

Agnieszka Taborska

ŚWIAT ZWARIOWAŁ

PORADNIK SURREALISTYCZNY

JAK PRZEŻYĆ



BOSZ

Oprawa graficzna Lech Majewski



Agnieszka Taborska

ŚWIAT ZWARIOWAŁ
PORADNIK SURREALISTYCZNY
JAK PRZEŻYĆ

Oprawa graficzna Lech Majewski

Spis treści

Surrealistyczne życie – instrukcja obsługi / 7

1. Automatyczne pisanie / 10

2. Automatyczny rysunek / 12

3. Bal manekinów / 14

4. Co czytać / 16

5. Co i jak jeść / 18

6. Co, jak i gdzie pić / 25

7. Dekalkomania / 28

8. *Dripping* / 30

9. Frotaż / 31

10. *Fumage* / 32

11. Gdzie i jak pływać / 33

12. Gdzie podróżować / 34

13. Gry / 37

14. Jak być młodym, jak się dobrze starzeć / 39

15. Jak czytać kulturę popularną / 40

16. Jak i dlaczego pisać manifesty / 42

17. Jak kochać / 45

18. Jak mieszkać / 52

19. Jak nie popełniać samobójstwa / 55

20. Jak odwiedzać miejskie parki / 62

21. Jak oglądać filmy / 63

22. Jak pisać scenariusz / 65

23. Jak pościć / 66

24. Jak poznać samą/samego siebie / 67

25. Jak pracować / 68

26. Jak robić zdjęcia do dokumentów / 69

27. Jak rozmawiać ze zwierzętami / 70

28. Jak się bawić / 74

29. Jak się nudzić i jak bywać leniwą/leniwym / 77

30. Jak się ubierać i jak zmieniać modę / 78

-
31. Jak uczestniczyć w problemach lokalnych / **83**
 32. Jak upiększać miasto / **85**
 33. Jak używać wyobraźni / **87**
 34. Jak wsłuchiwać się w noc / **88**
 35. Jak z oczywistości budować filozofię / **89**
 36. Jak wywoływać skandal / **90**
 37. Jak zawierać znajomości / **92**
 38. Jak zbijać fortunę / **93**
 39. Jak zrywać znajomości / **95**
 40. Jak zwiedzać muzea / **97**
 41. Kawiarnie, czyli twórcze trwonienie czasu / **99**
 42. Kolaż / **101**
 43. Poszukiwanie tytułu / **102**
 44. Przebieranki / **104**
 45. Przypadek obiektywny / **107**
 46. Rayogram / **110**
 47. Rzucanie tortem / **111**
 48. *Savoir mourir* / **113**
 49. Sen hipnotyczny / **115**
 50. Solaryzacja / **117**
 51. Symulacje / **118**
 52. Wędrowanie bez celu / **120**
 53. *Wyborny trup* / **122**
 54. Zapisywanie snów / **124**
 55. Zmienianie życia / **126**
 56. Czego lepiej nie robić / **127**
 - Epilog / **132**

*Surrealizm nie jest ani stylem, ani filozofią,
lecz stanem ducha.*

Wilhelm Freddie

*Rzeczywistość pozbawiona wyobraźni
jest namiastką rzeczywistości.*

Luis Buñuel

*Dotychczas artyści tylko interpretowali świat.
Surrealiści chcą go zmienić.*

Herbert Read

*Rewolucja Bretona była bezkrwawa,
ale nie bezbolesna dla mieszczaństwa.*

Janet Flanner

Surrealistyczne życie – instrukcja obsługi

Świat zwariował: oszaleli politycy, topnieją lodowce, ekologiczne kataklizmy i fanatyzmy religijne wyzierają z każdego kąta. Zaczynają się pandemie. Natura słusznie upomina się o swoje. Od czasu do czasu dobrze poszukać oddechu w surrealizmie. Już sto lat temu surrealiści odkryli prawdę o tym, że wiele dramatów współczesnego świata ma korzenie w przywiązaniu do konwencji i tradycji, w przekonaniu o nienaruszalności zastanych reguł gry. Dlatego wymyślali techniki, które panujący w głowach zmurszały porządek nieco przemeblowywały. Wpuszczały do naszych mózgów odrobinę świeżego powietrza. Surrealistyczne techniki mają tę zaletę, że spróbować ich może każdy. Nie wymagają talentu ani dyplomu. Jest ich oczywiście więcej niż wybór przytoczony przez *Poradnik*.

Od czegoś jednak trzeba zacząć.

Na czas lektury *Poradnika* wyemigruj z rzeczywistości.

Załóż, że wszystko lub prawie wszystko jest możliwe.

Wprowadzaj w życie jak najwięcej zawartych w *Poradniku* wskazówek. Jeśli nie uda się od razu, próbuj dalej. Efekty przewyższą twoje najśmielsze oczekiwania!

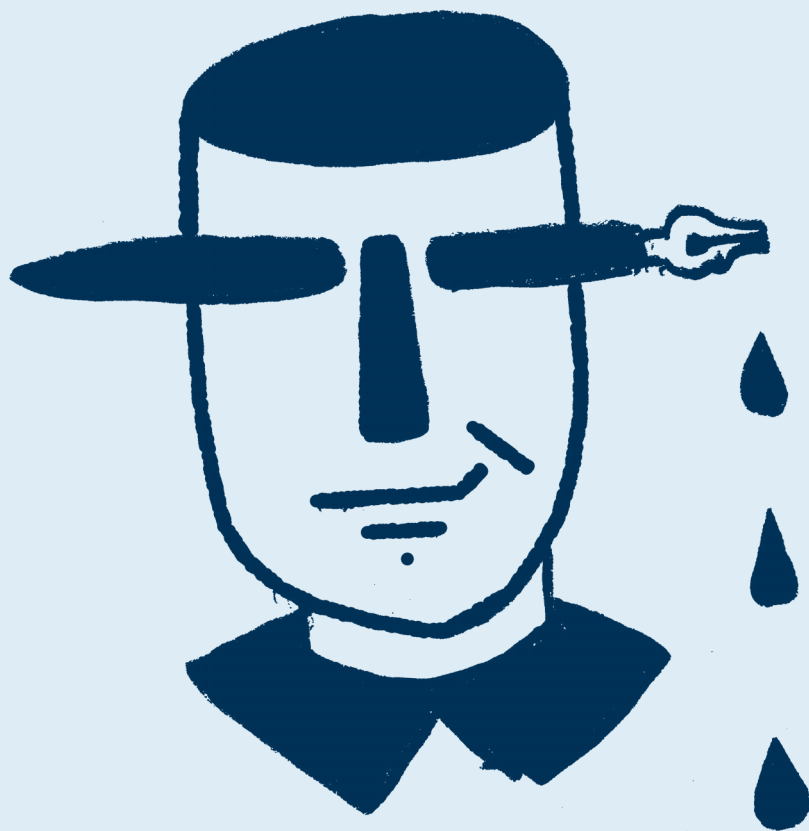
56 rad

jak wzbić się
ponad
rzeczywistość

1. Automatyczne pisanie

Usiądź przy stole z kartką papieru i ołówkiem czy długopisem. Możesz je zastąpić komputerem. Oczyszczyć głowę z wszelkich myśli.

