

Między jawą a snem

Fotografia surrealistyczna

AGNIESZKA TABORSKA

Aparat fotograficzny odkrywa cudowność, rejestrując nadrzeczywistość zbyt ulotną dla oka. Zrywa ze stereotypami estetycznymi, wyostrza wrażliwość. Wskazuje drogę ucieczki z podległego logice codziennego życia. Uwydatnia sprzeczności rządzące światem pozornie uładowym. Spełnia postulat Bretona wypatrywania znaków i słuchania rozkazów cudowności. *Ludzie żyją z zamkniętymi oczami wśród magicznych przepaści*¹ – ostrzega Aragon w *Wieśniaku paryskim*. Naciśnięcie spustu migawki magiczne te przepaści na moment odsłania. Żadne inne medium nie robi tego lepiej. Fotografia została stworzona na potrzeby surrealizmu.

Dzieje fotografii surrealistycznej biegły inną zgoła ścieżką niż dzieje malarstwa surrealistycznego. W latach dwudziestych i trzydziestych wielu członków ruchu uprawiało fotografię, nie przypisując jej miana „sztuki”. Przykładem najjaśniejszym jest Man Ray, który – oprócz filmów i surrealistycznych przedmiotów – całe życie robił genialne zdjęcia, nie przestając marzyć o karierze malarza. Casus Mana Raya jest też o tyle ciekawy, że jego twórczość pokazuje, jak „surrealistyczność” przejawiała się w wyborze techniki, ale także w sposobie kadrowania czy w użyciu zaskakującego zbliżenia. Będzie o tym mowa dalej.

Wielu surrealistów uprawiało fotografię na uboczu innych sztuk. Salvador Dali – w przerwie malowania – robił fotomontaże i ręcznie kolorowane zdjęcia. Eksperymentator w dziedzinie technik fotograficznych, rzeźbiarz i grafik Raoul Ubac fotografii poświęcił jedynie trzynaście lat między 1933 a 1945 rokiem. Jacques-André Boiffard po krótkim epizodzie fotograficznym wrócił do radiologii, tak jak Dora Maar powróciła do głównego zajęcia – malarstwa.

Od innych ruchów awangardowych surrealistów różni między innymi stosunek do fotografii. Miejsce, jakie awangarda przeznaczała fotografii „artystycznej”, oni wypełnili mozaiką, na którą – oprócz prac fotografów – składały się przedrukowywane w surrealistycznych pismach fotosy filmowe i fotki prasowe, zdjęcia dokumentalne i etnograficzne, fotografie nieznanego autorstwa, fotograficzne portrety i pocztówki oraz wyimki z kronik policyjnych. Jakby puszka Pandory nie była jeszcze dość pełna, etapem ostatecznym był często powstały z przemieszania wszystkiego kolaż.

Żaden z surrealistów nie poświęcił fotografii manifestu, nie obowiązywały jej żadne reguły, nie stanowiła zasadniczej części żadnej z Międzynarodowych Wystaw Surrealizmu. Poważni w innych dziedzinach członkowie ruchu od początku traktowali ją z przymrużeniem oka, podważając wiarygodność przekazu fotograficznego, bawiąc się za jego pomocą w podkopywanie wizerunku artysty, autor-

stwo mając za rzecz drugorzędną. W głównym piśmie surrealistycznym, „La Révolution surréaliste”, gros zdjęć reprodukowanych było anonimowo. Redaktorzy nie czynili żadnej różnicy między pracami Mana Raya (figurującymi dziś na honorowym miejscu w każdej historii surrealizmu) a fotkami wodewilowych gwiazdek.

Sam Man Ray opublikował w 1943 roku artykuł o wymownym tytule *Fotografia nie jest sztuką*². Twierdził w nim, że medium to ma rację bytu jedynie w chwili wykonania zdjęcia, że – w odróżnieniu od wina i Sztuki prawdziwej – nie wytrzymuje próby czasu. W tekście nieco wcześniejszym, *O fotograficznym realizmie*³, wyraził podobny pesymizm: *Nie ma nic smutniejszego od starej fotografii, nic nie wzbudza takiej litości jak przestarzała odbitka*⁴. Przez uzależnienie fotografa od funkcji społecznej – dowodził – jest on niewolnikiem swojej epoki i nigdy nie zazna wolności poety czy malarza. Gorzki ten tekst zamyka jednak passus nieco bardziej promienny, w którym autor przyznaje, że surrealizm dokonał rewolucji owego, nie całkiem skazanego na zagładę, medium. *Może kiedyś fotografia, jeśli tylko jej na to pozwolimy, zdoła ukazać to, co ukazało już malarstwo: nasz prawdziwy portret; może duchowi buntu, istniejącemu w każdej prawdziwie żyjącej, wrażliwej osobie nada plastyczny, nieprzemijający wyraz*⁵.

*

Stosunek surrealistów do odbitek odbiegał od dzisiejszych standardów – odbitki zdjęć Mana Raya i Henri Cartier-Bressona wychodziły często z rąk asystentów bądź wynajmujących się do takich prac zawodowców. W tym samym czasie amerykańscy moderniści, Alfred Stieglitz czy Paul Strand, do powstania odbitki przykładali wielkie znaczenie, widząc w niej zapis indywidualności artystycznej. Surrealiści wierni poetyce Duchampa nie czynili też specjalnego rozróżnienia między oryginalną odbitką a reprodukcją. Spośród awangardzystów byli z pewnością najmniej elitarni.

Kpinie z wizerunku twórcy przysłużył się wynaleziony właśnie automat do zdjęć legitymacyjnych. Seryjne fotografie, na których Ernst, Tanguy i bracia Prévert, rycząc ze śmiechu, robią godne Witkacego miny, wprowadzają w arkana codziennego życia artystów lepiej niż podręczniki historii sztuki. Podobny wyraz mają przedrukowane w 1942 roku w „First Papers of Surrealism” antyportrety. Amerykańska publiczność z pewnością ze zdziwieniem oglądała oblicza europejskich awangardzystów w przebraniu. Ernst przybrał na tę okazję postać brodatego pustelnika, Magritte – kolonisty krótkowidza, Leonora Carrington – farmerki z południa Ameryki sfotografowanej przez Dorotheę Lange.

Od początku istnienia ruchu fotografia stanowiła istotną część *modus vivendi* surrealistów. Fotografując się w tekturowych samolotach i w nieruchomych samochodach lunaparków, wysuwając głowy z dziur plansz, na których niedzielny artysta wymalował historyczny kostium, kompani Bretona realizowali postulat *Manifestu* powrotu do dzieciństwa, czerpania z zabawy sił niezbędnych do walki z zeskorupieniem umysłu.

Niektórzy artyści – Claude Cahun czy René Magritte – używali obiektywu do przetwarzania własnej, płynnej, budowanej na naszych oczach tożsamości. Magritte stworzył dzięki niemu wizerunek staroświeckiego jegomościa, któremu

uprawiana przezeń awangardowa sztuka nie narzuca gęby artysty ekstrawaganciego⁶. Nim wykreowana starannie postać mieszczańskiego dżentelmena w meloniku i z parasolem trafiła na płótna, zaistniała w fotografiach. Pierwszym takim znanym zdjęciem jest portret z okresu studiów na brukselskiej Akademii Sztuk Pięknych: ubrany w trójrzędowy garnitur stoi przy palecie z pędzlem w ręku. Rodzinne zdjęcia i wzorowane na niemych komediach filmy René i Georgette są studnią tematów dla badacza. Tak jak obrazy Magritte'a, zdjęcia stanowią kolejny etap dialogu z problemem przedstawiania. Przykładem – fotografia Jacqueline Nonkels z 1936 roku: obraz w obrazie, podwójny portret, malowany i fotograficzny. Siedzący przed płótnem artysta spogląda na leżące na stole jajko i maluje obraz *Jasnowidztwo* przedstawiający identyczną scenę.

André Boiffard i Dora Maar wykorzystywali obiektyw do wydobywania zaskakujących, ukrytych przed gołym okiem skrawków rzeczywistości. André Kertész – do eksperymentowania z efektami odbić w zniekształcających lustrach.

Zawierający wszystkie te działania termin „fotografia surrealistyczna” nie tylko narodził się po fakcie, ale do lat osiemdziesiątych funkcjonował na obrzeżach literatury przedmiotu. Ulegając pokusie tradycyjnej kategoryzacji, historycy sztuki chętniej omawiali nie zawsze najbardziej interesujące malarstwo surrealistyczne i rzeźbę niż dziedziny, w których objawił się geniusz kierunku: fotografię, kolaże i przedmioty (literatura i film od początku miały wśród badaczy więcej szczęścia).

Lata osiemdziesiąte przyniosły nowe, postmodernistyczne spojrzenie na surrealistyczną fotografię, zaś ich połowa – pierwszą ważną wystawę⁷. Wystawa i katalog – choć stanowiły moment przełomowy – dają pojęcie o bardzo niedoskonałym ówczesnym stanie wiedzy. Wymownym przykładem – biograficzna nota poświęcona jednej z najoryginalniejszych i najszybciej zapomnianych postaci, Claude Cahun. W skład ekspozycji weszło co prawda kilka jej prac, lecz kuratorki były przekonane, że artystka zginęła w obozie koncentracyjnym, podczas gdy żyła i pracowała do roku 1954, zaś niektórzy recenzenci – zmyleni tak samo brzmiącym w wersji kobiecej i męskiej imieniem – utrzymywali, że była mężczyzną.

*

Mimo niechęci do realizmu, Breton już w 1920 roku dowodził, że wynalezienie fotografii wymierzyło śmiertelny cios dawnym technikom. W wydanej osiem lat później rozprawie *Surrealizm i malarstwo* zadał retoryczne pytanie, które będą przytaczać wszyscy historycy ruchu: *Kiedy wreszcie wartościowe książki przestaną być ilustrowane rysunkami, a zaczną być ilustrowane zdjęciami?*⁸ Podkreślając w tymże eseju znaczenie Mana Raya, postawił na równi wykonywane przezeń portrety fotograficzne z rayogramami⁹.

Konsekwencji poglądów estetycznych papieża surrealizmu dowodzą trzy ilustrowane zdjęciami autobiograficzne książki: *Nadja* (1928), *Naczynia połączone* (1932) oraz *Miłość szalona* (1937), którymi zainicjował nowy gatunek, przypominający i dziennik, i dziennikarską relację¹⁰. Przedrukowane w nich fotografie nie tylko nawiązują do postawionego w *Surrealizmie i malarstwie* pytania, ale i spełniają postulat pierwszego *Manifestu*, wzywający do oczyszczenia powieści z opi-

sów: *A te opisy! Nic się nie da porównać z ich pustką; to po prostu nagromadzenie katalogowych obrazków; autor pozbywa się ostatnich skrupułów i korzysta z okazji, aby mi podrzucić widokówki, licząc na to, że zjedna mnie komunalami*¹¹. We wszystkich trzech książkach – wprowadzając niepokojący dysonans – zdjęcia potęgują oniryczny nastrój tekstu¹².

