

Kult chwili przelotnej i Wielcy Przezroczyści

Nowe mity surrealizmu

AGNIESZKA TABORSKA

Nie było wśród dwudziestowiecznych awangard bardziej utopijnych marzycieli od surrealistów. Obok innych szalonych zamierzeń, od początku istnienia grupy towarzyszył jej zamiar ustanowienia „nowego mitu”. Pierwszym jego manifestem stał się w 1926 roku *Wieśniak paryski* Louisa Aragona. Opisany tam nowoczesny mit miasta szybko jednak okazał się niewystarczający dla coraz bardziej poróżnionych ze sobą poetów. Lata trzydzieste przeniosły ich punkt zainteresowania z podświadomości na sprawy społeczne. Najradykalniejszy antyklerykał, poeta Benjamin Péret, w eseju *Péret ma głos* nawoływał do odrzucenia fałszywych mitów współczesności – opoki skostniałych systemów – oraz do uwolnienia ludzkości z mitów starych, szkodliwych i niedemokratycznych, krótko mówiąc z religii. Breton uwalniał się spod wpływu Freuda, z malejącą energią badał związki między jawą a snem, czytał Junga i Hegla, a dociekania nad popędem seksualnym zastępował rozważaniami nad pierwotnymi wierzeniami, magią, mitami, archetypami i zbiorową podświadomością (winę za drugą wojnę widział potem w jej kryzysie). Wierzył, że poznanie mechanizmów społecznych toruje drogę do przeniknięcia tajemnicy ludzkiego bytu. W 1935 roku w *Przedmowie* do eseju *Polityczne stanowisko surrealizmu* zastanawiał się nad sposobami pogodzenia surrealizmu – traktowanego jako motor tworzenia mitu zbiorowego – z szeroko pojmowanym ruchem wyzwolenia człowieka. Ów „nowy mit” miał ułatwiać przekraczanie granic racjonalności i pomagać w rozumieniu świata, a szczególnie struktur społecznych. W 1942 roku, porzuciwszy wszelkie konteksty socjologiczno-historyczne, Breton zaproponował całkiem „nowy mit”, oparty na wierze w „hipotetyczne istoty”, mgliście się nam objawiające w chwilach strachu i momentach uświadamiania sobie działania przypadku. Lata po drugiej wojnie wypełniło surrealistom śledzenie związków między mitami a sensem zachowań wierzących w nie ludzi. Działalności tej towarzyszyło przekonanie, że odpowiedzialność za dramaty cywilizacji europejskiej ponoszą mity dla ludzkości szkodliwe, ograniczające wolność i wywołujące wojny, jak choćby mit nadezłowieka. Toteż naczelnym celem surrealizmu stało się demaskowanie mitów skompromitowanych, wskrzeszanie starych i zapomnianych oraz powoływanie do życia nowych, pozwalających na pełne wykorzystanie twórczej energii. Po raz ostatni przywódcy ruchu dali wyraz bezgranicznemu optymizmowi i niewzruszonej od czasu pierwszego *Manifestu* pewności siebie. Kolejny plan budowy lepszego świata dowodził, że wojna nie dokonała w ich psychice zniszczeń nieodwracalnych.

Surrealiści często odwoływali się do ulubionych mitów: Edypa, Narcyza, Wilhelma Tella, hermafrodyty, czarodziejki Meluzyny. Pod koniec życia Breton wyznawał, że podróże nauczyły go, iż losy społeczności w znacznej mierze zależą od wpływu, jaki mają na nie mity. Usiłował więc zakorzenić w potocznej świadomości mityczne myślenie, widząc w nim nie tyle powrót do tradycji, ile furtkę otwartą na nieznane.

