnieniu (na przykład kolejne wydanie książki telefonicznej) jest już inną listą, również w danym momencie skończoną (zob. UE, 116).

o utworze *Ekser mozak voda, dleto lobanja surutka*²² („Gwóźdź mózg woda, dłu-to czaszka serwatka”), w którym w trzelementowych sekwencjach w tej samej kolejności występuje narzędzie, część ciała oraz ciecz („Żyletka pęcherz wino. Nożyczki oko olej. Nóż krtań herbata (...) Kilof jelita moc. Motyka potylicza solanka. Piła pępek jogurt. Igła udo ślina”). Taka konstrukcja listy daje asumpt do odkrycia zasady, jaką się ona rządzi, natomiast nie może przesądzić o doborze konkretnych elementów w kolejnych sekwencjach.

Modelem właściwym Tuciciowi jest w dużej mierze lista poetycka, którą możemy zdefiniować, przypisując jej antynomiczne właściwości listy praktycznej. I tak oto lista poetycka byłaby, w kolejności, niepraktyczna i częściowo niereferencjalna (odnosi się albo do „przedmiotów poetyckich”, albo wyłącznie do ich aspektu *signifiant*), nieskończona (nie może osiągnąć pełnego nasycenia elementami)²³ oraz wymienna (dopuszcza przetasowania między poszczególnymi fragmentami). Co jeszcze bardziej istotne, lista poetycka nie musi sprawiać wrażenia spójnej całości i kierować się zasadami konstrukcyjnymi. Fakt ten w odniesieniu do poezji Tucicia, jak również wcześniej, do poezji surrealistycznej, odgrywa pierwszoplanową rolę. Innymi słowy nie jest istotne, jaka liczba przedmiotów zgromadzona została w wierszu-katalogu (może to być 8, 10, 12 sekwencji i każda inna liczba) i jakie było kryterium ich zestawienia. Katalog sam przypomina pod tym względem surrealistyczny (czy szerzej: awangardowy) „obiekt znaleziony”, za którym nie stoi żadna intencja ani cel praktyczny.

Na przeciwległym biegunie formuły katalogu umieścilibyśmy kolekcję (zbiór). Wykazuje ona pewne podobieństwa do listy praktycznej, takie jak istnienie ogólnego kryterium doboru i braku zastępowalności poszczególnych części kolekcji. Przede wszystkim zaś odnosi się do przedmiotów materialnych, którym próbuje nadać wrażenie całościowego i jednorodnego charakteru. Jednak, jak zauważa Eco, w odróżnieniu od listy praktycznej,

zbiór taki jest zawsze otwarty i może być wzbogacony o jakiś nowy element. Jest tak, zwłaszcza gdy u podstaw kolekcji leży smak gromadzenia i komasowania *ad infinitum*, jak to bywało u rzymskich patrycjuszów czy średniowiecznych władców czy bywa we współczesnych galeriach i muzeach (UE, 165).

Zaobserwowany w odniesieniu do kolekcji niezaspokojony „smak komasowania” w paradoksalny sposób kwestionuje jedną z zasad jej funkcjonowania. Zbiór tego rodzaju stwarza iluzję koherencji, bowiem jest tworzony z dbałością o szczegół i, przede wszystkim, bez udziału przypadku. Poetyckie rejestry Tucicia wywołują podobne złudzenie dzięki zastosowaniu modelu „sekwencyjności”, który porządkuje „przestrzeń życia” przedmiotów, opierając ich status na opozycji, za którą, jak mogłoby się wydawać, stoi zewnętrzne kryterium doboru. Jak jednak

²² V.R. Tucić, op. cit., s. 28.

²³ W tym miejscu Eco znów polemizuje z Belknapem, który zwraca uwagę na zagrożenie skończoności czy zamknięcia listy literackiej ze strony formalnych ograniczeń medium (w tym objętości książki i tym podobnych). Dla autora *Dziela otwartego* argument ten jest chybiony, bowiem charakter dzieła sztuki powoduje, że „Homer – bez względu na ograniczenia nakładane przez konstrukcje poetyckie – mógłby w nieskończoność rozbudowywać katalog okrętów, a Ezechiel dodawać nowe atrybuty miasta Tyr” (UE, 116–117).

wiemy, wrażenie takie nie ma pokrycia w semantycznej zawartości sekwencji, poza wszakże sytuacją z wiersza *Mikser sad, grzałka sen*, w którym jeden (pierwszy) z elementów musi być mechanicznym (lub automatycznym) przedmiotem użytkowym, drugi zaś obiektem o charakterze organicznym. Zresztą tak pojmowana kolekcja bardzo często „ociera się o niespójność” (UE, 169) w tym sensie, że po usunięciu na drugi plan kryterium konstrukcji znika również oczywista nieporozumienia między obiektami wchodzącym w jej skład (tak dzieje się w pozostałych omawianych wcześniej wypadkach).