Fotografia okazała się medium idealnym do uchwycenia występujących w codziennym życiu przejawów tak ważnej dla surrealistów cudowności. Przypadek obiektywny – będący teź cudowności dowodem – zilustrowały w książce *Miłość szalona* zrobione przez Mana Raya zdjęcia znalezionych na pchlim targu przedmiotów: metalowej maski o niewiadomym pochodzeniu oraz drewnianej łyżki o podstawie w kształcie pantofelka.

*Albo Piękno będzie KONWULSYJNE, albo nie będzie go wcale*¹³ – taką definicją estetyczną surrealizmu kończy się *Nadja*. Pierwszy rozdział *Miłości szalonej* zamykają słowa: *Piękno konwulsyjne będzie zamaskowanym erotyzmem, znieruchomiłą eksplozywnością, magią okolicznościową, albo nie będzie go wcale*¹⁴. Przez piękno konwulsyjne – jedyne piękno prawdziwe – Breton rozumie wolne od praw logiki nagłe objawienie, na przykład stosunek ruchu do bezruchu przedmiotu stworzonego do poruszania się, lecz uchwyconego w stanie spoczynku. Obrazujące znieruchomiłą eksplozywność i magię okolicznościową zdjęcia miały dokumentować piękno konwulsyjne w sposób jak najbardziej obiektywny, jak najmniej naznaczony ręką fotografa.

Znieruchomiłą eksplozywność ilustruje otwierająca *Miłość szaloną* fotografia Mana Raya z 1934 roku, ukazująca ułamek sekundy, gdy tancerka właśnie przestała tańczyć, lecz jej szaty à la Loie Fuller jeszcze wirują wokół znieruchomiałego ciała. Obok portretu skamieniałej tancerki uwięzionej w „żywym” kostiumie Breton chciał użyć magicznego obrazu „pomnika zwycięstwa i katastrofy”, symbolu cywilizacji pokonanej przez naturę – zdjęcia dalekobieżnej lokomotywy od lat porzuconej w dziewiczej puszczy¹⁵. Cztery lata później taką właśnie fotograficzną metaforę nieznanego autorstwa Benjamin Péret zilustrował opublikowanym w piśmie „Minotaure” artykułem *Natura pożera postęp i go przerasta*¹⁶. Zarówno tekst, jak i towarzyszące mu zdjęcia jednoznacznie wyrażają wrodzoną surrealistom niechęć do dławiącej wszelką spontaniczność kultury.

Magię okolicznościową zilustrowała przedrukowana w 1933 roku w „Minotaure” fotografia Brassai’a, pokazująca zbliżenie kartofla, który przez rozrosłe na wszystkie strony, monstrialne korzenie upodobił się do rytualnej maski.

*

Malarstwo wydawało się techniką zbyt złożoną, zbyt zależną od talentu, by równać się mogło z pismem automatycznym. Fotografia łatwiej dawała się porównać do snu. W pierwszym numerze „La Révolution surréaliste” Max Morise dowodził, iż nawet stanowiące próbę uchwycenia marzenia sennego obrazy de Chirico za bardzo są uzależnione od pamięci¹⁷. Nadzieję na oddanie magii automatyzmu Morise widział w rysunkach mediów i szaleńców oraz w zdjęciach Mana Raya, szczególnie w rayogramach (choć ostrożność kazała mu nie nazywać ich po imieniu, lecz wspomnieć cuda czynione z przedmiotów codziennego użytku za pomocą papieru światłoczułego¹⁸).



Paul Nougé, *Żniwa snu* (1929-1930)

Na fotografiach ciąży jednak oczywiście tradycja mimetyczna – negatyw nie-odwołałnie łączy je ze światem zewnętrznym. Oddanie wnętrza psychicznego – którego uchwyceniu służył psychiczny automatyzm, przez poetów pobudzany odpowiednim stanem ducha – z założenia jest fotografii odległe. Zasadę tę skutecznie podważyły fotokolaż i fotomontaż (prowokujące wrodzone surrealizmowi wolne skojarzenia) oraz wynalezione przez Mana Raya (z pomocą Lee Miller ¹⁹) nowe techniki: rayogramy i solaryzacja. W tych pierwszych cienie rzucane przez przedmioty kładzione bezpośrednio na papier światłoczuły, na który pada światło, tworzą magiczne obrazy powstałe bez jakiegokolwiek rozumowej ingerencji. Niektórych przedmiotów nie sposób rozpoznać, inne zyskują nową jakość. Rayogramom udaje się uchwycić ich „duszę”. Są one najdoskonalszym ucieleśnieniem fotografii automatycznej.

*Musiał (...) znaleźć się ktoś, kto byłby nie tylko świetnym technikiem fotografii, lecz także znakomitym malarzem, i kto z jednej strony określiłby fotografii granice, z drugiej zaś użył jej do celów innych niż te, do jakich zdaje się stworzona (...). Człowiekiem tym miał szczęście być Man Ray ²⁰ – pisał Breton w *Surrealizmie i malarstwie*.*

W solaryzacji zdjęcie jest zapisem dokonany za pomocą światła. Końcowym efektem rzadzi przypadek: nie można przewidzieć, jaki rezultat wywoła naświetlenie zdjęcia w trakcie wywoływania go, jakie „aureole” powstaną wokół kontu-

rów postaci i przedmiotów. Choć, paradoksalnie, właśnie solaryzacja stała się ulubioną techniką komercyjnych portrecistów. Czarna, świetlista obwódka podkreśla bowiem kontur twarzy, przydając jej dramatyzmu, nie ingerując jednak w wierność przedstawienia.

Sam proces pisania automatycznego, do którego fotografia starała się upodobnić, surrealiści uwiecznili kilkakrotnie. Najsłynniejszym przykładem jest reprodukowana na okładce pierwszego numeru pisma „La Révolution surréaliste” z grudnia 1924 roku jedno z trzech zamieszczonych tam zdjęć Mana Raya, rejestrujące seans automatyzmu i parodiujące zdjęcie z „La Nature”, na którym zgromadzeni w laboratorium badacze z powagą przeprowadzają doświadczenie naukowe. Na innej fotografii z okładki podwójnego numeru „La Révolution surréaliste” z października 1927 roku muza zapisu automatycznego – ubrana w pensjonarski mundurek chłopczyca – siedzi z podkurczonymi nogami na stołku przy szkolnej ławce ze wzrokiem wbitym w otchłań inspiracji. Najciekawszą jednak wizję automatyzmu zostawił wybitny surrealista belgijski Paul Nougé. Pochodzące z przełomu lat 1929 i 1930 zdjęcie pod tytułem *Żniwa snu* przedstawia pogrążonego w transie mężczyznę, który siedzi z zamkniętymi oczami przy stole i pozbawioną pióra dłonią zapisuje na kartce papieru obrazy podpowiadane przez senne marzenia.

Na innym należącym do tej samej serii zdjęciu w typowy dla siebie – i całego belgijskiego kręgu – przewrotny sposób Nougé kpi z wiarygodności fotografii. *Narodziny przedmiotu* pokazują pięcioosobową grupkę (między innymi René i Georgette Magritte’ów), wpatrzoną w punkt na ścianie, gdzie widz nie dostrzega niczego. Szersza publiczność poznała te zdjęcia dopiero w 1968 roku, gdy Marcel Mariën wydał je wraz z parodiującym język surrealistycznej teorii tekstem Nougé w książce pod tytułem *Obalenie obrazów*²¹. W jej skład weszło dziewiętnaście fotografii mających za miejsce akcji mieszczańskie wnętrza przywodzące na myśl obrazy Magritte’a. Jest wśród nich portret kobiety wieszającej płaszcz na nieistniejącym wieszaku (*Płaszcz zawieszony w próżni*), dwóch mężczyzn stukających się niewidocznymi kieliszkami (*Biesiadnicy*), dziewczyny siedzącej przy stole z głową i rękoma na białym obrusie i biegnącymi między jej dłońmi pięcioma kulami (*Żonglerka*) oraz kobiety zasłaniającej sobie twarz dłonią na widok kłębiącego się na okrągłym stoliku sznurka (*Kobieta przestraszona supłem na sznurku*).

Inaczej z mimetyzmem rozprawił się Brassaï, skądinąd najbardziej mimetyczny fotograf wśród surrealistów. W powstałej w latach trzydziestych serii *Rzeźby mimowolne* pokazał owoce psychicznego automatyzmu: dziwaczne, poskręcane zwitki, zrodzone w kieszeniach, gdy roztargniona dłoń bezmyślnie zwija niepotrzebny już bilet do kina czy autobusu. Wynik jednego z owych nerwowych tików, które bacznie obserwował u pacjentów Freud.

Fotografię surrealistyczną łączy się często z trikami technicznymi: podwójnym naświetleniem, solaryzacją, rayogramami, kolażem czy brûlage (uprawianą przez Raoula Ubaca techniką, dającą fotografowi częściową tylko kontrolę nad ostatecznym efektem, polegającą na nadpaleniu negatywu)²².

Surrealizm i fotografię łączyła fascynacja podwójnością, lustrzanym odbiciem, sobowtórem, przenikalnością światów, owych – używając przenośni Bretona – naczyń połączonych. Efekt ten wywoływała tak często stosowana przez związanych z ruchem fotografów technika podwójnego naświetlania oraz nakładania na siebie obrazów.

Brassaï i André Kertész wykorzystywali zniekształcone odbicia w lustrach czy w szybach wystawowych. Man Ray uzyskał zagadkowy efekt w słynnym zdjęciu markizy Cassati z 1922 roku, w którym podwójne naświetlenie podwoiło oczy modelki (zamiast portret odrzucić, markiza uznała, że jest odzwierciedleniem jej duszy).

Do osobnej kategorii należą zdjęcia Hansa Bellmera, na użytek których konstruował lalki-rekwizyty budowane z myślą o obiektywie. Bez odwoływania się do efektów technicznych fikcję przedstawiał jako udokumentowaną na kliszy fotograficznej rzeczywistość.

Wiele surrealistycznych efektów powstawało przy użyciu medium w jego czystszej formie. Działo się tak najczęściej przez nadanie zwykłym rzeczom aury fetyszu. W 1929 roku w piśmie „Documents” ukazały się towarzyszące artykułowi Bataille’a, *Le Gros Orteil*²³, trzy całostronicowe zdjęcia Jacques-André Boiffarda, przedstawiające na czarnym tle dramatyczne zbliżenia dużego palca u nogi. Mroczne tło wyodrębnia od reszty świata zaskakujące obiekty zainteresowania fotografa, przekształcając je w surrealistyczne przedmioty, które w czasie, gdy zdjęcia powstały, szczególnie zaprzętały wyobraźnię członków ruchu. Fotografie Boiffarda stanowią pendant do Bataille’owskiej refleksji nad naturą ludzkich stóp – części najbardziej odróżniającej człowieka od człekokształtnej małpy, lecz też najgłębiej tkwiącej w błocie. Ich wymowa odpowiada artykulowi wykładającemu tezę o związkach uczuć przeciwstawnych: pociągu i odrazy. Zdjęcia też brzydzą i fascynują, ilustrując to, co Bataille opisał jako wtórną, człowieczą deformację (powstała choćby z noszenia zbyt ciasnych butów).