Już pierwszy *Manifest* pełen był odniesień do myślenia magicznego. Powtarzając się tam i w wielu innych surrealistycznych tekstach słowa-klucze: „oczarowanie”, „ekstaza”, „uniesienie”, „opętanie”, „olśnienie”, prowadziły na ścieżkę wiodącą daleko od racjonalizmu. Poddając się magii surrealizmu, czytelnik *Manifestu* doznawał wtajemniczenia¹. Magicznemu myśleniu bliska też była inicjacyjna rola gier – surrealiści oddawali się im z zapałem – a także praktyka pisania automatycznego (pozwalającego na jakiś czas zapomnieć o własnej tożsamości) czy błędzenia po mieście bez celu, z głową otwartą na przejawy cudowności.

Dyktatorskie ciągoty kazały Bretonowi wprowadzać rytuały do życia grupy. Działania zbiorowe, obowiązkowe spotkania o tej samej porze w tych samych kawiarniach, przepisowe aperitify, starannie reżyserowane wieczory na ulicy La Fontaine, uroczyste procesy i wykluczenia – cały ten wyśmiewany przez złośliwych ceremoniał przywodził na myśl zasady funkcjonowania partii politycznej czy Kościoła katolickiego. Przede wszystkim jednak mitologizował ruch młodych poetów, którzy traktowali się na tyle serio, że nie tylko chcieli tworzyć „nowy mit”, ale i własnemu życiu nadać mitologiczny wymiar.

To, że surrealiści uważali się za apostołów epoki nowoczesnej, było konsekwencją ich buntu wobec przeszłości. Modernizujące się miasto fascynowało surrealistyczną literaturę i kino. Pierwszy i najbarwniejszy obraz mitologii nowoczesności, a także drogę wylęgania się nowej estetyki, przedstawił Aragon w *Wieśniaku paryskim*. Jak inne powieści o surrealistycznym Paryżu, *Wieśniak* wyrósł z zamięłowania do włóczęgi po dziennym i nocnym mieście. Peregrynacje bez celu – czynność surrealistyczna *par excellence*, pielgrzymki do miejsc wybranych: parków, kawiarni, tanich kin i teatrzyków, obskurnych hotelików z pokojami na godziny i pasaży, najbardziej niekwestionowanego królestwa przechodniów, wprawiały młodych poetów w szczególny stan ducha. Pozwalały uchwycić poezję codzienności oraz istotę surrealistycznej wrażliwości – cudowność. Czyli poczucie poetyckiej tajemnicy, umożliwiające ucieczkę z podległej logice egzystencji, zrywające z estetycznymi stereotypami, racjonalistycznymi nawykami i ograniczeniami wrażliwości. Z wędrówek zachwyconego Paryżem „wieśniaka”, szukającego na ulicach cudów codzienności, wyłonił się opis narodzin nowoczesnego mitu miasta. Mit ten łączy z mitem futurystów fascynacja tempem i mechanizacją współczesnego życia. Dochodzi do niej zaniepokojenie gwałtownością zmian oraz nostalgia za tłącymi się tu i ówdzie pozostałościami XIX wieku. Ożywia ją najważniejsze dla surrealistów pragnienie miłości, przenikające w ich pojęciu wszystko i wszystkich w Paryżu roku 1926.

Nowoczesne życie jawiło się surrealismom jako silnie zabarwione wiktoriańską patyną. Obraz nowoczesności stanowiła dla nich dziwna hybryda, na którą składały się wspomniani przez Aragona *stalowi niewolnicy, elektroskop o złotych listkach*, reklamowe afisze, manekiny sklepowe, woskowe popiersia na wystawie fryzjera, czy cylindry przywołujące porównanie z czarnymi znakami zapytania.