Skoro, za Bürgerem, zadaniem badacza jest tylko „rejestrować”²⁴ właściwości dzieła awangardowego, w wypadku analizowanych tu tekstów oznaczałoby to wykorzystanie formuły katalogu do wyliczenia i sklasyfikowania przedmiotów ze względu na ich miejsce w strukturze tekstu oraz wypływające z niego fragmentaryczne znaczenie, nigdy zaś w odwrotnej kolejności. Ów cząstkowy, zdeterminowany przez formę sens zawsze będzie „niespójny i zniekształcony” (UE, 131). Na poziomie formalnym katalog, niezależnie od tego, czy bliżej mu do formy listy czy kolekcji, wyróżnia się ściśle stosowanym chwytem enumeracji. Eco udowadnia na podstawie kilku anonimowych barokowych wykazów i inwentarzy, jak bardzo chaotyczny i niespójny jest rezultat próby usystematyzowania całej posiadanej wiedzy na dany temat za pomocą zabiegu enumeracji. Spisywanie fundamentalnych wyznaczników rzeczywistości, wyliczanie kategorii ikonogramów czy klasyfikowanie obiektów, zamiast porządkować wiedzę, wprowadza poczucie „gmatwaniny” różnorodnych i wcale do siebie nieprzystających elementów, a tym samym umożliwia znajdowanie między nimi nieoczekiwanych zależności. Dzięki takim właściwościom wiersze Tucicia stają się z lakonicznego, przewidywalnego i jednostajnego komunikatu bogatym w znaczenia i „kontrznaczenia”²⁵. Wątpliwości budzi pozornie jasna i bezdyskusyjna selekcja poszczególnych elementów, wybór reprezentujących ich właściwości, których różnice konstytuują jednocześnie ich istotę (dlaczego „skarpetka jest ciepła”, „łyżka jest pełna”, a „wieś jest mała” w tekście „Łyżka jest pełna, szafa jest pusta”?), a także ich wzajemny układ w przestrzeni – sekwencyjność jest zresztą podkreślona układem graficznym wierszy, które są zbudowane z tekstu ciągłego, przypominając strukturą poematy prozą.

Co ciekawe, chociaż wydaje się, że zabieg enumeracji oddaje linearną strukturę dzieła-katalogu (przebieg od punktu do punktu), już po niedługiej chwili okazuje się, iż jest zupełnie na odwrót. W rzeczywistości bowiem takie odczytanie przekreśla jednopłaszczyznową strukturę tekstu ze względu na wymiennosc i możliwość przetasowania jego elementów. Taki wariant enumeracji Eco określa mianem „chaotycznej”. Jeśli przyjmiemy, że dzieło-katalog składa się z dziesięciu fragmentów, które oznaczymy kolejnymi cyframi, to zasada „enumeracji chaotycznej” nie prowadzi od fragmentu pierwszego do drugiego, od drugiego do trzeciego i tak dalej, ale pozwala swobodnie przemieszczać się między fragmentami czy sekwencjami (liczbę tych relacji moglibyśmy, za Raymondem Queneau,

²⁴ P. Bürger, op. cit., s. 107.

²⁵ S. Sontag, op. cit., s. 361.

opisać jako 10! – 10 silnia)²⁶. Paradoksalnie lub nie, enumeracja chaotyczna tworzy z Tuciciowskiego katalogu „sieć” Barthes’a²⁷ czy „kłącze” Deleuze’a i Guattariego²⁸, a więc kształt, określany przez Eco jako taki, w którym

każdy punkt może być połączony z którymkolwiek innym punktem, gdzie nie ma punktów ani pozycji, ale są tylko linie połączeń. Tak kłącze może być przerwane w którymkolwiek punkcie i rozrastać się na nowo w obranym przez siebie kierunku; można je rozczłonkować, odwrócić, nie ma centrum (...), nie jest hierarchiczne, nie jest scentralizowane i zasadniczo nie ma początku ani końca... (UE, 239–240)