Zacznij pisać. Pisz, jak umiesz najszybciej, nie myśląc o tym, co piszesz. Gdy coś ci przeszkodzi, zrób odstęp, po czym pisz dalej. Jeśli potrzebna ci odrobina dyscypliny, wybierz literę, od której po chwilowej przerwie będziesz zawsze zaczynać pierwsze słowo. Nie zmieniaj niczego, nie poprawiaj błędów ani stylistycznych niezgrabności. Uzyskane tą drogą teksty możesz traktować jako punkt wyjścia do pisania utworów bardziej wypracowanych.



Prekursora pisania pod dyktando podświadomości surrealiści widzieli w Lautréamontie. W pierwszym *Manifestie* Breton określił surrealizm jako „czysty automatyzm psychiczny, który ma służyć wyrażaniu słowami, pismem bądź innym sposobem rzeczywistego funkcjonowania myśli. Dyktando myśli wolne od kontroli umysłu i niepodlegające żadnym względom estetycznym czy moralnym”.

Z racji medycznego wykształcenia opiekując się podczas pierwszej wojny wycofanymi z frontu żołnierzami, Breton eksperymentował z wywoływaniem u nich strumienia podświadomości. Po powrocie do Paryża postanowił wypróbować metodę na sobie. Doświadczenie podjął z Philippe'em Soupaultem w hotelu Pod Wielkim Człowiekiem. Tam powstały *Pola magnetyczne* (1920), pierwszy zapis automatyczny i pierwszy artystyczny tekst surrealizmu, nazwany przez Aragona dziełem „dwugłowego autora”. Choć zrodzone w twórczej gorączce, *Pola* wymagały od swych twórców dyscypliny; „zamazywanie papieru” zajmowało im blisko dziesięć godzin dziennie. Czasem zdania Bretona przeplatały się ze zdaniami Soupaulta, czasem każdy z autorów zapisywał całą stronę. Faksymile rękopisu potwierdza legendę: tekstu nie poddano żadnym obróbkom.

„Uwięzieni w kroplach wody, jesteśmy wiecznymi zwierzętami. Biegamy po bezgłośnych miastach i czarowne plakaty już nas nie wzruszają. Po co nam kruche napady entuzjazmu, zwiędłe wybuchy radości? Nie znamy niczego poza umarłymi gwiazdami, przyglądamy się ich obliczom i wzdychamy z rozkoszy. Nasze usta są bardziej wysuszone od zagubionych plaż. Nasze oczy obracają się bez celu, bez nadziei. Zostają tylko kawiarnie, w których spotykamy się, by pić orzeźwiające napoje, rozcieńczone alkohole, a stoły są bardziej lepkie niż trotuary, na które upadły nasze wczorajsze martwe cienie.

Czasami otacza nas wiatr wielkimi zimnymi dłońmi i przywiązuje do drzew ściętych przez słońce. Śmiejemy się, śpiewamy, lecz nikt nie czuje bicia własnego serca. Opada z nas gorączka.

Cudowne dworce nie dają nam już schronienia, boimy się długich korytarzy. Kto chce dalej żyć, musi zdławić monotonne minuty, strzępy stuleci. Dawniej lubiliśmy ostatnie słoneczne dni w roku, wąskie równiny, po których nasze spojrzenia płynęły niczym rwące rzeki dzieciństwa. Zostały tylko odbłaski w lasach na nowo wypełnionych absurdalnymi zwierzętami, dobrze znanymi roślinami.

Miasta, których nie chcemy już kochać, umarły. Rozejrzyjcie się wokół: nic tylko niebo i nieużytki, które w końcu znienawidzimy. Dotykamy palcami kruchych gwiazd wypełniających nasze sny. Tam w dali – powiedzieli nam – były cudne doliny, zagubione na Dzikim Zachodzie konne przejażdżki nudne jak muzeum”.

Wielu pisarzy, między innymi Anaïs Nin, ceniło sobie w uzyskanych dzięki automatyzmowi utworach poetyckie skojarzenia dalekie od truizmów, zdawkowości i sztywnych wzorców.

2. Automatyczny rysunek

Usiądź przy stole z kartką papieru i kredką czy ołówkiem. Możesz je zastąpić komputerem z programem do rysowania. Oczyszczyć umysł, wypędzić z głowy wszelkie myśli. Zaczynij rysować. Rysuj, jak umiesz najszybciej, nie myśląc o tym, co rysunek przedstawia. Gdy coś ci przerwie, zostaw trochę miejsca, po czym rysuj dalej. Jeśli potrzebna ci odrobina dyscypliny, wybierz w przybliżeniu kształt, od którego zawsze będziesz zaczynać po chwilowej pauzie w twórczym transie. Nie zmieniaj niczego, nawet jeśli twoje dzieło będzie „prosiło się” o retusze. Uzyskany tą drogą rysunek możesz traktować jako punkt wyjścia do pracy nad utworem bardziej wypracowanym. Podobnie jak automatyczne pisanie, automatyczny rysunek może być wykorzystywany w celach terapeutycznych do badania wypartych wspomnień „pacjenta”.

Już w pierwszym *Manifestie* Breton przyznawał, że artystom wizualnym łatwiej oddać istotę automatyzmu. Szczególnie bardziej spontaniczny niż malarstwo rysunek umożliwia łączenie form w sposób wolny od utartych skojarzeń.

W połowie lat dwudziestych z automatycznym rysowaniem eksperymentował Georges Bataille, a także – nim wyrobili sobie własne style – Yves Tanguy, Salvador Dalí i Frida Kahlo. Począwszy od 1923 roku automatyzm w malarstwie uprawiała tak zwana grupa z ulicy Blomet. Najwybitniejsi jej przedstawiciele, Joan Miró i André Masson, rozwinęli styl przeciwstawny surrealizmowi narracyjnemu w rodzaju René Magritte’a czy Dalego.

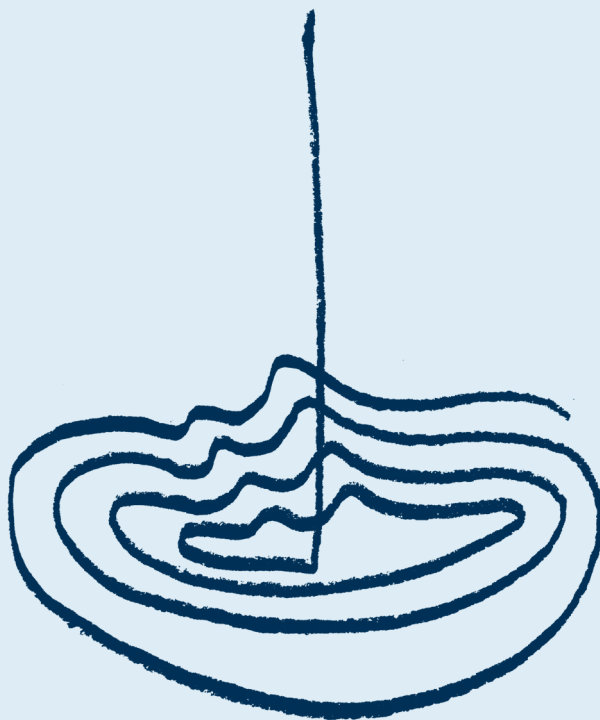
Automatyzm charakteryzował wczesny etap surrealizmu. Choć początkowo Breton łączył z nim wielkie nadzieje, już w *Drugim manifestie* ubolewał nad mierną jakością prac osiągniętych za jego pomocą.



8. Dripping

Powieś pustą puszkę na metrowym sznurku. Wywierć w denku dziurkę, napełnij puszkę farbą i rozhuśtaj nad leżącym na ziemi płótnem. Kieruj ruchem puszki wpierw dłonią, potem ręką do łokcia, później do barku, wreszcie całym ciałem. Z ciekących kropli powstanie na płótnie zaskakujący wzór. Możesz zabawić się w szukanie skojarzeń i wymyślanie tytułu obrazu.