Wrażliwy na wszelkie przejawy ludzkiej uczuciowości „wieśniak” notuje schyłek nienadążających za współczesnością dawnych religii: *W mijanych wsiach widzę puste kaplice i zrujnowane kalwarie. Pochód ludzki odstąpił od tych stacji, które wymagały innego kroku niż ten, którym się posuwa. Fałdy na sukniach tych Dziewic zakładały refleksję nie dającą się pogodzić z zasadą przyspieszenia, jaka panuje dziś nad wędrówką*². Nowi bogowie wyparli starych, człowiek współczesny pada na twarz nie przed krucyfiksem, lecz przed córą swego geniuszu – maszyną. Miejsce przydrożnych kaplic zajęły *wielkie bóstwa czerwone, wielkie bóstwa żółte, wielkie bóstwa zielone*³, wzniesione przez bezimiennych rzeźbiarzy metalowe potwory, pokryte angielskimi nazwami i nowymi słowami. Pompy benzynowe przypominają bogów Egipcjan i ludożerczych plemion; niebawem na ich widok będzie się robić znak krzyża: *O Texaco Motor Oil, Eco, Shell, wielkie zapisy ludzkiego potencjału, przeżegnamy się niedługo przed waszymi źródłami i najmłodszy z nas przyplacą życiem swoje spojrzenia na nimfy naftowe*⁴. Te heroiczne zmiany dokonują się obok nas, mity nie wietrzeją w książkach, lecz rodzą się na ulicy z gorączki istnienia.

Potrzeba mitu powstaje z braku, z kryzysu, z pustki wywołanej nowym, które nie zastąpiło jeszcze w pełni starego. Nowi bogowie rodzą się i umierają. Od nowego mitu nie wymaga się, że będzie trwał wiecznie, przelotność jest jego naturą. Kult chwili przelotnej to najważniejsze „odkrycie” Aragona w *Wieśniaku paryskim*. *Nie mogłem dłużej nie zdawać sobie sprawy, że właściwością mojej myśli, właściwością rozwoju mojej myśli jest mechanizm najzupełniej analogiczny do genezy mitycznej i że bez wątpienia wystarczy mi pomyśleć o czymkolwiek, by mój duch ukształtował sobie zaraz bóstwo, choćby najbardziej efemeryczne i najmniej świadome. Wydało mi się, że człowiek pełen jest bogów, jak gdyby gąbka zanurzona w pełnym niebie. Bogowie ci żyją, osiągają apogeum swojej mocy i umierają później, pozostawiając innym bogom swe okadzone ołtarze. Są zasadniczymi czynnikami ogólnego przeobrażania się wszystkiego. Są koniecznością zmian. Przechodziłem więc w oszołomieniu pomiędzy tysiącem boskich konkretyzacji. Zacząłem pojmować mitologię w ruchu. Zasługiwała z całą pewnością na nazwę mitologii nowoczesnej*⁵.

Racjonalistyczne myślenie nie wystarczyłoby do opisu współczesności. W swej *Przemowie Duch Imaginacji* posługuje się przykładem wziętym z nowoczesnego życia. Duch i telefon współistnieją w Aragońskiej mitologii na równych prawach: *Zdążając od jednego złudzenia do drugiego, bezustannie zdajecie się na łaskę iluzji Realności. A przecież to ja ofiarowałem wam wszystko: błękit nieba, piramidy, samochody. (...) Wszystko powstaje z imaginacji i wszystko się w niej objawia. Wydaje się, że telefon jest u z y t e c n y; nie wierzcie w to, spójrzcie raczej na człowieka, który wstrząsa się konwulsyjnie przy słuchawce wołając: halo!*⁶

Niezrozumieniu współczesnych mitów i nowych miejsc świętych winna jest – wierzy Aragon – niechęć do myślenia symbolicznego. Dlatego „wieśniak” podejmuje trud przywrócenia do łask „poczucia mitycznego”. Pierwsze strony

książki, noszące znamienity tytuł *Wstęp do nowoczesnej mitologii*, to pochwała niedoskonałości oraz wyznanie, że istnieją związki między twórczym rozregulowaniem zmysłów a narodzinami nowych bogów: *Każdemu błędowi zmysłów odpowiadają osobliwe kwiaty rozumu. Cudowne ogrody absurdałnych przeświadczeń, przeczuć, obsesji i majaczeń. Przybierają tu swą postać nieznanymi i zmienni bogowie. (...) Nowe mity rodzą się z każdym naszym krokiem*⁷.