Fotografie Boiffarda są również wizualizacją tezy Bataille’a o podszytym erotyzmem wstydzie, jaki towarzyszy patrzeniu na bosc stopy. Powołuje się on na fakt, że w Chinach nawet mężowi nie wypada oglądać nagich stóp żony²⁴. Mógłby przytoczyć też bliższą i równie celną anegdotę dotyczącą papieża surrealistów, który znany był z niechęci do pokazywania odsłoniętych stóp (choć może skłócony z Bretonem Bataille tak pikantnego w tym kontekście szczegółu nie znał).

Ujęte horyzontalnie, oddzielone od ciała, a nawet od pozostałych czterech palców, straszne i frapujące paluchy stają się symbolami fallicznymi, czy raczej ich groteskową karykaturą. Przestają być obiektem obserwacji, a stają się studium obsesji. Pod względem techniki nic zdjęć tych nie różni od fotografii Bauhausu czy Nowej Rzeczowości. O ich osobliwości decyduje temat.

Fakt, że Boiffard pracował jako fotograf medyczny, podsunął mu pewnie pomysł podpisów określających płeć i wiek fotografowanych (kobieta i dwóch mężczyzn w wieku młodym i średnim). Ton zaczerpnięty z lekarskiego podręcznika, w połączeniu z przerysowaną skalą oraz dokładnością widzianego niczym przez szkło powiększające detalu (włoski, zmarszczki, zgrubienia, wystające kości, nieestetycznie obcięte paznokcie), powodują, iż – raz zobaczone – zdjęcia te nie dają się łatwo zapomnieć.

Jak wspomniałam, temat fotografii Boiffarda jest szczególnie bliski surrealistycznym przedmiotom znalezionym – oderwanym od funkcji i przynależnych im sytuacji. Do podobnej kategorii należą zdjęcia Mana Raya przedstawiające anatomiczne części uchwycone pod dziwnym kątem i odcięte od reszty ciała (jak choćby fotografia z roku 1930 z cyklu *Anatomie*, pokazująca szyję Lee Miller w taki sposób, że bardziej przypomina penis). W 1933 roku w piśmie „Mino-



Claude Cahun, *Autoportret* (1930)

taure” Man Ray zilustrował trzema zdjęciami artykuł Tristana Tzary na temat seksualnego kształtu modnych wówczas damskich kapeluszy²⁵. Uchwycone z góry i z boku, z częściowo tylko widocznymi twarzami właścicielek, kapelusze – zgodnie z zawartą w artykule tezą – wyglądają jak nieco przestylizowane waginy. Tzara dowodzi, iż tak popularna wśród kobiet moda wynika z ich niezaspokojonego popędu. Przeprowadza nawet analizę, kto kupuje modele o szerszym, a kto o węższym wgłębieniu. Zdjęcia Mana Raya stanowią jednak coś więcej niż ilustrację tekstu niepokojąco pobrzmiewającego dziewiętnastowieczną mizoginią. Są jego dowcipną przeciwwagą, wypadkową talentu fotografa mody i żartownisia płatającego wizualne figle. Trudno się oprzeć wrażeniu, że Man Ray nie całkiem poważnie przyjął rozważania wielkiego dadaisty.

Na tle innych zdjęć surrealistycznych rolę niezwykłą odegrało dzieło Dory Maar – *Ubu*²⁶. Maar, przez lata łączona głównie z portretami Picassa z cyklu *Płaczące*

(zainspirowanymi ich burzliwym związkiem) oraz ze zrobioną przez nią dokumentacją zdjęciową etapów powstawania *Guerniki*, dopiero niedawno doczekała się zasłużonego zainteresowania, wzmożonego – jak to często bywa – śmiercią artystki w 1994 roku²⁷. Jej malarstwo jest w stosunku do Picassa epigońskie, oniryczne zdjęcia natomiast trudno porównać do twórczości jakiegokolwiek innego artysty.

Fotografia *Ubu* – pokazana po raz pierwszy w maju 1936 roku na wystawie surrealistycznych przedmiotów w paryskiej galerii Charles'a Rattona, w czerwcu tego samego roku włączona do Międzynarodowej Wystawy Surrealizmu w Londynie, reprodukowana w piśmie „Minotaure” (1935, nr 7) i w serii surrealistycznych pocztówek – stała się maskotką surrealistów nie tylko dzięki tytułowi nawiązującemu do najważniejszej dla nich postaci literackiej.

W poświęconym Alfredowi Jarry'emu rozdziale książki *Les Pas perdus* Breton przytacza pozostawiony przezeń opis *Ubu Króla*: *Jeśli zechcieć porównać go do jakiegoś zwierzęcia, rzecz należy, że ryj ma świński, nos podobny do górnej szczęki krokodyla, tekturowy zaś czaprak czyni zeń kropka w kropkę brata najohydniejszego głębinowego potwora: morskiej wszy*²⁸. Zdjęcie Dory Maar nie przedstawia morskiej wszy, lecz coś stokroć bardziej groteskowego i odrażającego: ślepe, oślizgłe monstrum ze słoniowatym łbem i długimi, szponiastymi palcami – wedle wszelkiego prawdopodobieństwa embrion pancernika. Duże zbliżenie wyklucza umieszczenie koszmarniej wizji w jakiejś skali. Czarne tło i teatralne oświetlenie sprawiają, że półprzezroczyste kończyny oraz łuski (czy żyłki?) na łbie zdają się nacierać na widza. Od porównania z embrionem ludzkim uciec nie można.

Pancernik – bez wątpienia ze względu na osobliwy, pierwotny wygląd – należał do zwierząt wybranych surrealistów. Jego wypchany okaz, nabyty w nowojorskim sklepiu *brac-à-brac*, osładzał Bretonowi wygnanie. Dora Maar identyfikacji jej *Ubu Króla* nigdy nie potwierdziła. Otaczająca go tajemnica do dziś wzbudza spory komentatorów. Jak monstrialne paluchy Boiffarda, tak i ten potwór wywołuje u widza reakcję niemal fizyczną. Sprowadza na grząski grunt, przywołując na myśl Bataille'owskie rozważania nad bezforemnością zacierającą granice między zachwytem a wstrętem, człowieczeństwem a zwierzęcością.

Nie doczekał się dotychczas odnotowania fakt, że zaskakujące podobieństwa łączą *Ubu* Dory Maar z serią zdjęć zwierząt i owadów, które w latach 1930-1934 zrobił Jean Painlevé, autor niezwykle cenionych przez surrealistów filmów przyrodniczych²⁹. Jego fotografie, przedstawiające na czarnym tle wielkie zbliżenia konika polnego, motyla, konika morskiego, oczu pająka, szczypiec homara, działają na widza tym samym niepokojącym odosobnieniem co *Ubu* Maar. Szczególnie pokazane horyzontalnie, teatralnie oświetlone, embrionopodobne *Szczypce homara* z 1930 roku zdają się bratem bliźniakiem późniejszego o sześć lat *Ubu*.

Na swoich filmach Painlevé nie zarabiał nic. Dziś uchodzi za najważniejszego twórcę filmów przyrodniczych w historii kina. Uważał się za surrealistę, był przyjacielem surrealistów i nierzadko wyciągał ich z opresji (jego ojciec był premie-rem). Jego liryczne filmy pokazywane przy akompaniamencie awangardowej muzyki rejestrowały narodziny konika morskiego, spółkowanie mięczaków hermafrodytów czy pocałunek nietoperza, w pierwszych kadrach porównanego do *Nosferatu* Murnaua. Podziwiali je Chagall, Léger, Artaud (wystąpił w *Matuzalemie* z 1927 roku), Man Ray (wykorzystał fragment jego filmu w *Gwieździe mor-*

skiej), Bataille (w „Documents” zamieścił jego zdjęcia skorupiaków) i Jean Vigo (dzielił z Painlevém przekonanie, iż kino powinno odegrać rolę w przemianach społeczno-politycznych). Przede wszystkim zaś Luis Buñuel, który zaciągnął u Painlevého dług, widoczny w większości jego meksykańskich i francuskich filmów, zawierających sceny zbliżeń na owady żyjące bądź tkwiące w szklanych gablotach na mieszczańskich kominkach.

Być może pod wpływem fascynacji surrealistów Painlevém pismo „Minotaure” zamieściło w „nocnym” numerze (1935, nr 7), zdjęcia naukowe Le Charlesa muchy, ćmy i modliszki ilustrujące artykuł Rogera Caillois o upodabnianiu się stworzeń do natury wokół oraz Jacques’a Delamaina o ptakach nocy. Podobnie jak filmy i fotografie Painlevého, stawiają one pod znakiem zapytania kwestię, czy głębszą wiedzę o przyrodzie daje obserwacja naukowa, czy metafora poetycka wykorzystująca artystyczne sposoby jej uchwycenia.

Tak jak *Ubu* Maar, realistyczne – i właśnie przez przesadny realizm surrealistyczne – zdjęcia i filmy Painlevého każą dojrzeć niespodziane podobieństwa między zwierzętami a człowiekiem. Łączą fantastyczne kształty stworzeń z dobrze znanymi gestami (koniki morskie łączą się ogonami, jakby podawały sobie ręce; przed wykonaniem śmiertelnego ukąszenia nietoperz zbliża się do świnki morskiej lotem niemal kokieterijnym). Wyzwalają się z naukowości studium anatomicznego i wkraczają w nieznana, niepokojącą strefę. Tak jak zdjęcia Boiffarda brzydzą i fascynują. Jak *Ubu* każą zadumać się nad naszym podobieństwem do bohaterów fotografii i zdumieć nieprzystawalnością tych dwóch światów. Filmów i zdjęć Painlevého Dora Maar nie mogła nie znać.

*

W 1985 roku Rosalind E. Krauss podjęła pojęcie „fotograficznej podświadomości”, wprowadzone w roku 1936 przez Waltera Benjamina w *Małej historii fotografii*. Pisał tam: *Przecież zupełnie inna natura przemawia do kamery niż do oka, inna przede wszystkim w tym sensie, że miejsce przestrzeni spenetrowanej świadomością człowieka zajmuje przestrzeń ogarnięta podświadomością*³⁰. Ułamkowe gesty, których nie uchwyci gołe oko – powiada Benjamin – uwiecznia fotografia. Tak jak, zgłębiając dzięki psychoanalizie podświadomość, dowiadujemy się więcej, niż zdradza świadomość, tak migawka rejestruje więcej niż siatkówka. Surrealistyczna fotografia zaś szczególnie, bo jej twórcy dążą do osiągnięcia efektu podważającego powszechną wiedzę o świecie. Analizując zdjęcia Eugène Atgeta, Benjamin wypowiedział rewolucyjną na swoje czasy myśl o wyższości surrealistycznej fotografii nad innymi mediami: *Rzeczywiście: paryskie zdjęcia Atgeta są zwiastunami fotografii surrealistycznej; przednią strażą jedynej naprawdę szerokiej kolumny, jaką surrealizm zdołał puścić w ruch. On pierwszy dezynfekuje zatęchłą atmosferę, jaką szerzyła konwencjonalna fotografia portretowa epoki dekadentyzmu. Oczyszcza tę atmosferę, tak – oczyszcza: daje początek wyzwoleniu obiektu od aury, co stanowi niezaprzeczalną zasługę najnowszej szkoły fotografii*³¹.