Europejscy surrealiści (Breton, Ernst, Masson, Leonora Carrington, Matta, Tanguy i wielu innych) przywieźli podczas drugiej wojny za ocean zamiłowanie do automatycznych technik, które nazwały się właśnie szkołą nowojorską. Ernst dał młodym miejscowym artystom lekcję automatycznego malowania metodą drippingu. Z rozbawieniem opowiadał potem, jak to za jego sprawą amerykańska sztuka mogła się wreszcie, dzięki ekspresjonizmowi abstrakcyjnemu, odciąć od europejskiej. Na jego obrazie z 1937 roku, *Surrealism i malarstwo*, ptakopodobny stwór maluje linie, które mogłyby wyjść spod ręki Jacksona Pollocka.



9. Frotaż

Przypomnij sobie zabawę z dzieciństwa. Połóż kartkę na zasuszonym liściu, sznurku, ścierce czy drewnianym. Pocieraj trzymanym płasko ołówkiem, aż uzyskasz odciski słojów drzewa, żyłek liścia, lnianego splotu. Możesz traktować rysunek jako punkt wyjścia dla bardziej złożonej kompozycji.

Nazwa pochodzi od francuskiego *frotter*, czyli „trzeć”. Przyjęło się uważać, że wynalazcą frotażu był Max Ernst. Spędzając w 1925 roku deszczowy wieczór w nadmorskiej obergerzy, z nudów postanowił zbadać wzory drewnianej podłogi. Położył na niej kartkę i zrobił ołówkiem odciski. Deskę zastąpił później innymi nierównymi powierzchniami, po czym na ich odciski dodawał rysunki oka, drzewa, fantastycznych roślin, stworzeń ptako- czy koniopodobnych. Zachowywały wspomnienie podłoża, zachęcając widza do uważnych studiów i szukania własnych skojarzeń.

Ernst ujrzał we frotażu plastyczny odpowiednik pisma automatycznego: formy narzucają się w nim równie mechanicznie. Podobnie jak w wymierzonym w paranoiczno-krytyczną metodę Dalego programowym tekście *Jak przymusić natchnienie*, we frotażach pokazał, że warto czasem ograniczyć świadomą wolę artysty. Cykl uzyskanych w ten sposób prac przewrotnie nazwał *Historią naturalną*, nawiązując do stosowania tej techniki na potrzeby naukowe w celu oddania kształtów owadów czy roślin.

Przeniósłszy potem frotaż z kartki na płótno, rozwinął technikę gratażu (od francuskiego *gratter*, czyli „drapać”). Pokrywał płótno farbą, po czym zeszkrobywał ją, odsłaniając fakturę podłoża.

Na „wynalazek” frotażu wywarła z pewnością wpływ podróż, jaką w historycznym dla ruchu roku 1924 (wydanie pierwszego *Manifestu*) odbył do Indochin w towarzystwie Paula Éluarda i jego ówczesnej żony Gali (patrz: *Gdzie podróżować*). Przywiezione z niej wrażenia trwale zainspirowały twórczość Ernsta. Porównanie późniejszych frotaży z produkowanymi masowo dla turystów odbitkami detali świątyni Angkor Wat w Kambodży każe widzieć w romantycznej opowieści o wynalazku tej techniki w nadmorskiej gospodzie wyraz *licentia poetica*.

15. Jak czytać kulturę popularną

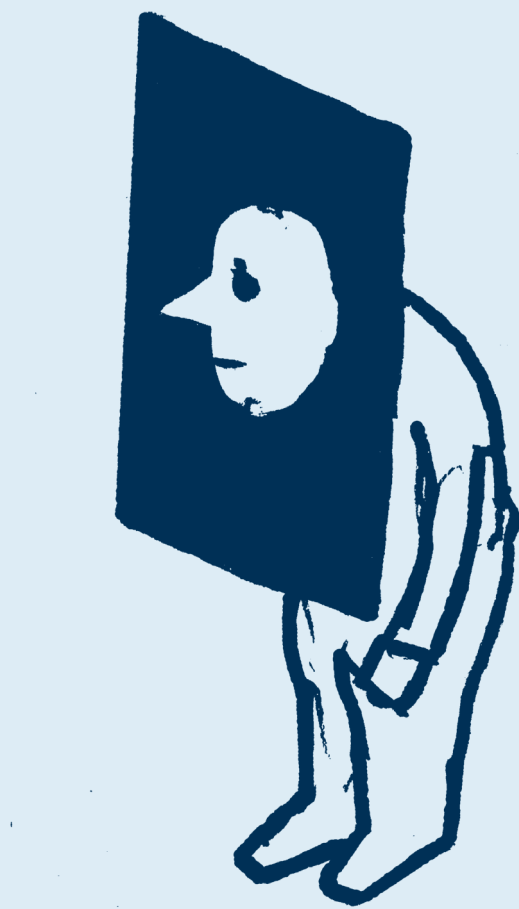
Wyjdź na miasto. Przyglądaj się plakatom, billboardom, reklamom, okładkom pism w kioskach. Wymyślaj fantastyczne zdarzenia z udziałem przedstawionych na reklamach osób, zwierząt, przedmiotów. Postaw na głowie świat stworzony przez mózgi handlu. Tak samo traktuj telewizyjne seriale, mydlane opery, bestsellerowe powieści, kolorowe magazyny z relacjami z życia celebrytów. Jeśli w banale, kiczu i brzydocie uda ci się dojrzeć inny wymiar, przekonasz się, że kultura popularna nie musi zubażać wyobraźni, a nawet może stać się dla niej potężną podnietą.

Szukając inspiracji w kulturze popularnej, surrealiści podążali drogą wytyczoną przez Rimbauda, który w „idiotycznych obrazach, zdobionych nadprożach, dekoracjach, namiotach linoskoczków, szyldach i jarmarcznych malowankach” widział wylęgarnię nowej wrażliwości. Czerpiąc inspiracje z ulicznych afiszy, gazetowych ogłoszeń i powieści w odcinkach, surrealiści odnajdywali w kulturze popularnej „cudowność”, której nie widzieli w sztuce wysokiej. Od eleganckiego Montparnasse’u woleli odwiedzaną przez prostytutki i marynarzy dzielnicę wokół placu Pigalle, gdzie przypadek obiektywny miał szczególną moc. Znaki nowej kultury masowej – reklamy, szyldy, neony, melodramaty, seriale kryminalne – były dla nich „talizmanami rzeczywistości surrealistycznej”. Fascynowali się *Fantomasem* – trzydziestodwutomową powieścią Pierre’a Souvestre’a i Marcela Allaina (napisaną na sposób zapisu automatycznego poprzez losowanie przez autorów rozdziałów i nagrywanie na fonograf improwizowanej opowieści) oraz pięcioodcinkową adaptacją Louisa Feuillade’a z lat 1913–1914. Przygody obdarzonego wielką wyobraźnią demona zła rozgrywały się w niezmiennym na potrzeby filmu Paryżu, który zdawał się potem widzom innym, tajemniczym miastem.