Jeżeli katalog przybiera postać sieci lub kłącza, które rozrastają się w różnych kierunkach, to możemy stwierdzić, że w wypadku wierszy Tucicia, podobnie jak innych utworów o charakterze eksperymentalnym, „rozrastają się” obrazy zbudowane z przedmiotów podlegających „chaotycznej enumeracji”. Kłącze jest procesem, a obrazy są tego procesu etapami, czy może raczej wycinkami etapów. W *Szaleństwie katalogowania* Eco stosunkowo często sięga do tekstów o charakterze awangardowym czy postmodernistycznym. Przedstawia je jako laboratoria enumeracji chaotycznej, a więc takiej, „gdzie przyjemność znajduje się w przedstawianiu razem tego, co absolutnie heterogeniczne” (UE, 321). U serbskiego poety, o czym była mowa nieco wcześniej, trudno mówić o „absolutnej heterogeniczności”, raczej o dążeniu do emancypacji („nieokiełznanie”), które skutkuje swoistym ujednoczeniem, tym większym, że niezapóźnionym w metaforyce i rozbudowanej składni. Mamy zatem do czynienia z rozrastaniem się „linearnym”, ograniczonym do wymogów listy. Warto skomentować także przywołane przez Eco rozróżnienie „enumeracji chaotycznej” na „koniunkcyjną” i „dysjunkcyjną”. „Enumeracja koniunkcyjna” „jednoczy różne rzeczy, nadając całości spójność przez to, że są one postrzegane przez jeden podmiot albo rozważane w tym samym kontekście” (UE, 322–323). Tymczasem stanowiąca jej przeciwieństwo „enumeracja dysjunkcyjna” „wyraża pewne rozdrobnienie, rodzaj schizofrenii podmiotu, który uświadamia sobie sekwencję różnorodnych wrażeń, lecz nie potrafi nadać im żadnej jedności” (UE, 323). W omawianym tomie można odnaleźć przykłady zarówno „enumeracji dysjunkcyjnej” (choćby sekwencje typu „Młotek litera nos. Wtyczka ołów góra” i tak dalej), jak i „koniunkcyjnej” (przedmioty użytkowe i naturalne zestawione w kolejnych sekwencjach).

²⁶ Odwołuję się tutaj do kombinatorycznej koncepcji tekstu leżącej u podstaw *Stu tysięcy miliardów wierszy* Raymonda Queneau [1961], adapt. J. Gondowicz, Kraków 2008.

²⁷ Barthes korzysta z metafory sieci, aby stwierdzić, że tekst można „łamać i rozbijać”. Zob. R. Barthes, *Od dzieła do tekstu*, przeł. M.P. Markowski, „Teksty Drugie” 1998, nr 6, s. 192–193.

²⁸ Koncepcja kłącza, rozwijana przez Deleuze’a i Guattariego, mówi o tekście nieliniowym, zbudowanym z nieheterogenicznych elementów i pozbawionym ram ograniczających jego strukturę. Kłącze tworzy się pomiędzy dowolnie wybranymi fragmentami tekstu. Zob. np. G. Deleuze, F. Guattari, *Capitalisme et schizophrénie 2. Mille Plateaux*, Paris 1980.