Słusznie zauważa Rosalind E. Krauss, że w czasie gdy w *Małej historii fotografii* Benjamin pisał o sztuce po fotografii, czyli o epoce pism pełnych zdjęć³², surrealiści perspektywę tę wcielali w życie. W ciągu ostatnich dwudziestu lat coraz więcej uwagi poświęca się pismom surrealistycznym. Czerpały one inspi-

cję z ilustrowanych czasopism, których oblicze kształtowały offsetowe fotograficzne reprodukcje, i bardziej niż malarstwo czy rzeźba stanowiły prawdziwy szkielet ruchu³⁵. Zamieszczając fotografie funkcjonujące w zbiorowej wyobraźni, surrealistyczne pisma pokazywały, jak w ułożony pozornie świat wdiera się irracjonalność. Wykorzystywały dokumentalny charakter fotografii i – wierne surrealistycznej krytyce rzeczywistości – podważały jego sens. Wiele zdjęć reprodukowanych w „La Révolution surréaliste” – wybranych przypadkiem, tak jak przedmioty znalezione – zyskuje na wyrazie przez kontrast z tekstem bądź z podpisem. Fotografia Mana Raya z 1920 roku znana pod tytułem *Rzeźba ruchoma*, przedstawiająca suszące się na sznurze, poruszane wiatrem płachty, przedrukowana na okładce szóstego numeru „La Révolution surréaliste” z marca 1926 roku pod tytułem *Francja*, zmienia wyraz. Prześcieradła przeobrażają się we flagę narodową, wyblakłą, smutnie zwisającą, podobną do całunu.

W ogłoszonym 1 czerwca 1934 roku przed brukselską publicznością wykładzie zatytułowanym *Czym jest surrealizm?* Breton podzielił wynaleziony przez siebie ruch na przedzielone wojną w Maroku dwa okresy: czysto *intuicyjny* (1919-1924) oraz *rozumowy* (1925-1934). Na ich przełomie szczególne miejsce przypisał fotografiom Mana Raya, który do grupy literackiej wniósł nowe medium. Rosnące znaczenie fotografii najlepiej ilustrują surrealistyczne pisma: wychodząca w okresie *intuicyjnym* „Littérature” oraz wydawane w epoce *rozumowej* „La Révolution surréaliste” (1924-1929) i „Le Surréalisme au service de la révolution” (1930-1933). Trzydzieści trzy numery „Littérature” zamieściły jedynie siedem zdjęć. W dwóch późniejszych pismach fotografie nie tylko stawały się z numeru na numer coraz liczniejsze, ale i trafiały na okładki. Pomarańczowe, często fotograficzne okładki pisma „La Révolution surréaliste” (przewrotnie wzorowanego na bogato ilustrowanym zdjęciami periodyku naukowym „Nature”) mało przypominały bezbarwne i pozbawione ilustracji pisma literackie³⁴. Miejsce poświęcane w nim fotografiom wiele zawdzięczało poglądom estetycznym jednego z dwóch (obok Benjamina Péreta) redaktorów, Pierre’a Naville’a. Jeszcze w 1924 roku zaprzeczał on istnieniu malarstwa surrealistycznego, ducha sztuki upatrując między innymi w życiu ulicy, autach i w fotografii³⁵.

W pierwszych numerach zdjęcia – głównie Mana Raya, choć często przedrukowywano je anonimowo – stanowiły zaskakujące uzupełnienie opisów snów i przykładów automatyzmu. Choć w spisach treści figurowały jako „ilustracje”, zwykle nie miały żadnego związku z tekstem. Wywrotowy cel – kpina z naukowego tonu pism typu „Nature” oraz podważenie racjonalnego pojmowania świata – realizowały w stu procentach.

Redaktorzy umiejętnie budowali napięcie poetyckie między tym, co na fotografii, a podpisem, zwiększając dwuznaczność obrazu, zmieniając go w alegorię. W książce *Photography and Surrealism. Sexuality, Colonialism and Social Dis-sent*³⁶ David Bate porównuje związki między reprodukowanymi na okładkach „La Révolution surréaliste” zdjęciami a podpisami pod nimi do siedemnastowiecznych emblematów³⁷. Jedne i drugie służyły tworzeniu efektu cudowności, kategorii mało precyzyjnej, lecz dla surrealistów niezwykle istotnej, wiodącej bowiem do nadrzeczywistości³⁸. Jedne i drugie wywołują zdziwienie, spełniając warunek piękna konwulsyjnego, ujawniającego sprzeczności tłumione przez porządek społeczny.



Dora Maar, *Ubu* (ok. 1936)

Jak wiele innych rzeczy, wagę podpisu przewidział Benjamin: *Czyż podpis nie stanie się z czasem najistotniejszą częścią składową zdjęcia?*³⁹ – pytał w *Małej historii fotografii*. Na okładce „La Révolution surréaliste” z 15 marca 1928 roku widnieje fotografia autorstwa Dory Maar (choć zreprodukowana anonimowo, a i dzisiaj niekiedy tak omawiana⁴⁰). Dwóch mężczyzn zagląda w otwarty właz kanału. Dopiero jednak podpis *Następny pokój* nadaje surrealistyczny wyraz banalnej scence. Paryski kanał przeistacza się w tajemną przestrzeń, nie całkiem jeszcze zbadane miejsce w umyśle, czarną czeluść wiodącą w otchłań podświadomości niczym królicza jama do Krainy Czarów. Nie przypadkiem w tym właśnie numerze ukazał się pierwszy francuski przekład *Symboliki w marzeniu sennym* Freuda.

W epoce „rozumowej” pojmowanie roli fotografii poszerzyło się o cel przeciwny do zadania przedstawienia świata: doszła chęć uchwycenia tego, czego nazwać się nie da. Wymykające się interpretacji surrealistyczne zdjęcia można

czytać jako próbę oddania rzeczywistości parapsychologicznej, której drażnienie stanowiło sedno ruchu. David Bate dzieli fotografię surrealistyczną na trzy rodzaje: mimetyczny, profotograficzny i enigmatyczny. Pierwszy, najbardziej konwencjonalny, rejestruje rzeczywistość. Funkcja dokumentacyjna jest jego funkcją jedyną. Do tej kategorii należą robione w Centrali Surrealistycznej zdjęcia Mana Raya upamiętniające działania grupy, jak na przykład reprodukowany w pierwszym numerze „La Révolution surréaliste” zbiorowy portret pod zwisającym z sufitu gipsowym odlewem kobiecej postaci bez głowy czy fotografia seansu automatyzmu, podczas którego poeci pozują „w transie” wokół spisującej ich wizje Simone Breton.

Termin „profotograficzny” Bate wywodzi z teorii filmu, gdzie Christian Metz użył go do opisanía takich efektów, jak zainscenizowana na potrzeby filmu katastrofa samochodowa, uwieczniona przez kamerę bez zastosowania dodatkowych środków⁴¹. W zdjęciach profotograficznych rzecz fotografowana jest surrealistyczna, wrażenie wywoływane przez zdjęcie wynika wyłącznie z charakteru obiektu. Przykładem – zamieszczona także w pierwszym numerze „La Révolution surréaliste” fotografia Mana Raya pod tytułem *Zagadka Isidore’a Ducasse’a*, przedstawiająca owinięty materiałem i okręcony sznurkiem przedmiot, kształtem przywodzący na myśl maszynę do szycia ze słynnego zdania *Pieśni Maldorora: Piękne (...) niczym przypadkowe spotkanie maszyny do szycia z parasolem na stole sekcijnym!*⁴² Fotografia zachowuje funkcję mimetyczną, lecz właśnie ów mimetyzm przysparza widzowi frustracji płynącej z niemożności zajrzenia pod materiał i rozwiązania zagadki.

W 1922 roku pismo „Littérature” zaczęło zamieszczać fotografie traktowane jako dzieła w pełni autonomiczne. Drogę wytyczyło ilustrujące esej Duchampa, zrobione przez Mana Raya zdjęcie Wielkiej Szyby, zatytułowane *Oto królestwo Rose Sélavy. Widok uchwycony z samolotu w roku 1921. Jakże jest nieurodzajne. Jak żyjne. Jakie wesole. I jakże smutne!* – dziś znane od tytułem krótszym: *Hodowla kurzu*. Wywierane przez nie wrażenie wiele zawdzięcza oświetleniu, kątowi, pod jakim zostało wykonane, oraz zachwianiu proporcji (drobinki kurzu urastają do roli widzianych z lotu ptaka gór). Na surrealistyczny efekt składa się w równym stopniu obiekt, jak i sposób jego zapisania na filmie. Fotografie enigmatyczne – w potocznym rozumieniu najczęściej określane jako „surrealistyczne” i najtrudniej poddające się interpretacji – cechuje taka właśnie złożoność. Powstawaniu ich służą stosowane w ciemni techniki (solaryzacja, rayogramy, podwójne naświetlenie) oraz zabiegi późniejsze, takie jak kolaż⁴³.

Inaczej mówiąc, w zdjęciach mimetycznych wiarygodne jest zarówno znaczone, jak i znaczące. W zdjęciach profotograficznych – wiarygodne znaczone, surrealistyczne znaczące. W zdjęciach enigmatycznych zaś – surrealistyczne i znaczone, i znaczące.

W dwunastu numerach pisma „La Révolution surréaliste” trzy piąte opublikowanych zdjęć ukazało się anonimowo (tak było z paryskimi „dokumentami” Eugène’a Atgeta czy z *Zagadką Isidore’a Ducasse’a*). Na gruncie teoretycznym prekursorem ujrzenia w fotografii nieznanego autorstwa źródła inspiracji był – jak słusznie zauważa Alain Sayag⁴⁴ – Salvador Dali, bliski późniejszym przymysłom Warhola i Boltanskiego. W artykule opublikowanym w 1929 roku w jednym z wychodzących w Barcelonie pism katalońskich pisał: *Nie sposób dość napiętnować oplakanych skutków działalności rysowników. Niezmiennie niszczą oni wszystko, co wpadnie im w ręce: ilustracje, plakaty, druki. Kiedy wreszcie niekompetentnego,*

miernego rysownika zastąpią żywe emocje świadectwa fotograficznego? (...) dzięki swej oczywistości świadectwo fotograficzne stanowi zawsze NAJPEWNIJSZY NOŚNIK POEZJI oraz najskuteczniejszy środek służący uchwyceniu delikatnej osmozy łączącej rzeczywistość z nadrzeczywistością. Zwykły fakt przełożenia świata postrzegalnego na zdjęcie niesie fikcję doskonałą: jest zapisem NOWEJ RZECZYWISTOŚCI. Trafności surrealizmu nic nie dowiodło lepiej niż fotografia ⁴⁵.