W surrealistycznej literaturze i filmie afisze na murach współtworzą współczesną mitologię. W *Ostatnich nocach paryskich* Philippe’a Soupaulta (1928) wyznaczają trop tajemniczym wędrownym bohaterów. W *Złotym wieku* Buñuela zbliżenia na reklamy pudru marki Leda oraz pończoch firmy Anitta wywołują erotyczne skojarzenia. Z ulicznych szyldów wywodzi się żyjąca własnym życiem ręka, występująca w *Nadji* Bretona oraz w niezrealizowanych scenariuszach filmowych *Skradzione serce* Philippe’a Soupaulta i *Lwia część* Roberta Desnosa.

Najsilniej na surrealistyczną wyobraźnię działała jednak wszechobecna w Paryżu lat dwudziestych reklama mydła Działuś Cadum, widoczna w scenie pościgu za trumną w *Antrakcie* René Claira (1924). Wiktoriański wdziek obrazka roześmianej buzi przywoływał estetykę bliskich surrealismowi pocztówek z początku wieku: kiczowatą, pogodną, absurdalnie przeniesioną w wielkiej skali na domy i mury. W poemacie prozą Desnosa *Wolność albo miłość!* (1927) Działuś Cadum stacza pojedynek z Grubaskiem Michelinem, reklamą opon, do dziś istniejącą w niezmienionej formie. Stawką jest nie byle co: rola Mesjasza czasów współczesnych!

W niezrealizowanym scenariuszu Desnosa z 1930 roku *Tajemnice metra* podczas rewolty na stacji ożywają postacie z afiszy: reklamująca kakao Holenderka, gęsi zachwalające pasztet z własnych wątróbek, malarze używający farby Ripolin. Rozbijają się butelki wody Javel, sypią na ziemię litery z reklamy Dubonnet (widocznej też na słynnym zdjęciu Kertésza). W latach dwudziestych i trzydziestych z wizyjnego potencjału kultury masowej surrealiści czerpali pełnymi garściami. Co stoi na przeszkodzie, byśmy poszli w ich ślady?

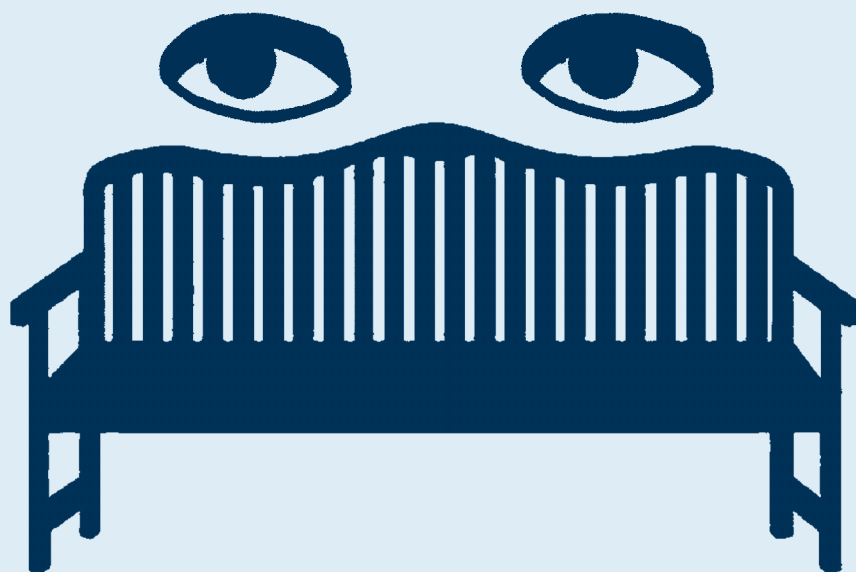


20. Jak odwiedzać miejskie parki

Najlepiej nocą. Wpierw spróbuj, czy brama nie jest przypadkiem otwarta. Jeśli nie jest, przejdź przez ogrodzenie. Pospaceruj po wyglądających inaczej niż za dnia alejkach, wsłuchaj się w ciszę i spróbuj odkryć to, czego szukali surrealiści: cudowność.

Po godzinie czy dwóch wróć do domu. Nie przeprowadzaj tego doświadczenia sama/sam, lecz w gronie znajomych.

Sztuczne skałki, „most samobójców”, sąsiedztwo robotniczych ulic sprawiają, że park Buttes-Chaumont – leżący w północnej części Paryża i z lotu ptaka podobny do szlafmicy – w niczym nie przypomina centralnie usytuowanych ogrodów. W *Wieśniaku paryskim* Aragona współtworzy wraz z Pasażem Opery nowy miejski mit. Prześiąkniętą nudą nocą Breton, Aragon i Noll podali taksówkarzowi adres Buttes-Chaumont właśnie. Ze zdziwieniem zastawszy bramę otwartą, spędzili tam niecałą godzinę, podczas której nie zdarzyło się w zasadzie nic. Poza tym, że na ich oczach zapuszczone alejki przeistoczyły się w egzotyczną Mezopotamię. Chłonąc dostępną na wyciągnięcie ręki cudowność, nocni włóczędzy obserwowali, jak rzeczywistość usuwa się w mrok. I jak zastępuje ją mit nowoczesności, podszyty przekornym wdziękiem na wpół zapomnianego wieku dziewiętnastego.



21. Jak oglądać filmy

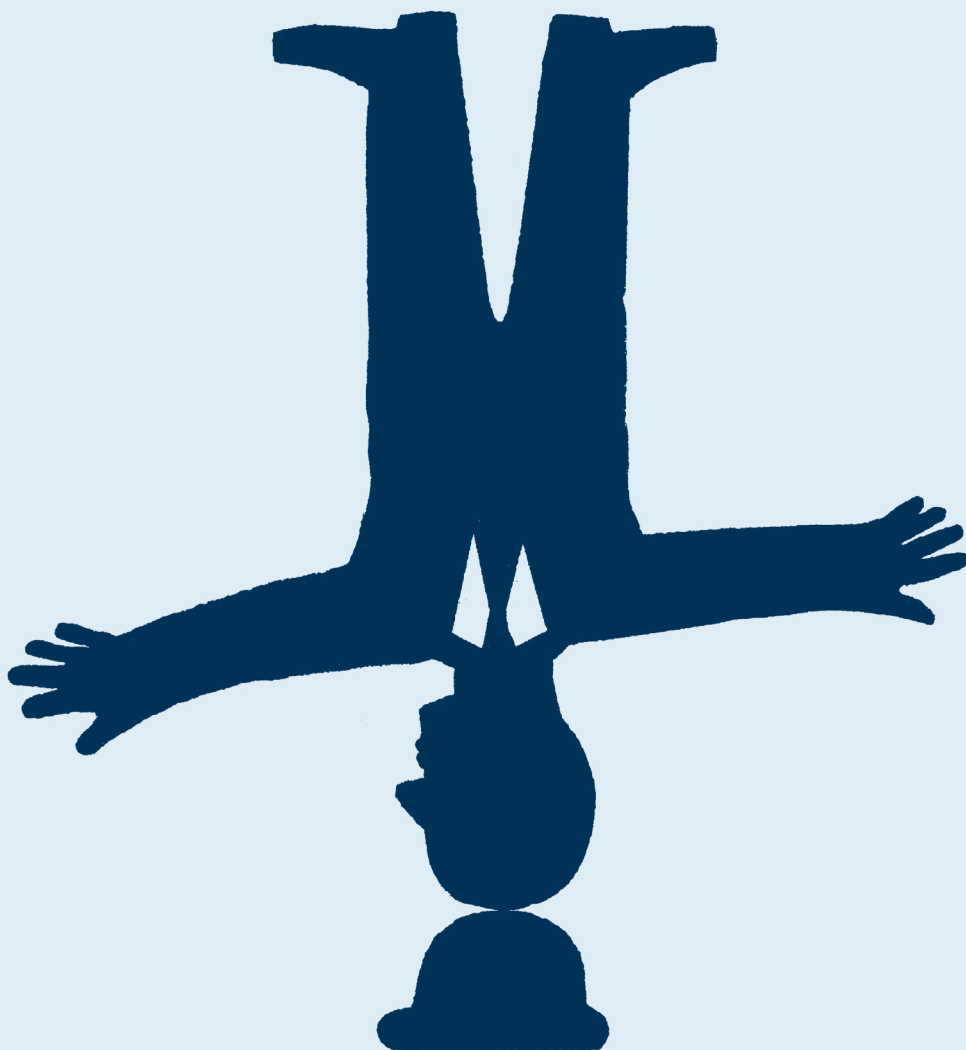
Wybierz dzień, kiedy bilety do kina są tańsze (najczęściej środa), oraz dzielnicę obfitującą w małe kina (niełatwe zadanie). Unikaj multikin w centrach handlowych – w nich eksperyment się nie uda.