Współczesny mit bezustannie odsyła do chwili bieżącej: *Codziennie ulega przemianie nowoczesne poczucie egzystencji. Cała mitologia zawiązuje się i rozwiązuje. (...) Czy długo jeszcze towarzyszyć mi będzie to poczucie codziennego cudu?*⁸ W związku z jego efemeryczną naturą nie każdemu dane jest uchwycić współczesny mit: *Ludzie żyją z zamkniętymi oczami wśród magicznych przepaści. Niewinnie dotykają czarnych symboli, ich nieświadome wargi bezwiednie powtarzają straszliwe zaklęcia, te formuły podobne do rewolweru*⁹. Poczucie mityczne objawia się najwrażliwszym: poetom, szaleńcom, jasnowidzom kultuwującym w sobie *rozregulowanie zmysłów*. Rodzi się na granicy świadomości i podświadomości. Lektura *Wieśniaka* ma je rozbudzić w każdym czytelniku, otwierając mu oczy na współczesność, czyli niedostrzegany przezeń banalny, i w swej banalności cudowny, świat. Poczucie mityczne pomoże nie tylko pojąć istotę współczesności, ale i doprowadzi do samopoznania.

Gdzieniegdzie pobrzmiwają na kartach *Wieśniaka* echa *Metropolis*, jak choćby w opisie dzikich zwierząt współczesnych: mechanicznej suszarki z węzową szyją i gotowych do napaści narzędzi – *stalowych niewolników, którzy zbuntują się pewnego dnia*¹⁰.

Poczucie mitologiczne zawiera również inne doznanie: poczucie natury. *Tak więc p o c z u c i e n a t u r y jest tylko inną nazwą sensu mitycznego*¹¹. W ostatnim rozdziale, *Poczucie natury w Buttes-Chaumont*, Aragon wraca do tematu religii i mitów, przypominając, że niegdyś te pierwsze miał za wyraz kryzysu osobowości, drugie – za urojenia. Był przekonany, że wiara i mity straciły rację bytu w nowoczesnym, ogarniętym nowymi obsesjami świecie. *Nie rozpoznawałem bogów na ulicy (...). Nie rozumiałem, że mit jest przede wszystkim rzeczywistością i potrzebą umysłu, że jest drogą świadomości, jej latającym dywanem. (...) Oświeciła mnie wreszcie myśl, że ogarnięty jestem szaleństwem nowoczesności*¹².

Wieśniak jest apoteozą przypadku i konkretności, wyzwaniem rzuconym logice, która nie pozwala dostrzegać nowych bogów i nowych miejsc świętych – wylęgarni nowych mitów. Jest hołdem złożonym codziennej rzeczywistości i *poczuciu mitycznemu*, misternie przeprowadzonym dowodem na to, że cudowność objawia się na fryzjerskiej wystawie, a mit powstaje na naszych oczach.

Odrzucenie dawnych bogów nie oznacza, że świat jest pozbawiony sacrum: *Duch kultów, rozpraszając się w prochu, opuścił miejsca święte. Są jednak inne miejsca, które rozkwitają wśród ludzi, inne miejsca, gdzie ludzie zajmują się bez reszty swoim tajemniczym życiem (...) samo życie objawia tutaj tę boskość poetycką, obok której tysiące ludzi przechodzą nic nie widząc i która nagle staje się widoczna i dręcząca dla wszystkich, którzy ją kiedyś odczuli. Metafizyka miejsc, to ty piastujesz dzieci, to ty zaludniasz ich senne marzenia*¹³.

Takimi magicznymi miejscami są łaźnie, *świątynie podejrzanego kultu*¹⁴ o aurze burdelu i przybytku magii, oraz relikty minionej epoki wypełnione *nowoczesnym światłem niezwykłości* kryte pasażami, ludzkie akwaria, gdzie *pierwotne życie już za-*

marło, ale które nadal godne są obejrzenia jako paserskie skrytki, gdzie przechowano wiele współczesnych mitów, bo dzisiaj dopiero, gdy zagrażają im oskardy, stały się one prawdziwymi świątyniami chwili przelotnej, widmowym krajobrazem rozkoszy i wyklętych zawodów, niepojęte dla wczorajszych dni i dla jutra, które nigdy ich nie pozna¹⁵. Jak Walter Benjamin, Aragon widzi w pasażach miejsca szczególne, inkubatory współczesnej mitologii. W Paryżu „wieśniaka” unosi się Benjaminowska aura i nie ma drugiej książki, która oddałaby ją równie przekonująco.