Zdjęcia w „Le surréalisme au service de la révolution” nie zawsze miały związek z zamieszczanym obok tekstem, nawiązywały jednak do głównych, zaprzatających wówczas surrealistów tematów: antykolonializmu i antyklerykalizmu oraz buntu wobec nacjonalistycznej polityki Francji. Do tej grupy należą dwie anonimowe fotografie urządzonej przez Aragona, Eluarda i Tanguy’ego sali wystawy *Prawda o koloniach*, będącej odpowiedzią surrealistów na wielką oficjalną Wystawę kolonialną. Jedno ze zdjęć przedstawia statuetkę Matki Boskiej wraz z figurką murzyńskiego chłopca trzymającego miskę z napisem: *Dziękuję*, obie opatrzone podpisem *Fetysze europejskie* ⁴⁶. Antyklerykalizm przejawił się choćby w kadrze ze *Złotego wieku* Buñuela (który zresztą ostatecznie do filmu nie wszedł). Biskup lubieżnie przytula na nim dziewczynę, podpis zaś brzmi: *Czy jest ci zimno?* ⁴⁷

W „Le surréalisme au service de la révolution” ukazały się również dwie ważne fotografie Mana Raya: *W holdzie markizowi de Sade* ⁴⁸ oraz *Prymat materii nad myślą* ⁴⁹. Pierwsza przedstawia umieszczoną pod szklanym kloszem kobietą głowę z opaską na oczach (Man Ray zrobił zresztą także jej analogiczną, malarską wersję). Druga jest kobiecym aktem poddanym solaryzacji.

Rola fotografii wzrosła jeszcze bardziej w wychodzącym krótko na przełomie 1929 i 1930 roku piśmie „Documents” (gdzie znalazł schronienie zbuntowany przeciw papieżowi ruchu Jacques-André Boiffard) oraz w wydawanym przez Skirę w latach 1933-1939 luksusowym „Minotaure”, w którym wysoka jakość reprodukcji zachęcała do rozszerzania części wizualnej.

W „Minotaure” (1933, nr 3/4) Dali opublikował artykuł *O strasznym i jadalnym pięknie architektury secesyjnej* ⁵⁰, w którym dowodził irracjonalności secesyjnych form zdolnych zaspokajać ukryte żądze. Towarzyszą mu przedrukowane anonimowo zdjęcia Mana Raya barcelońskich budowli Gaudiego oraz, także potraktowane anonimowo, fotografie Brassaïa detali secesyjnych wejść do paryskiego metra. Jedne i drugie są opatrzone poetyckimi podpisami o zaskakujących metaforach. *Do grot wiedzy ażurowa brama w kształcie cielejącej wątroby. Skamieniałe morskie fale... i piana z kutego żelaza. Kości tkwią na zewnątrz* (o fasadzie Gaudiego). *Ekstaza rzeźby. Wynalazek rzeźby histerycznej* (o jego kobiecych głowkach). *Doskonała, falująca, polichromowana, gardłowa neuroza* (o parku Guell). *Zamiast idealistycznego funkcjonalizmu, funkcjonowanie symboliczno-psychiczno-materialistyczne. Oto raz jeszcze metalowy atawizm Anioła Pańskiego Milleta; Zjedz mnie! I mnie!* (o wejściach do paryskiego metra).

Ani zdjęcia Mana Raya, ani Brassaïa nie przywodzą na myśl znanego z *Nadji* uniwersum miejskiego. Są raczej refleksją nad zakłątą w miejskiej dżungli naturą. Sfotografowane w dużym zbliżeniu secesyjne ornamenty bardziej przypominają modliszki niż fragmenty funkcjonalnej architektury.

Zamykający artykuł fotomontaż Dalego, *Zjawisko ekstazy*, w centrum zawiera fragment specjalnie na ten cel zrobionego zdjęcia Brassaïa, przedstawiającego twarz kobiety w ekstazie. Wokół niego cytaty z erotycznych pocztówek wikto-

riańskich, zdjęcia detali główek kobiecych z fasad budowli Gaudiego oraz fotografie uszu zaczerpnięte z ułożonego przez komendanta policji, Alphonse'a Bertillona, katalogu części anatomicznych – dziewiętnastowiecznego eksperymentu wykorzystującego fotografię w kryminologii. Ekstazy osiągane przez tyle osób kolaż łączy w megaorgazm, tak że się zdaje, iż wszystkie bohaterki doznają ich jednocześnie. Obecność mężczyzn jest sprowadzona do dwóch wąsaczy w dolnym i górnym lewym rogu. Secesyjne w kształcie męskie małżowiny uszne sugerują dźwięki towarzyszące kobiecej ekstazie. To ona stanowi esencję opisywanego przez Dalego „zjawiska”, a obrócenie niektórych zdjęć służy jeszcze dosadniejszemu uchwyceniu go. Jak zauważa Mary Ann Caws, *zaktócając sformalizowany styl fotografii zarówno medycznej, jak i erotycznej, kolaż domaga się, byśmy celebrowali ekstazę jako przedmiot świeckiego kultu*⁵¹.

*

Słusznie surrealiści nie przeszli obojętnie obok wynalazku epoki: automatu do zdjęć legitymacyjnych. W pierwszym numerze „La Révolution surréaliste” ukazał się kolaż, należący dziś do najczęściej reprodukowanych ilustracji w historiach ruchu. W środku – zdjęcie Germaine Berton, anarchistki i morderczyni ultrapravicowego redaktora pisma „L'Action Française”. Wokół – fotografie surrealistów opatrzone cytatem z Baudelaire'a. Hołd złożony rewolucyjnemu aktowi (dokonanemu w dodatku przez kobietę) nie przypadkiem trafił do numeru poświęconego kwestii samobójstw. Jeszcze przed jego ukazaniem się na swe życie targnęła się zarówno Germaine Berton, jak i – podobno z miłości do zabójczyni – syn ofiary. W tym kontekście nowego znaczenia nabiera kolaż, na którym główna bohaterka patrzy w obiektyw, jakby nadal żyła wśród otaczających ją surrealistów.

Echem tego kolażu był pięć lat później inny kolaż przedrukowany w tym samym piśmie, tym razem jako dodatek do ankiety na temat miłości⁵². Przedstawia zdjęcie obrazu Magritte'a otoczone fotografiami surrealistów z zamkniętymi oczami. Na obrazie – akt wzorowany na *Narodzinach Wenus* Botticellego: współczesna kobieta, sądząc po uczesaniu à la chłopczyca, stoi z dłonią złożoną na sercu, niczym bogini miłości. Towarzyszy jej inspirowany Baudelaire'owskim „lasem symboli” cytat: *Nie widzę [kobiety] ukrytej w lesie*. Chęci ukrycia nic jednak nie zdradza: jasne światło, pozbawione drzew tło, energiczna, wyprostowana postawa, wreszcie fakt, że namalowana postać zastępuje w zdaniu najistotniejsze, brakujące słowo czynią z aktu przedmiot abstrakcyjnego kultu, wokół którego krążą sny śniących na jawie poetów.

*

Fotografia weszła w dorosłość wraz z ożywieniem zainteresowania chorobami psychicznymi. O tym, jak obie te dziedziny fascynowały surrealistów, świadczy artykuł programowy Bretona i Aragona *Pięćdziesięciolecie histerii* (1878–1928)⁵³, opublikowany pół wieku po ogłoszeniu przez Jean-Martina Charcota – cenionego przez Bretona psychiatrę stosującego w praktyce lekarskiej hipnozę – pierwszego w historii medycyny naukowego, jak na owe czasy, opisu przypadku choroby psychicznej zwanej histerią. Tekstowi towarzyszyło sześć zdjęć przedrukowanych

z drugiego tomu *Iconographie photographique de la Salpêtrière* Bournville'a i Regnarda (fragmenty plansz *Szyderstwo i Ekstaza*), pokazujących pacjentkę Augustine w paryskim szpitalu Salpêtrière w 1878 roku w różnych stadiach „opętania”. *Niczego tak nie kochamy, jak młodych histeryczek. Doskonałą ich przedstawicielkę poznaliśmy, obserwując rozkoszną X. L. (Augustine), która trafiła do szpitala Salpêtrière pod nadzór doktora Charcota 21 października 1875 roku w wieku lat piętnastu i pół*⁵⁴ – pisali autorzy artykułu. Tego, że „wtorkowe odczyty” Charcota oraz seanse, na których robiono „dokumentacyjne” zdjęcia, pobudzały pacjentki do odgrywania teatralnych scen ataków histerycznych, Aragon z Bretonem nie wiedzieli bądź przypuszczają nie chcieli. Ich zainteresowanie „histerią” miało bardziej artystyczne niż naukowe podłoże. Upatrując w chorych psychicznie niedocenionych artystów, przewyższających wrażliwością zdrowy tłum, byli wierni wymienionemu w pierwszym *Manifestie* protoplaście ruchu, Rimbaudowi, nawołującemu w *Liście jasnovidza* do niezbędnego poecie „rozregulowania wszelkich zmysłów”⁵⁵. W obliczu tak wzniesłego celu bładł zapewne ponury fakt, iż grający zasadniczą rolę w rejestrowaniu onirycznych aspektów rzeczywistości przedmiot, aparat fotograficzny, w Salpêtrière służył do „uwodzenia” zamkniętych tam kobiet. Czy nawet – jak dowodzi Georges Didi-Huberman w przejmującej materiałem ikonograficznym książce *Invention de l'hystérie. Charcot et l'iconographie photographique de la Salpêtrière*⁵⁶ – że histeria była wynalazkiem fotografii.

*

Od siedemdziesięciu lat najbardziej sprzeczne opinie badaczy wywołują ilustracje *Nadji* autorstwa Boiffarda. Rok po ukazaniu się książki Walter Benjamin ujrzał w nich sprzymierzeńców autora w próbie oddania atmosfery onirycznego Paryża: *W takich miejscach u Bretona w nad wyraz osobliwy sposób odzywa się fotografia. Z ulic, bram, placów miasta robi ilustracje tuzinkowej powieści, z tych stuletnich zabudowań wytacza ich banalną oczywistość, aby z najnaturalniejszym w świecie rozmachem zwrócić ją ku przedstawionym wydarzeniom, na które dokładnie, niczym w dawnych książkach dla służących, wskazują dosłowne cytaty z podaniem strony. A wszystkie pojawiające się tu miejsca Paryża to miejsca, w których to, co zachodzi między ludźmi, porusza się jak obrotowe drzwi*⁵⁷.

Co prawda Benjamin nie komentuje bezpośrednio faktu, że na zdjęciach Boiffarda prawie nie ma ludzi (co w opinii większości późniejszych krytyków miało być źródłem nudy), lecz jego analizę równie pustych paryskich „dokumentów” Atgeta można odnieść i do ilustracji w *Nadji*: *Miejsca te są nie tyle osamotnione, co pozbawione nastroju; miasto na tych zdjęciach jest opróżnione niczym mieszkanie, czekające na nowego lokatora. To w tych pracach surrealistyczna fotografia przygotowuje zbawienny dystans pomiędzy człowiekiem a jego otoczeniem*⁵⁸.