Nie sprawdzaj repertuaru! Wybieraj filmy na chybił trafił, wchodź na salę w trakcie projekcji, nie wiedząc, jaki film oglądasz. Daj się zahipnotyzować obrazowi. Po kilkunastu minutach wychodź i jak najszybciej biegnij na następny seans. Pozwól, by wrażenia z kolejnych filmów zlały się w jedną impresję. Nadaj jej tytuł i wykorzystaj jako twórczą inspirację. Przeprowadzaj eksperyment w towarzystwie. Głośnymi komentarzami przeszkadzaj innym widzom. Po twoim wyjściu odetchną z ulgą!

Wejście do zaciemnionej sali surrealiści porównywali do zamknięcia oczu, zapadnięcia w sen, zanurzenia się w podświadomość, zażycia narkotyku zmieniającego rzeczywistość w fikcję. Możliwości trickowe, wyolbrzymianie pewnych gestów, pomijanie innych, przypominający sny brak kolorów, białe litery na czarnym tle niczym wizje w hipnozie, oddzielająca od zewnętrznego świata muzyka, zeszywnienie szyi, uczucie wyobcowania wśród nieznajomych, erotyzm ciemnej sali, wrażenie podglądania przez dziurkę od klucza wydarzeń niechronologicznych i toczących się w nierealnym tempie, podróżowanie w czasie i przestrzeni – wszystko to sprawiało, że surrealiści uważali film za medium najlepiej nadające kształt wizjom. Podczas pierwszej wojny Jacques Vaché i Breton mieli zwyczaj wchodzenia w Nantes na chybił trafił do przypadkowych kin, oglądania kawałka filmu, którego tytułu nie znali, i wychodzenia przed końcem, by tego samego wieczoru zobaczyć jeszcze kilka fragmentów innych filmów. Praktyka ta wyzwalała wolne skojarzenia i zapładniała wyobraźnię. Wszyscy surrealiści pożerali filmy, oglądane najchętniej w drugorzędnych kinach, gdzie z sufitu kapala woda, między krzesłami biegały szczury, składająca się z prostytutek i żołnierzy na przepustkach publiczność interesowała się bardziej sobą niż perypetiami bohaterów, projekcję zakłócali raz po raz miejscowi wariaci i trudno było dostrzec szczegóły na ekranie z powodu pokrywających go plam. Młodzi poeci nie lubili ani eleganckich kin Montparnasse'u, ani sal specjalizujących się w pokazywaniu awangardy. Za najbardziej pobudzające fantazję uważali kina „autentyczne”: na bulwarze Clichy przy placu Pigalle, na bulwarze de Strasbourg,

28. Jak się bawić

Jeśli tylko okoliczności na to pozwolą – szampańsko. Nie stronić od masek, przebrań i teatralnych entrées. Mile widziani zapewniający odpowiednie wnętrza zamożni patroni. Przy ich wyborze pamiętajmy jednak, że nie pieniądze są najważniejsze, lecz fantazja.



Choć pozostawało to w pewnym konflikcie z filozofią ruchu, surrealiści utrzymywali bliskie kontakty z paryską arystokracją, która sfinansowała najlepsze ich filmy (*Tajemnice zamku kostki do gry* Mana Raya, *Złoty wiek* Buñuela oraz *Krew poety* Cocteau). Transakcja była oczywiście wiązana: dzięki artystom arystokraci mniej się nudzili, czując się częścią „nowoczesnego świata”. Uczestnikami urządzanych w rezydencjach bali przebierańców bywali Man Ray, Cocteau, Schiaparelli, Chanel, Dalí i tancerz Serge Lifar.

Man Ray wejście na salony zawdzięczał renomie wielkiego fotografa. Jeden z jego najwcześniejszych patronów, książę de Beaumont, zaprosił go w 1924 roku do sfotografowania gości, między innymi Picassa w stroju torreadora. Wieczór ów przyniósł kolejne zaproszenia na tematyczne bale, choćby na Bal Futurystyczny, uświetniający w 1927 roku inaugurację nowych wnętrz paryskiego pałacu poetki i potomkini markiza de Sade’a, wicehrabiny Marie-Laure de Noailles, pozującej w sukni i kapeluszu ze skóry rekina (!). Kostiumy Mana Raya wyróżniały się zwykle na tle reszty strojów, wykonanych z większym nakładem pracy i kosztów. Na Bal Futurystyczny – ku dezaprobachie innych zaproszonych, ubranych w skafandry kosmiczne – stawiał się w błyszczącej torbie ze sztucznego jedwabiu, w której wyciął dziury na nogi i ręce. Na głowie miał śmigło od zabawki, a w dłoni ubijaczkę do jajek. W scenie grupowej balu wydanego dwa lata później w prowansalskiej willi de Noailles’ów leży na podłodze przed siedzącymi i stojącymi przebierańcami, prezentując damskie pończochy naciągnięte na ręce i czubek głowy.

Na zorganizowanym przez Marie-Laure w 1929 roku w jej paryskiej rezydencji Balu Materii goście wystąpili w strojach z tektury, celofanu, słomy, rafii, kamyków, okładek książkowych oraz kawałków luster.

Najpiękniejszym balem tamtych czasów był ponoć Bal Biały, urządzony w 1930 roku przez księżną Annę Laetitię Pecci-Blunt, siostrzenicę papieża Leona XIII, w jej paryskim pałacu z ogrodem. Man Ray zaprojektował oświetlenie tańczących po białym parkiecie białych par, na które wyświecił kupiony na pchlim targu ręcznie kolorowany film Georges’a Mélièsa oraz czarne litery na białym tle. Arthur Rubinstein przebrał się za azjatyckiego księcia, baronowa Rothschild z przyjaciółmi za cesarzową Eugenię z dworem. Man Ray z asystentką Lee Miller przybyli w strojach tenisistów. Clou programu było *tableau vivant* parodiujące greckie posągi. Fotografia Mana Raya pokazuje zastygłą w dramatycznych pozach grupę w zaprojektowanych przez Jeana Cocteau maskach i perukach. Na zorganizowaną w 1974 roku w Nowym Jorku replikę Balu Lee Miller przygotowała wyłącznie białe dania.