W stronę osobliwości

Katalog opierający się na formule kolekcji posiada jeszcze jedną wartą uwagi cechę, która łączy obie drogi analityczne wykorzystane w niniejszym tekście, a więc antropologiczną (zwróconą w stronę rzeczywistości) oraz formalistyczną (zwróconą w stronę języka). W *Zbieraczach i osobliwościach* Krzysztof Pomian opisuje kolekcję jako przestrzeń „między światem widzialnym i niewidzialnym”, obejmującą „najbardziej niespodziewane przedmioty”²⁹. Wskazuje następnie na nietypowe zjawisko, jakie zachodzi w obrębie statusu kolekcji, a mianowicie na utratę przez obiekty włączane do kolekcji swoich pierwotnych funkcji. Pomian dokonuje rozróżnienia na „rzeczy, przedmioty użyteczne”, których najważniejszą cechą jest fakt, że „powodują widzialne przemiany fizyczne lub ich doznają”, w wyniku czego się zużywają, oraz na „semiofory, przedmioty pozbawione użyteczności” (KP, 44), odsyłające do sfery niewidzialnej, które znajdują się poza obszarem oddziaływania bodźców zewnętrznych, w związku z czym uzyskują specyficzne znaczenie. Przedmioty, które wchodzą w skład kolekcji, przenoszą się ze świata użyteczności do świata znaczenia, czyli stają się semioforami. Gdybyśmy rozciągnęli ten podział na obiekty zapełniające wiersze Tucicia, byłyby one rzeczami, które utraciwszy swój kontekst użytkowy, stały się semioforami w tekstowym katalogu wiersza. W tym sensie, „babcia”, „bojler” i „wzgórze” nie tylko miałyby ten sam status ontologiczny w obrębie tekstu, to samo miejsce w nowej „przestrzeni życia”, ale również oddziaływałyby w ten sam sposób na płaszczyźnie *signifiant*. Co za tym idzie, traciłyby jakikolwiek sens rozważania na temat kryteriów doboru poszczególnych elementów sekwencji, bowiem jako semiofory znajdowałyby się poza oddziaływaniem kontekstu rzeczywistości z jednej, a kontekstu języka z drugiej strony.

Pojęcie semioforów łączy się ściśle z jeszcze jedną interesującą właściwością kolekcji – „osobliwością” jej elementów. Korzystając z przykładu *wunderkamery*, czyli gabinetu osobliwości³⁰, Pomian kreśli zarysy zwrotu w stronę poznawczej ciekawości, manifestującej się pragnieniem doświadczenia „cudowności” niedostępnej ludzkiemu doświadczeniu (zob. KP, 89). W wyniku zapotrzebowania na dziwne, niesłychane i niewiarygodne przedmioty, ale także na nietypowe sposoby ich prezentacji, powstało wiele zbiorów tak bardzo do siebie podobnych w swojej programowanej oryginalności, że w konsekwencji niczym się od siebie nie odróżniają. Dla Pomiana, który podąża w tym aspekcie za Eco, i bezpośrednio dla mojego wywodu, ważny jest antynomiczny model kolekcji. Obok kolekcji przedmiotów zwyczajnych, użytecznych, często banalnych, które wyrwane ze swojego pierwotnego kontekstu ożywają w zupełnie nowej przestrzeni (autorowi służy za przykład kolekcja chusteczek zgromadzona przez pewną starszą panią, natomiast w kontekście tego tekstu byłyby to wykazy rozmaitych przedmiotów powielane w tekstach Tucicia), powstaje drugi rodzaj zbiorów, obejmujący przede wszystkim

²⁹ K. Pomian, *Zbieracze i osobliwości. Paryż – Wenecja XVI–XVIII wiek*, przeł. A. Piętkos, Gdańsk 2012, s. 15. Dalej w tekście jako KP z podanym numerem strony.

³⁰ Tworzone od XVI–XVII wieku kolekcje mające prezentować skomplikowaną naturę wszechświata w jej najbardziej nietypowych i egzotycznych przejawach.

kim przedmioty niezwykłe, uchodzące za egzotyczne bądź unikatowe, wytwarzające aurę tajemniczości i cudowności. W tym sensie sekwencyjność katalogów Tucicia i metamorfoza ich elementów w semiofory pozbawia je banalności i funkcjonalności, co więcej – nadaje im specyficzny, jednostkowy charakter artefaktów (tak jak działo się to z obiektami Duchampa). O takich rekwizytach trudno w sposób jednoznaczny powiedzieć, że są użyteczne, ponieważ w dużej mierze nie są częścią sfery widzialnej, głównie dlatego, że nie zna się ich przeznaczenia. Możemy zatem stwierdzić, że charakter i „styl życia przedmiotów”, by posłużyć się sformułowaniem Marka Krajewskiego, w neoawangardowej twórczości Vuji-cy Rešina Tucicia koresponduje z naturą *wunderkamery* i staje się jej współczesną inkarnacją. Po pierwsze, wewnętrznie sprzeczną, bo będącą funkcją listy, której zadaniem ma być systematyzowanie wiedzy, a jednocześnie burzącą porządek i wprowadzającą „wątpliwą spójność” katalogu. Po drugie zaś, szczególnie nastawioną na prezentowanie przedmiotów, które w oczywisty sposób nadają się do tworzenia rozmaitych klasyfikacji i zestawień.