Rosalind E. Krauss – w rozprawie stawiającej pod znakiem zapytania wiele założeń oficjalnej historii sztuki nowoczesnej – dojrzała w zdjęciach z *Nadji* jedynie banał⁵⁹. Podobną opinię wyraził wcześniej Michel Beaujour⁶⁰. Jane Livingston w szkicu *Photography and the Surrealist Text*, stanowiącym część katalogu wystawy *L'Amour Fou*⁶¹, zobaczyła w „banalnych” zdjęciach sposób na przekonanie czytelnika o prawdziwości opisywanych, brzmiących nieprawdopodobnie zdarzeń, jedną z obranych przez Bretona dróg odcięcia się od tradycyjnie rozu-

mianej powieści, któremu to celowi służy też forma dziennika oraz ton obserwacji medycznej. Boiffard – tak jak Breton mający wykształcenie medyczne – cel ten zrozumiał lepiej niż inni fotografowie, którzy mogliby ulec pokusie malowniczości. Jego „wycofane” zdjęcia są bardziej zapisem miejsc akcji niż jej samej. Co zaś najważniejsze, stanowią dowód na powtarzaną przez surrealistów tezę, iż przejawy cudowności otwarty na nią przechodzień spotkać może wszędzie, nawet na całkiem banalnej ulicy. Magię surrealistycznego miasta budują miejsca niekiedy tylko zaludnione sklepowymi manekinami, które lepiej od żywych mieszkańców oddają ducha czasu, ucieleśniając dwudziestowieczną cudowność ⁶².

W braku ludzi, upodabniającym te zdjęcia do robionych o świetle, przeznaczonych na widokówki fotografii zabytków, Livingston odczytuje echo rozmowy głównych bohaterów. Komentując obserwowany w metrze tłum, Nadja powiada: *Jest tylu zacych ludzi!* ⁶³ Irytuje to Bretona, który w pokornej ludzkiej masie nie widzi wyciekowanego zarzewia buntu: *Ci ludzie nie mogą być interesujący, jeśli patrzymy na nich jedynie jako na tych, co wytrzymują pracę wraz z całą inną mizérią lub bez niej* ⁶⁴.

W swojej powstałej przed dwudziestu laty analizie Livingston jako pierwsza zwróciła uwagę na wypełniające zdjęcia Boiffarda znaki, dające się rozszyfrować jedynie w kontekście słów Bretona ⁶⁵. Choć do końca odczytać ich nie sposób, gdyż są częścią kryptogramu, w który wpisuje się istnienie Nadji ⁶⁶, do ostatniej strony pozostające zagadką. Epilog przynosi odkrycie, że nie jest to miłość szalona, mająca przynieść objawienie. Jak tekst nie daje odpowiedzi na nurtujące autora pytania, tak nie dają jej zdjęcia.

W jednym z lepszych tekstów na temat surrealizmu i fotografii Helen Ennis ⁶⁷ zwraca uwagę na to, że widziane w oderwaniu od tekstu zdjęcia dokumentacyjne Boiffarda zyskują inny wymiar, wywierając wrażenie przede wszystkim dominującą dziwnością.

Najciekawszy jednak esej poświęcił ilustracjom *Nadji* David Bate ⁶⁸. Jego interpretacja, wzbogacająca wielowarstwową już książkę o kolejne dna, bierze za punkt wyjścia wyrażoną w *Surrealizmie i malarstwie* teorię o uczuciowym znaczeniu fotografii ⁶⁹. Na zdjęciu *Hotelu pod wielkim człowiekiem*, na przykład, Bate dostrzega związek między widocznym na pierwszym planie pomnikiem Jana Jakuba Rousseau a jedyną postacią ludzką (autorem?) stojącą w otwartym oknie tuż pod szyldem i patrzącą w tym samym, co rzeźba, kierunku. Jak hotel jest punktem wyjścia paryskiej włóczęgi Bretona, tak od Rousseau zaczęła się jego edukacja intelektualna. Gotów podjąć wędrówkę z kiedyś eleganckiego, dziś podupadłego hotelu o znaczącej nazwie, Breton podąży drogą wytyczoną przez filozofa, który – tak jak później surrealiści – rozprawiał o rewolucji i o zgubie niesionej przez cywilizację. Dzięki tak subtelny treściom zdjęcie nadaje opustoszałemu miejscu charakteru, „uczucia”. Stanowi też przejaw przypadku obiektywnego, należącego do głównych lejtymotywów książki.

Czytelnicy *Nadji* mogliby oczekiwać zdjęć ruchliwej i tłocznej metropolii. Dostają tymczasem do rąk wizerunki miasta widmowego, choć pełnego znaków. Widoczne na fotografiach nieliczne postacie jakby na coś czekały. *Czytelnik może odnieść wrażenie, że osoby te czekają, aż wydarzy się kolejny epizod: Breton z Nadją właśnie się zjawia bądź ruszą dalej. Innymi słowy, emanujące ze zdjęć wrażenie pustki kontrastuje z bogactwem opisywanej historii* ⁷⁰. Kontrast ten tworzy nastrój zagadki.

Nowość spojrzenia Bate'a w porównaniu z innymi badaczami polega głównie na tym, że w „zwykłych” fotografiach opustoszałych zaułków Paryża widzi on efekt zamierzony. Zawód, jaki czeka widza spodziewającego się ilustracji opowieści, wywołuje – jak dowodzi – uczucie melancholii, niepostrzeżenie zmieniające banalne widoczki w enigmatyczny spektakl zwiastujący nadejście czegoś nieoczekiwanego. Wrażenie to Bate łączy z dominującym w książce tematem rozczarowania i straty: utraty zmysłów przez główną bohaterkę, wygaśnięcia miłości Bretona, czy raczej tego, co przez chwilę za nią brał. Pustka na zdjęciach odzwierciedla samotność obojga. Nawet portrety – Eluarda, Péreta, Desnosa, aktorki Blanche Derval, jasnowidzącej Madame Sacco, psychiatry ze szpitala Sainte-Anne i samego Bretona – mają nastrój smutnej powagi⁷¹. Ulotna zaś Nadja, która swoje istnienie porównuje do śladu⁷² i kilkakrotnie podkreśla całkowitą zależność od autora⁷³, poza własnymi „symbolicznymi” rysunkami nie doczekała się w poświęconej sobie książce żadnego portretu. Czy to też echo utraty tożsamości, przyspieszonej na ostatnich stronach odejściem kochanka? Miejsce portretu tytułowej postaci zastępuje kolaż Mana Raya złożony z czterokrotnie powtórzonego na wzór klatek filmowych zdjęcia kobiecych oczu. Nadja – nieuchwytna jak większość bohaterek surrealistycznych powieści⁷⁴ – nie spuszcza wzroku ani z autora, ani z czytelnika. Mało przekonująco brzmi w tym kontekście zapewnienie Bretona-psychiatry: *Dla mnie nie jesteś zagadką*⁷⁵.

Pod koniec książki stwierdza on, że chciał dać w niej fotograficzny obraz nie tylko kilku postaci, ale i kilku obiektów, i to w ujęciu szczególnym, dokładnie tak, jak je wtedy widziałem. Podczas tych oględzin stwierdziłem, że są niestety, poza nielicznymi wyjątkami, oporne wobec moich zamysłów, tak że część ilustracyjna „Nadji” okazała się, w moim przekonaniu, niewystarczająca (...) ⁷⁶. Sceptycyzm ten nie umniejsza jednak wagi decyzji Bretona zilustrowania swojej najważniejszej być może książki zdjęciami. Wybór ów podyktowała z pewnością chęć odnalezienia siebie⁷⁷. Poszukiwania takie musiał podjąć właśnie w Paryżu, miejscu, z którym był bardziej związany niż z otaczającymi go ludźmi. Liczne w *Nadji* aluzje literackie świadczą o chęci rozliczenia się z poprzednikami, którzy pisali o jego mieście: z Nervallem, Baudelaire'em, a nawet z autorami przewodników, których wpływ choćby na opis placu Dauphine jest niezbity⁷⁸. Żadne inne medium lepiej niż fotografia nie nadawało się do tego skazanego z góry na klęskę zadania.

Objawienie, którego nie przyniosła Bretonowi miłość do Nadji, przyszło pod postacią uczucia do przyszłej żony, malarki Jacqueline Lamby. Jej wykonana przez Rogi André fotografia w roli podwodnej tancerki⁷⁹ trafiła do *Miłości szalonej* wydanej dziewięć lat po ukazaniu się *Nadji*. Tam też znalazły się zdjęcia Brassăia odrealnionego światłem latarń, magicznego Paryża: dzielnicy Hal, targu kwiatów na Quai aux Fleurs i ukrytej pod rusztowaniami wieży Saint-Jacques. Część tych ostatnich (wzbogacona m.in. o fotografie kanałów, schodków na wybrzeżu Sekwany oraz pomnika marszałka Ney'a we mgle i ...) ukazała się w piśmie „Minotaure”, obok równie onirycznych zdjęć Brassăia paryskich graffiti.

W kontekście *Miłości szalonej* na specjalną uwagę zasługuje przedrukowane w „Minotaure” zdjęcie Brassăia kryształów soli kamiennej. Na pierwszych stronach książki Breton wyznaje, iż dzieło sztuki oraz życie ludzkie powinny odznaczać się charakteryzującą kryształ prostotą, regularnością i połyskiem⁸⁰.

Fotografia, pokazująca w dużym zbliżeniu regularne i lśniące kryształki soli, była najlepszym medium do zilustrowania tej nieoczywistej metafory. Długotrwała fascynacja Bretona znalazła ostatecznie wyraz w nagrobku na paryskim cmentarzu Batignolles, gdzie jedynym akcentem skromnej płyty opatrzonej napisem *Szukam złota czasów* jest niewielka rzeźba kryształu.

*

Sprawdzonym sposobem podważania rzeczywistości jest przebranie. Rose Sélavy – *alter ego* Duchampa, czy madryckie spacerowanie Buñuela w mnisim habicie to najszerzej znane przejawy chwilowych zmian tożsamości surrealistów. O maskaradzie jako istotnym elemencie kształtowania osobowości twórczej pisała między innymi Whitney Chadwick⁸¹, której zasług na polu badania i popularyzowania twórczości surrealistek nie sposób przecenić. Claude Cahun, Meret Oppenheim, Dorothea Tanning, Leonor Fini, Frida Kahlo – wszystkie używały przebrania jako klucza do rozmowy na temat „kobiecości” i indywidualności artystycznej. Z pomocą masek i makijażu Cahun i Oppenheim bawiły się konwencją ograniczającego wyobraźnię podziału na dwie płcie. Fini, Kahlo i Tanning w autoportretach i codziennych przebieganiach czerpały inspiracje z tradycyjnych kobiecych ról wampów, *femmes fatales*, strażniczek domowego ogniska. Zacieranie podziału na męskość i kobiecość było w latach trzydziestych wyzwaniem nie tylko artystycznym.