Do historii przeszedł Bal Oniryczny, jaki na cześć wracających do Europy Dalego i Gali wyprawiła amerykańska milionerka Caresse Crosby 18 stycznia 1935 roku w nowojorskiej restauracji Le Coq Rouge. Na dekorację wnętrza złożyły się wisząca nad schodami pełna wody wanna i szkielet byka z umieszczonym w nim fonografem grającym

34. Jak wsłuchiwać się w noc

Wyjdź w nocy na miasto. Nie zabieraj niczego ze sobą, ale ubierz się stosownie do pory roku. Wędruj, „gdzie oczy poniosą”. Rozglądaj się, nadstawiaj ucha. Nawiązuj rozmowy z napotkanymi po drodze nocnymi markami, zachowując jednak ostrożność. Uzbrój się w cierpliwość, nie rozpraszaaj skupienia, daj nocy szansę.



Peregrynacje po nocnym Paryżu należały do surrealistycznego *savoir-vivre*’u. Młodzi poeci wiedzieli, że nocna włóczęga bez celu jest czynnością irrealną, wprowadzającą w szczególnie stan ducha, rozbudzającą zmysły, sprzyjającą zgłębianiu podświadomości. Mierzyli się z nocą i z miastem, pielgrzymując jak w transie do miejsc wybranych: zapuszczonych parków, tanich hotelików, wymarłych zaułków i na dworce, gdzie poezja codzienności i przypadek obiektywny mają szczególną moc. Zgłębiając mroczne tajemnice, podążali tropem Réti’a de la Bretonne, który w *Nocach paryskich*, czyli *nocnym spektatorze* (1788–1791) podpatrzył i opisał niejedno.

Jednym z najzdolniejszych uczniów *Nocnego spektatora* okazał się Philippe Soupault. Jego książka *Ostatnie noce paryskie* – wraz z *Nadją Bretona* i *Wieśniakiem paryskim* Aragona – nadały kształt mitowi nocnego surrealistycznego Paryża. Wiele lat po jej napisaniu Soupault wspominał: „Paryż dnia i Paryż nocy: dwa miasta, dwa światy. Przez kilka lat, słusznie lub nie, wołałem Paryż nocny. Spacerując pustymi ulicami, spotykałem niekiedy lunatyków, którzy – jak ja – kochali ciszę, niezwykłość, tajemnice, oświetlone księżycem noce, czary księżycowego miasta i »mroczne światło spadające z gwiazd«. Chciałem pokazać Paryż tajemniczy, a nie banalne miasto turystów i mieszczan, zniewolonych rutyną, zaślepionych przyzwyczajeniami. Na nadbrzeżach Sekwany widywałem niepokojące postacie, które starałem się opisać w *Ostatnich nocach paryskich*. Całą zimę śledziłem z dala młodą kobietę, która z zawrotną szybkością przemierzała nadbrzeża i ich okolice. Podążając za nią nocami, odkryłem sekrety i zagadki nocnego Paryża”.

Wizję Paryża następnych pokoleń ukształtowały fotografie Brassai’a zamglonych nadbrzeży wzdłuż kanałów i wpatrzonych w czarną czeluść rzygaczy katedry Notre-Dame.

35. Jak z oczywistości budować filozofię

Rozglądaj się wokół i zapisuj oczywistości, które – przeniesione na papier czy płótno – pozwolą ci spojrzeć na świat inaczej. Stawiaj proste pytania, które szybko okażą się pytaniami złożonymi.

Mistrzem takiej postawy był René Magritte. Rzadko opuszczając mieszczańską dzielnicę Brukseli, przedstawiał banalne domy i sprzęty w niezwyklej aurze. Reprodukowany dziś w nieskończoność portret fajki opatrzony podpisem „To nie jest fajka” stawia pod znakiem zapytania stosunek rzeczywistości do jej nazwania i odzwierciedlenia w sztuce. Problematykę tę Magritte podejmował wielokrotnie, choćby przeciwstawiając na płótnie obraz nieba słowu *ciel*. Czy – kpiąc z rozważań krytyków nad tym, co może kryć się za obrazem – sporządzając wizerunek oprawnej w zdobną ramę ceglanej ściany.



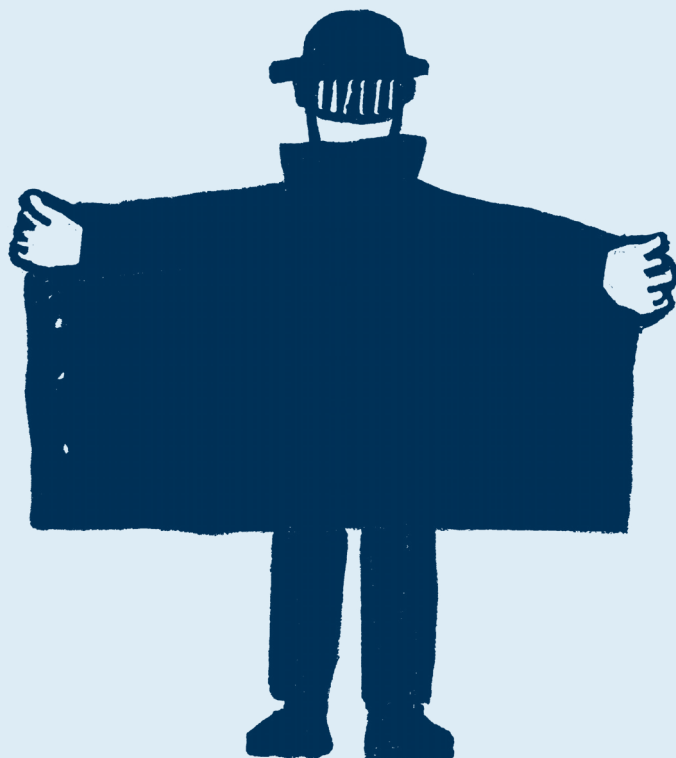
36. Jak wywoływać skandal

*Jak najczęściej, jak najśmieszniej, bez używania przemocy.
Skandal powinien wyzwać śmiech, ukazywać względność
konwencji, przebijać balon powagi.*

Surrealiści wierzyli, że skandal jest potężną bronią w walce z zastanym porządkiem. W latach sześćdziesiątych Breton, Buñuel i Duchamp ubolewali, że nie sposób już nikogo zaszokować. Czas pokazał, jak bardzo się mylili.

Trudno zliczyć skandale wywołane przez surrealistów, ich prekursorów i następców. Nie wszystkie spełniały wymienione wyżej zalecenia. Oto kilka przykładów: rozróżba w paryskim Théâtre de l'Oeuvre podczas prapremiery *Ubu króla* w 1896 roku, gdy ze sceny padło pierwsze „Grówno!”; przerwanie projekcji filmu Germaine Dulac *Muszelka i pastor* w 1928 roku w Studio des Ursulines; zaczepianie księży na ulicach...

Udanym skandalem była bitwa, jaka rozgorzała w 1925 roku w paryskiej restauracji Closerie des Lilas podczas jubileuszu sędziwego poety Saint-Pol-Roux. Surrealiści spotkali się tam z zachowawczą literacką socjetą, której prym wiodła małżonka wydawcy pisma „Mercure de France”, pisarka, pani Rachilde. Początek bijatyce dało rozdanie *Listu otwartego*, napisanego przez surrealistów do znanego z dewocyjno-nacjonal-



stycznych poglądów Paula Claudela, oraz wypowiedziane przez panią Rachilde wrogie uwagi pod adresem Niemców. Breton stanął w obronie Maxa Ernsta, wsparli go inni. Michel Leiris zwrócił się do zgromadzonych pod oknami gapiów z okrzykiem: „Śmierć Francji!”. Namówiony przez tłum do wyjścia na ulicę życie zawdzięczał przybyciu policji. Bilansem bankietu były rany odniesione przez gości oraz zdemolowane wnętrza: Breton wyrwał okno z zawiasów; Soupault – huśtając się na żyrandolu – wyłukł zastawę; pewien krytyk rozbił łaską lustro. Policja aresztowała jednak nie młodych poetów, lecz sześćdziesięcioletnią panią Rachilde zdradzającą objawy hysterii. Pozostały na placu boju jubilat poprosił o poprawiny. Surrealistów już nie zaproszono.