Zdjęcia Claude Cahun na kilka dziesięcioleci zniknęły z pola widzenia. Pierwsze poświęcone surrealistkom książki⁸² milczą na jej temat. Swoją podwojoną odbiciem w lustrze, zniekształcony wizerunek sfotografowała w 1925 roku, gdy miała dwadzieścia jeden lat. Potem fotografowała się w przebraniach marynarza, dandysa, urzędnika, tancerza, mima, akrobaty, Androgyne, Buddy, wampa, dziwnej osoby o jajowatej, ogolonej głowie, japońskiej lalki, postaci ze sztuk, w których grywała, oraz wyzywająco umalowanej, kokieterijnej zapaśniczki w koszulce z napisem: *Trenuję, nie całuję*. Uwaga skupia się niezmiennie na jej twarzy odpowiadającej uważnym spojrzeniem na spojrzenie widza. Z twarzą tą nie konkurują ograniczone do minimum tło i rekwizyty. Wiele fotografii istnieje w kilku nieznacznie różniących się wersjach.

Ikonografia tak płynnej tożsamości mogła się ukształtować w Paryżu i w epoce, której ton nadały pierwsze jawnie lesbijskie artystki: Romaine Books (jej autoportret z 1928 roku stał się symbolem czasów), Gertruda Stein z Alicją Toklas, Radclyffe Hall (jej wydane w 1928 roku *Źródło samotności* wywołało w Anglii skandal). Współcześnie z twórczością Cahun narodził się wstrząsający podział patriarchalnego społeczeństwa typ Nowej Kobiety, a psychoanaliza zajęła się kwestią kulturowego uwarunkowania „kobiecości”: w 1922 roku wyszła *Chłopczyca* Victora Margueritte’a⁸³, w 1929 psychoanalityczna rozprawa Joan Rivière *Kobiecość jako maskarada*⁸⁴.

Komentatorzy najczęściej przytaczają cytaty z Cahun stanowiący część złożonego z fragmentów autoportretów fotomontażu – kolejnego etapu gry z tożsamością: *Pod maską nowa maska. Nigdy nie przestanę zdejmować kolejnych twarzy*⁸⁵. Fotomontaż ten – tak jak dziewięć innych – otwiera jeden z dziesięciu rozdziałów *Wyznań niewyznanych*, autobiograficznego kompendium aforyzmów, opisów snów oraz rozważań nad życiem, tożsamością, religią, mitami i stereotypami.

Książka ta, podobnie jak podejmujący wątki biblijne i mitologiczne zbiorek *Heroiny*⁸⁶, przenosi na grunt literacki znane ze zdjęć obsesje.

Charakteryzujący twórczość Claude Cahun narcyzm, zamiłowanie do zmian tożsamości, narracyjność, traktowanie płci jako wyniku konwencji zapowiadało oczywiście sztukę Cindy Sherman⁸⁷. Szczególnie jej białe-czarne *Fotosy filmowe bez tytułu* z późnych lat 70. oraz z lat 80. i 90. stylizowane, kolorowe autoportrety w rolach historycznych i biblijnych heroin. Sherman zastąpiła jednak płynącą z wewnętrznej potrzeby poetykę metamorfoz Cahun grą ze stereotypami. Ich prace różnią się też skalą. Zdjęcia pierwszej są intymne, kameralne, często wielkości kartki z pamiętnika, w którym najbardziej byłyby na miejscu. Zdjęcia drugiej – teatralne i przytłaczające, na miarę medialnej epoki.

Fotografie Claude Cahun – wyemancypowanej bratanicy Marcela Schwoba, jednej z niewielu artystek wzbudzających stały podziw Bretona – zapowiadała nową epokę: postmodernistyczną, feministyczną sztukę lat 70. Za życia artystka rzadko je eksponowała. Podczas drugiej wojny – gdy Cahun ze swoją towarzyszką, Suzanne Malherbe, zostały aresztowane przez Gestapo, a ich dom kilkakrotnie zrabowany – większość przepadła. Te, które się zachowały, należą jednak do najwybitniejszego rozdziału surrealizmu.

*

Symboliści stawiali sen nad jawę. Surrealiści traktowali je na równi, nadając nowe znaczenie pojęciu wizji: w „patrzeniu” na świat tak samo przydatne były w ich pojęciu oczy otwarte, jak zamknięte. Jak słusznie zauważa Helen Ennis⁸⁸, wzięwszy pod uwagę związki fotografii z empiryzmem, pozornym tylko paradoksem może się wydać fakt, iż odegrała ona tak zasadniczą rolę w surrealistycznej estetyce. Pokazywała bowiem, jak dojrzeć to, czego oczy nie widzą, lub jak coś znanego zobaczyć w nowy sposób. Dlatego tylu fotografów czerpało nadrealność z zakorzenienia w rzeczywistym świecie: w Paryżu lat 20., w brukselskich wnętrzach mieszczańskich, w pracowni artystycznej. Stąd ich fascynacja „zwykłymi” zdjęciami Atgeta dokumentującymi paryskie ulice na początku wieku. Stąd siła zdjęć Ubu Dory Maar, które robi wrażenie właśnie fotograficzną wiernością. Podobny portret w wersji rysunkowej czy obrazowej byłby fantazją à la Bosch.

Traktując na równi sen i jawę, nic sobie nie robiąc ze zdroworozsądkowego celu dokumentowania świata, zastępując tenże cel poetyką przeciwieństw, zestawiając obok siebie fragmenty najróżniejszych rzeczywistości, fotografia surrealistyczna odegrała zasadniczą rolę w historii tego medium. Fakt, że interpretować ją można na wiele sposobów, podtrzymuje niegasnące zainteresowanie krytyki.

W odróżnieniu od malarstwa⁸⁹ czy surrealistycznych przedmiotów⁹⁰, Breton nie poświęcił fotografii rozpraw teoretycznych. Po latach lepiej się ona jednak broni od obrazów, którym często brakuje spontaniczności prac Mana Raya, Claude Cahun czy Brassai’a. Niemająca odpowiednika w innych środkach ekspresji przepełniająca ich zdjęcia poezja jest wynikiem przekory: surrealistyczni fotografowie konsekwentnie wykorzystywali dokumentacyjny charakter swego medium do zwiększenia onirycznego efektu kreowanego przez nich świata. Właśnie w zdjęciach najpełniej ziściła się przepowiednia króla ruchu, który w pierwszym *Manifestie* wyznawał: *Wierzę w to, że te dwa na pozór tak przeciwstawne sobie stany, jak sen*

*i jawa, w przyszłości stopią się w pewnego rodzaju rzeczywistość absolutną, w nadrealność, jeśli to można tak nazwać*⁹¹.

Jak gwałcące zasady perspektywy obrazy de Chirico wprowadziły nową jakość do dwudziestowiecznego malarstwa, tak surrealistyczne zdjęcia – często pokazujące dobrze znaną rzeczywistość – dezorientowały i niepokoiły, przynosząc zawód oczekiwaniom widza. Kradnąc za pomocą obiektywu skrawki rzeczywistości, surrealistyczna fotografia upodobiła się do seansów mediumicznych czy do sesji automatyzmu. Jak one wprowadza sen na jawę, spełniając marzenie Bretona o zatarciu granic między wnętrzem i zewnątrz, jawą i halucynacją, rozumem i szaleństwem. Jeśli ta mityczna fuzja miałaby gdzieś rację bytu, to właśnie w niepokojących, obalających ustalony porządek rzeczy zdjęciach, o które z całą słuszością walczą dziś kolekcjonerzy.

AGNIESZKA TABORSKA

¹ L. Aragon, *Wieśniak paryski*, tłum. A. Międzyrzecki, Warszawa 1971, s. 157.

² M. Ray, *Photography Is Not Art*, „View” 1943, nr 1.

³ M. Ray, *Sur le réalisme photographique*, „Cahiers d'Art” 1935, nr 5-6.

⁴ M. Ray, tamże, cyt. za: tegoż, *Ce que je suis et autres textes*, red. V. Lavoie, Paris 1998, s. 43.

⁵ Tamże, s. 45-46.

⁶ Por.: P. Roegiers, *Magritte and Photography*, New York 2005.

⁷ Wystawa *L'Amour Fou: Photography and Surrealism*, zorganizowana przez Rosalind Krauss i Jane Livingston w Corcoran Gallery of Art w Waszyngtonie w 1985 roku.

⁸ A. Breton, *Le surréalisme et la peinture*, Paris 1965, s. 52.

⁹ To, że Breton dojrzał w robionych przez Manę Raya portretach tak samo żywego ducha surrealizmu, jak w poetyckich rayogramach, zdaje się świadczyć o plastycznej wrażliwości. Nie uważa tak jednak Rosalind E. Krauss. W głośnej książce *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths* (Cambridge-London 1985) twierdzi, że podziw Bretona dla realistycznej fotografii – czyli portretu – dowodzi niekonsekwencji poglądów.

¹⁰ Por.: D. Hollier, *Surrealist Precipitates*, „October 69”, Summer 1994, s. 129.

¹¹ A. Breton, *Manifest surrealizmu*, tłum. A. Ważyk, w: *Surrealizm. Teoria i praktyka literacka. Antologia*, wyb. A. Ważyk, Warszawa 1976, s. 59.

¹² *Nadje* ilustrują głównie fotografie Jacques-André Boiffarda (które Bretona zawiodły, przyczyniając się do rozłamu między pisarzem a fotogra-

fem); *Naczynia połączone* – zdjęcia różnej proveniencji od fotosu z *Nosferatu* Murnaua, przez zdjęcie jednorękiego bandyty z kasyna Eden, po portret Bretona przed „Pałacem Idealnym” listonosza Chevala; *Miłość szaloną* – fotografie Manę Raya i Brassaię, przedstawiające między innymi nocny Paryż, kryształ, rzeźbę Giacomettiego *Niewidzialny przedmiot*, słonecznik oraz pływającą pod wodą Jacqueline Lambę.

¹³ A. Breton, *Nadja*, tłum. J. Waczków, „Literatura na świecie” 1992, nr 1, s. 304.

¹⁴ A. Breton, *Amour Fou*, Paris 1937, s. 26.

¹⁵ Tamże, s. 15.

¹⁶ B. Péret, *La nature dévore le progrès et le dépasse*, „Minotaure” 1937, s. 20. Artykuł ten ilustruje też drugie zdjęcie: iglastego drzewa wyrastającego z czubka drzewa liściastego.

¹⁷ M. Morise, *Les yeux enchantés*, „La Révolution surréaliste” 1924, nr 1, s. 26-27.

¹⁸ Tamże, s. 27.

¹⁹ To właśnie Lee Miller, wybitna fotografka i ówczesna asystentka Manę Raya, w trakcie wywoływania filmu zapaliła światło w ciemni, odkrywając w ten sposób zjawisko solaryzacji. Man Ray proces ten udoskonalił, tak że potrafił go w miarę kontrolować, by uzyskać żądane efekty.

²⁰ A. Breton, *Le surréalisme...* dz. cyt., s. 52-53.

²¹ P. Nougé, *Subversion des images. Notes illustrées de dix-neuf photographies de l'auteur*, Bruxelles 1968.

²² Ubac nawoływał do wyzwolenia fotografii z pęt „racjonalistycznej arogancji” przez wykorzystywanie technik opartych na automatyzmie oraz zdanie się na przypadek.

- ²³ G. Bataille, *Le Gros Orteil*, „Documents” 1929, nr 6.
- ²⁴ Tamże, s. 297.
- ²⁵ T. Tzara, *D'un certain Automatisme du Goût*, „Minotaure” 1933, nr 3-4, s. 81-84.
- ²⁶ Rosalind E. Krauss omawia ją (zob.: *Bachelors*, Cambridge-London 1999, s. 24) w kontekście utożsamienia się artystki z bezforemnym i odpychającym przedmiotem jej uwagi. Podobną interpretację zdjęć Hansa Bellmera z cyklu *Lalka i Gry lalki* przeprowadził Hal Foster (zob.: H. Foster, *Armour Fou*, „October 56”, Spring 1991, s. 96), widząc w sadystrycznych fotografiach wyraz strachu przed agresją oraz reakcję na sytuację polityczną w nazistowskich Niemczech.
- ²⁷ Najważniejsze książki poświęcone Dorze Maar, to: *Dora Maar. Fotógrafa*, Centre Cultural Bancaixa, Bancaja 1995 (katalog wystawy); M. A. Caws, *Picasso's Weeping Woman. The Life and Art of Dora Maar*, London-Boston-New York 2000; A. Dujovne Ortiz, *Dora Maar: prisonnière du regard*, Paris 2003.
- ²⁸ A. Breton, *Les Pas perdus*, Paris 1924, s. 49-50.
- ²⁹ Por.: *Science Is Fiction. The Films of Jean Painlevé*, red. A. Masaki Bellows, M. McDougall, B. Berg, Cambridge-London 2000.
- ³⁰ W. Benjamin, *Mała historia fotografii*, tłum. J. Sikorski, w: W. Benjamin, *Twórca jako wytwórca*, Poznań 1975, s. 29-30.
- ³¹ Tamże, s. 36-37.
- ³² *I rzeczywiście bliski zdaje się dzień, kiedy będzie więcej ilustrowanych pism niż sklepów z dziczyną i drobiem* (tamże, s. 40).
- ³³ Por.: R. E. Krauss, *The originality of the Avant-Garde...* dz. cyt., s. 99.
- ³⁴ Przykładem – parafrazująca przedstawiającą samolot okładkę „Nature” okładka pierwszego numeru „La Révolution surréaliste” z grudnia 1924 roku. Składa się na nią ułożony w kształt szortów kolaż trzech zdjęć Mana Raya, rejestrujących działania grupy: seans automatyzmu w prawej nogawce, trans hipnotyczny w lewej, w środku portret zbiorowy w Centrali Surrealistycznej pod (częściowo tylko widocznym) gipsowym odlewem kobiecego torsu. Podpis u dołu parafrazuje hasło rewolucji francuskiej: *Musimy ułożyć nową Deklarację Praw Człowieka*.
- ³⁵ P. Naville, *Beaux-Arts*, „La Révolution surréaliste” 1925, nr 3, s. 27.
- ³⁶ D. Bate, *Photography and Surrealism. Sexuality, Colonialism and Social Dissent*, London-New York 2004.
- ³⁷ Tamże, s. 35.
- ³⁸ Bate słusznie dowodzi, że cudowność surrealiści wpięrow próbowali osiągnąć przez automatyzm (także w rysunku i malarstwie), potem zaś pole doświadczeń rozszerzyli o fotografię, film oraz surrealistyczne przedmioty. W poszukiwaniach tych fotografia zajmowała miejsce szczególne, jako że właśnie w pierwszej ćwierci XX wieku stawała się coraz bardziej masowym medium.
- ³⁹ W. Benjamin, dz. cyt., s. 44.
- ⁴⁰ Na przykład w: D. Bate, dz. cyt., s. 34.
- ⁴¹ Tamże, s. 26.
- ⁴² I. Ducasse, Comte de Lautréamont, *Oeuvres complètes*, Paris 1946, s. 327.
- ⁴³ Przykładem zdjęcia enigmatycznego jest zamieszczony w ostatnim numerze „Littérature” i należący dziś do surrealistycznych prac reprodukowanych najczęściej fotokolaż Mana Raya *Skrzypce Ingres'a*, przedstawiający akt Kiki à la orientale na piękność z obrazu Ingres'a *Kąpiące się*, na który zostało nałożone zdjęcie otworu rezonansowego.
- ⁴⁴ A. Sayag, *La photographie surréaliste: un art anonyme?* w: *La Révolution surréaliste*, red. W. Spies, Centre Pompidou, Paris 2002 (katalog wystawy), s. 377-379.
- ⁴⁵ S. Dali, *La dada fotografica*, „Gasete de les Arts” 1929, nr 6, s. 40-42, cyt. za: tamże, s. 378-379.
- ⁴⁶ „Le surréalisme au service de la révolution” 1931, nr 4, s. 40.
- ⁴⁷ „Le surréalisme au service de la révolution” 1930, nr 1, s. 17.
- ⁴⁸ „Le surréalisme au service de la révolution” 1930, nr 3, s. 37.
- ⁴⁹ „Le surréalisme au service de la révolution” 1930, nr 4, s. 43.
- ⁵⁰ S. Dali, *De la beauté terrifiante et comestible de l'architecture Modern Style*, „Minotaure” 1933, nr 3/4, s. 69-77.
- ⁵¹ M. A. Caws, *Surrealism*, London-New York, s. 130.
- ⁵² „La Révolution surréaliste” 1929, nr 12.
- ⁵³ L. Aragon, A. Breton, *Le cinquantenaire de l'hystérie*, „La Révolution surréaliste” 1928, nr 11, s. 20-22.
- ⁵⁴ Tamże, s. 20.
- ⁵⁵ *Rimbaud à Paul Demeny*, w: A. Rimbaud, *Oeuvres complètes*, red. A. Adam, Paris 1972, s. 251.
- ⁵⁶ G. Didi-Huberman, *Invention de l'hystérie. Charcot et l'iconographie photographique de la Salpêtrière*, Paris 1982.
- ⁵⁷ W. Benjamin, *Surrealizm. Ostatnie migawki z życia europejskiej inteligencji*, tłum. J. Sikorski, w: W. Benjamin, *Twórca...* dz. cyt., s. 267.

- ⁵⁸ W. Benjamin, *Mala historia...* dz. cyt., s. 38.
- ⁵⁹ R. E. Krauss, *The Optical Unconscious*, Cambridge-London 1993, s. 101.
- ⁶⁰ M. Beaujour, *Qu'est-ce que „Nadja”?* „La Nouvelle revue française” 1967, nr 172.
- ⁶¹ J. Livingston, *Photography and the Surrealist Text*, w: R. Krauss and J. Livingston, dz. cyt., s. 163.
- ⁶² *Cudowność jest inna w każdej epoce; w niejasny sposób wywiązuje się z jakiegoś ogólnego odkrycia, które dociera do nas tylko w szczegółach; będą to romantyczne ruiny albo nowoczesny manekin (...)* – pisał Breton w pierwszym *Manifestie* (A. Breton, *Manifest surrealizmu...* dz. cyt., s. 68).
- ⁶³ A. Breton, *Nadja...* dz. cyt., s. 276.
- ⁶⁴ Tamże.
- ⁶⁵ Chodzi na przykład o szyld *On signe ici*, widniejący nad wejściem do księgarni wydawanego przez partię komunistyczną pisma „L'Humanité”, neon reklamujący hotel Sfinks na Bulwarze Magenta czy białe obrusy pokrywające stoliki pod markizą winiarni na placu Dauphine.
- ⁶⁶ *Być może życie wymaga rozszyfrowania jak kryptogram* (A. Breton, *Nadja...* dz. cyt., s. 291).
- ⁶⁷ H. Ennis, *An Optic Parable. Surrealism and Photography*, w: *Surrealism. Revolution by Night*, National Gallery of Australia, Canberra 1993 (katalog wystawy), s. 156.
- ⁶⁸ D. Bate, dz. cyt. Rozdział o zdjęciach w *Nadji* nosi tytuł *Sadness and sanity* (s. 88-111).
- ⁶⁹ A. Breton, *Le surréalisme...* dz. cyt., s. 52.
- ⁷⁰ D. Bate, dz. cyt., s. 94.
- ⁷¹ Z wyjątkiem portretu uśmiechniętego Péreta.
- ⁷² *Jeśli zechcesz, będę dla ciebie niczym, bądź śladem jedynie* (A. Breton, *Nadja...*, dz. cyt., s. 293).
- ⁷³ *Jesteś moim panem. Jestem jak atom, który w kąciku twoich ust wdycha ich tchnienie* (tamże, s. 293).
- ⁷⁴ Por.: Georgette w *Ostatnich nocach paryskich* Philippe'a Soupaulta (tłum. A. Taborska, Warszawa 1999).
- ⁷⁵ A. Breton, *Nadja...* dz. cyt., s. 303.
- ⁷⁶ Tamże, s. 300.
- ⁷⁷ Pierwsze zdanie *Nadji*: *Kim jestem?* doczekało się na następnych stronach odpowiedzi, choć tytułowa bohaterka pozostała enigmą.
- ⁷⁸ Por.: M. Cohen, *Profane Illumination, Walter Benjamin and the Paris of Surrealist Revolution*, London 1993, s. 77-119.
- ⁷⁹ Studiując w École des Arts Décoratifs, Lamba zarabiała tańcem nago pod wodą w teatrze rewiowym Coliséum na Montmartrze. Tam Breton ujrzał ją po raz pierwszy.
- ⁸⁰ A. Breton, *L'Amour...* dz. cyt., s. 17.
- ⁸¹ *Mirror Images. Women, Surrealism, and Self-Representation*, red. W. Chadwick, Cambridge-London 1998.
- ⁸² Numer specjalny pisma „Obliques” z 1976 roku, *Surrealism and Women*, red. M. A. Caws, R. Kuenzli, G. Raaberg, oraz W. Chadwick, *Women Artists and the Surrealist Movement*, Boston 1985.
- ⁸³ W. Margueritte, *Chłopczyca*, tłum. L. Staff, Łódź 1991.
- ⁸⁴ J. Rivière, *Womanless as a Masquerade*, „The International Journal of Psychoanalysis” 1929, nr 10.
- ⁸⁵ C. Cahun, *Aveux non aveus*, Paris 1930, s. 405.
- ⁸⁶ C. Cahun, *Héroïnes*, w: C. Cahun, *Écrits*, red. F. Leperlier, Paris 2002, s. 125-159.
- ⁸⁷ Związki między nimi omawia m.in. Katy Kline, *In and Out of the Picture. Claude Cahun and Cindy Sherman*, w: *Mirror Images...* dz. cyt.
- ⁸⁸ H. Ennis, dz. cyt., s. 156.
- ⁸⁹ W *Le surréalisme et la peinture* wspomina tylko Mana Raya.
- ⁹⁰ Por.: A. Breton, *Kryzys przedmiotu i Surrealistyczna sytuacja przedmiotu. Sytuacja przedmiotu surrealistycznego*, tłum. A. Ważyk, w: *Surrealizm. Teoria...*; *Exposition surréaliste d'objets; Du poème-objet; czy: Recherches expérimentales sur la connaissance irrationnelle de l'objet*, „Le surréalisme au service de la révolution” 1933, nr 6, s. 10-13.
- ⁹¹ A. Breton, *Manifest surrealizmu...* dz. cyt., s. 66.