W wyniku skandalu wywołanego projekcją *Złotego wieku* Buñuela wicehrabia de Noailles, który film sfinansował, został wykluczony z ekskluzywnego Klubu Wyścigów Konnych, a papież zagroził mu ekskomuniką.

Tradycję skandali kontynuował duchowy następca ruchu, Roland Topor. W latach pięćdziesiątych, wzięwszy raz jeden udział w spotkaniu Bretona z młodymi adeptami ruchu w kawiarni Promenade de Vénus, zakłócił poważny nastrój pytaniem: „Czy mistrz może mnie poinformować, gdzie znajduje się toaleta?”. Po czym wyszedł i nie wrócił. Trzydzieści lat później wraz z Sarah Olivier (aktorką, piosenkarką, córką artysty Olivier Olivier, członka Grupy Panicznej) zostali wyrzuceni z Chez Pastel, ekskluzywnej paryskiej restauracji, za ciskanie w siebie frytkami.



43. Poszukiwanie tytułu

Wymyśl słowo bądź ułóż kilka słów tak, by w najmniejszym stopniu nie odnosiły się do fabuły książki czy filmu, których tytułem się staną. Spacerując po mieście, staraj się łowić skrawki podслuchanych zdań. Wykorzystane w tytule, nadadzą twemu dziełu nowych treści. Mile widziane są gry językowe. Czekaj na interpretacje krytyczne, po czym obalaj je jedna po drugiej.

Mistrzem tej metody był Luis Buñuel. Szukając w 1929 roku tytułu do realizowanego wspólnie z Salvadorem Dalím filmu, brał wpraw pod uwagę napis umieszczany w pociągach: *Nie wychylać się na zewnątrz*, a także jego zmienioną wersję: *Nie wychylać się do wewnątrz*. Potem Dalí zaproponował tytuł tomiku wierszy Buñuela *Pies andaluzyjski*. Nadawał się tym lepiej, że w filmie nie ma mowy ani o psie, ani o Andaluzji. Zaprzyjaźniony z artystami Federico García Lorca był jednak przekonany, że tytuł i jedna ze scen stanowią złośliwe aluzje do niego. Wywodził się bowiem z południa Hiszpanii, a przybyszów stamtąd przezywano wśród studentów psami andaluzyjskimi właśnie.

Tytuły pozostałych filmów Buñuela dostarczały mniejszych nieporozumień, choć wybierane były metodą równie arbitralną. Przy pracy nad *Dyskretnym urokiem burżuazji* problem tytułu wynikł dopiero, gdy gotów był scenariusz Jean-Claude’a Carrière’a. Pierwszy pomysł Buñuela brzmiał *Precz z Leninem*, czyli *Matka Boska w tajni*. Gdy przyszedł mu do głowy *Urok burżuazji*, Carrière zwrócił uwagę, że przydałby się jakiś przymiotnik. Buñuel słusznie uważał, że dzięki temu tytułowi film ogląda się inaczej. Claudio Isaac we wspomnieniowej książce o mistrzu cytuje go: „Surrealizm pokazał, jaką wagę może odgrywać tytuł. Niekiedy w znacznym stopniu od niego zależy wartość dzieła. Dlaczego? Jeśli, dajmy na to, konwencjonalne romansidło zatytułowane jest *Moja kuzynka kurewka*, to taki tytuł rzutuje na całą treść. Albo jeżeli pełna erotycznych scen książka nosi tytuł *Owieczki pielgrzymia...*”. Sam kierował się zasadą: im mniej związków z treścią filmu, tym tytuł lepszy, bo tym skuteczniej pobudza wyobraźnię!

Ze zbliżonych pobudek wychodzili surrealistyczni malarze, nazywając swoje obrazy dziwnie, co jednak – jak zauważa Buñuel – nie znaczy wcale arbitralnie. Przewrotny stosunek do tytułów miało najważniejsze pismo ruchu, „La Révolution surréaliste”. Jedna z okładek reprodukowało niepodpisane nazwiskiem autora zdjęcie Eugène’a Atgeta przedstawiające tłumek na placu Republiki, oglądający przez szkiełka zaćmienie słońca. Tytuł *Ostatnie nawrócenia* dodał atmosferycznemu zjawisku dwuznaczności,

zmieniając paryżan w adeptów tajemnego kultu. Okładkę innego numeru pisma zdobiło anonimowe zdjęcie dwóch mężczyzn nachylonych nad włazem do kanału, opatrzone zaskakującym podpisem *Następny pokój*. Tytuł taki kazał dopatrywać się w banalnej ulicznej scence znaczeń rodem z *Alicji w Krainie Czarów*.

Rytuały wokół nadawania tytułu pielegnował Max Ernst. Po namalowaniu obrazu czekał, aż narzuci się sam. Kiedyś, tuż przed wyjazdem na wakacje, skończył obraz, którego wspomnienie nie dawało mu spokoju. Gdy podczas spaceru nad Jeziorem Genewskim zadreślał się myślą o tytule, mijająca go osoba niespodziewanie powiedziała: „Książę źle jada, i nie mam na myśli restauracji”. Kiedy nazajutrz inny przechodzień rzucił na jego widok słowo: „książę”, Ernst dokończył w duchu: „źle jada”. W jego głowie zdanie: „Le prince mange mal” zrymowało się z: „dans son lit conjugal” (w małżeńskim łóżu), po czym wyłonił się tytuł: „Les princes dorment mal” (*Książęta źle śpią*).

René Magritte zwykł zapraszać przyjaciół surrealistów, z którymi wspólnie zastanawiał się, jakie – najlepiej niezwiązane z przedstawieniami – tytuły nadać najnowszym obrazom.

Tytuły zyskują na wieloznaczności dzięki grom językowym. *Les champs magnétiques* Bretona i Soupaulta daje się fonetycznie odczytać zarówno jako *Pola magnetyczne*, jak i *Magnetyczne pieśni*. Kolażowa powieść Ernsta nazywa się *La femme 100 têtes*, co w fonetycznym rozumieniu znaczy zarówno *Stugłowa kobieta*, jak i *Kobieta bez głowy*. Wielorakość interpretacji dostarczała i dostarcza czytelnikom wiele radości.



53. Wyborny trup

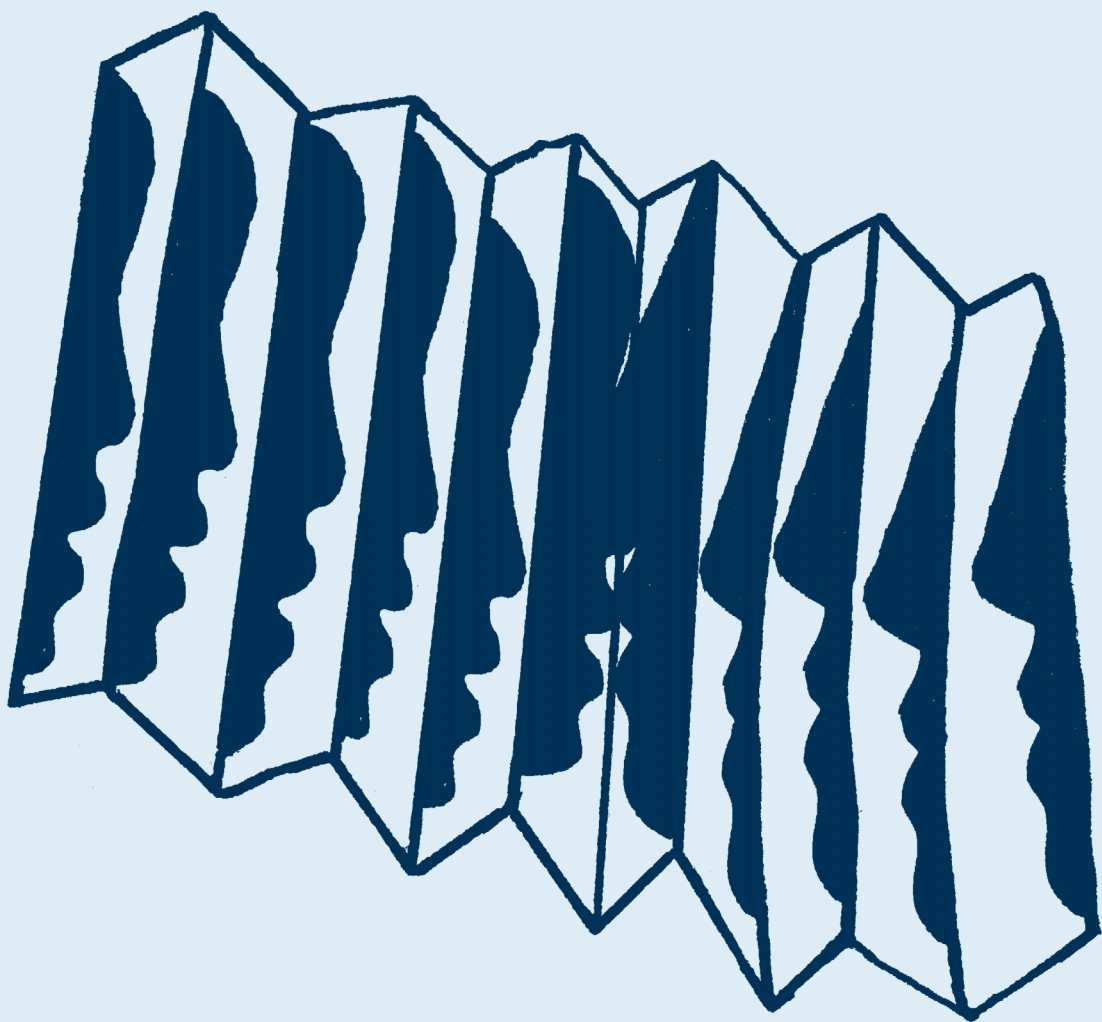
Pierwszy gracz pisze słowo na kartce, zagina ją tak, by je zakryć, przekazuje kartkę sąsiadowi. Ten robi to samo, aż do ostatniego gracza. Gracze przestrzegają gramatycznego porządku: pierwszy pisze przymiotnik, drugi – rzeczownik, kolejni: czasownik, znów przymiotnik i znowu rzeczownik. Ostatni gracz zapisuje ostatnie słowo, prostuje kartkę i czyta na głos powstałe zdanie. W wizualnej wersji gry uczestnicy zaginają kartkę tak, by następna osoba widziała tylko wystający poza zagięcie kawałek rysunku czy kolażu. Kolejny gracz dorysowuje swoją partię (lub dokleja część kolażu), zagina kartkę itd. Ostatni kończy dzieło, prostuje kartkę, pokazuje zgromadzonym wynik i nadaje mu tytuł. Wyborny trup pozwoli ci ćwiczyć automatyzm i tropić przejawy przypadku. Wyzwolisz słowa i obrazy z pęt logiki, znajdziesz poetycką inspirację, kto wie, może poznasz część własnej podświadomości.

Najsłynniejsza gra surrealistów, pokrewna francuskiej „grze w papierki”, wymyślona została w 1925 roku w konkurującym z grupą Bretona kręgu mieszkających przy ulicy du Château Jacques’a Préverta, Yves’a Tanguya i Marcela Duhamela. Wywodzi się z dadaistycznych przepisów na kolaż powstały z ułożonych przypadkowo gazetowych wycinków. Nazwa pochodzi od pierwszego uzyskanego w ten sposób zdania: „Wyborny trup będzie pił nowe wino” (*Le cadavre exquis boira le vin nouveau*). Choć tematyka przedstawień była dowolna, w pracach surrealistów powtarza się motyw fantastycznie przekształconej ludzkiej sylwetki. Zdarzały się też wersje trójwymiarowe. Na Międzynarodowej Wystawie Surrealizmu w 1938 roku Breton pokazał inspirowany grą mebel złożony z tabernakulum ustawionego na nogach dwóch damskich manekinów.

Wyborny trup wcielał w życie najważniejsze postulaty ruchu. Walcząc z dziewiętnastowiecznym kultem Mistrza, członkowie grupy zapraszali do współpracy osoby niezajmujące się sztuką. Podpisując wspólnie rysunek czy kolaż, zrywali z tradycyjnym rozumieniem autorstwa. Końcowy rezultat był owocem przypadku. Simone Breton uzależnienie od tej gry porównywała do narkotyku.

Na wielkich wystawach, przewartościowujących ostatnio dorobek surrealizmu, rysunki i kolaże powstałe tą drogą zasłużenie zajmują istotne miejsce. *Wyborny trup* zmar-

twychwstał w Internecie. *Generator przypadkowego surrealizmu* bawi internautów takimi oto kombinacjami: „Rzeczywiście jesteś najbardziej spiczastym kartonem mleka”; „Nigdy nie reperuj tosteru z Hiszpanem!”; „Tak bym chciał, żeby Mao Tse-tung przestał myśleć o mojej kukielce!”. Surrealiści zacierają w grobach ręce, choć nie mogą się na- dziwić, że gry – w ich czasach rozwijające *esprit de corps* – stały się doświadczeniem samotniczym.



**Ta książka z pewnością zadziała jak cudowne lekarstwo
dla naszej wymęczonej zmartwieniami i lękami duszy.**

Olga Tokarczuk

**Jedna z najwybitniejszych światowych badaczek
surrealizmu stworzyła niezwykle oryginalną książkę
o sztuce i literaturze, a także o nas, o naszych codziennych
praktykach, o różnych sposobach odnoszenia się
do rzeczywistości. Właśnie dlatego, że tak często literatura
spełnia jakieś wymogi, rynkowe czy ideologiczne,
Taborska postanowiła jeszcze raz przypomnieć nam,
jak wiele zależy, także w życiu społecznym, od wyzwolonej
wyobraźni. To kolejna książka Agnieszki Taborskiej,
która wyrasta z niewygasłej wiary w absolutną
niepodległość wyobraźni.**

Grzegorz Jankowicz

Świat zwariował. Poradnik surrealistyczny. Jak przeżyć pokazuje,
że surrealizm to więcej niż styl: to sposób widzenia rzeczywistości.
Choć w wielu krajach cieszy się ostatnio wielkim zainteresowaniem,
w Polsce wciąż jest mało znany. Podane w *Poradniku* „przepisy”
na surrealistyczną sztukę i życie pomogą nam przetrwać
w ciężkich czasach.

**Książka dla artystów, studentów szkół artystycznych
i wszelkich surrealistycznych dusz.**

BOSZ