Czerpiąc inspirację z ulicznych afiszów, gazetowych ogłoszeń i powieści w odcinkach, w kulturze popularnej odnajdywali surrealiści owe *je ne sais quoi*, którego nie widzieli w oficjalnej sztuce. Znaki nowej kultury masowej – reklamy, szyldy, neony, melodramaty i seriale kryminalne – były dla nich wyłęgarnią nowej wrażliwości i *talizmanami rzeczywistości surrealistycznej*¹⁶. Fascynowali się *Fantomasem* – trzydziestodwutomową powieścią Pierre’a Souvestre’a i Marcela Allaina (napisaną na sposób zapisu automatycznego drogą losowania przez autorów rozdziałów i nagrywania na dyktafon improwizowanej opowieści) oraz pięcioodcinkową adaptacją Louisa Feuillade’a z lat 1913–1914. Film ten robił niezwykle wrażenie, bo przygody odzianego w czarny kombinezon, obdarzonego niepospolitą wyobraźnią demona zła rozgrywały się w nowoczesnym mieście w niezmienionej scenerii. *Na każdym rogu odnajdywaliśmy epizod tego arcydzieła*¹⁷ – wspominał później Desnos. W tajemniczym, poetyckim i świetnie znanym Paryżu co krok czyhał wytresowany wąż dusiciel, z kosza na bieliznę wyskakiwał bandyta, krew lała się ze ścian, a w szafach leżały odcięte głowy. Skradający się po dachach geniusz zbrodni wymykał się obławom, uciekał z więzień, w pompy strażackie lał benzynę, wysadzał w powietrze kamienice, wykolejał pociągi, zapalał statki i nie zostawiał odcisków palców dzięki rękawiczkom ze skóry trupa. Działał tak sprawnie dzięki nowoczesnym wynalazkom: szybki ekspres pozwalał mu popełnić morderstwo i niedługo potem znaleźć się w oddalonym o setki kilometrów miejscu, winda luksusowego hotelu umożliwiała sprawną ucieczkę po kradzieży, zamieszczony w wielkonakładowej gazecie reportaż z katastrofy, w której sfingował własną śmierć, nadawał tragicznemu wydarzeniu pożądany przezeń rozgłos. Wprowadzenie do nieprawdopodobnej akcji akcentów nowoczesnych, przemieszczenie fantazji z codziennością, reliktyw *Belle Epoque* z realiami XX wieku, czyniło z powieści i filmu dzieła zanurzone we współczesnej mitologii.

Zwierciadłem tej mitologii są też dzieje ikonografii *Fantomasa*. Inspiracją dla okładki pierwszego tomu powieści była reklama pigułek *Pink*, przedstawiająca górującego nad Paryżem zadumanego dżentelmena w cylindrze i czarnej masce, rozrzucającego różowe pastylki. Na okładce *Fantomasa* garść pigułek zastąpił sztylet, który – zgodnie ze złagodzoną w porównaniu z charakterem książki poetyką adaptacji Feuillade’a – zniknął później na plakacie filmowym, zastawiając absurdalnie pustą rękę.

Afisze na murach współtworzą współczesną mitologię i w surrealistycznej literaturze. W *Ostatnich nocach paryskich* Philippe’a Soupaulta wyznaczają trop tajemniczym wędrówkom bohaterów. W poemacie prozą Roberta Desnosa *Wol-*



Złoty wiek, reż. Luis Buñuel
(1930)



Mydélko Cadum (górá)
Złoty wiek, reż. Luis Buñuel (1930) (dóół)

ność albo miłość! miejską wyobraźnią włada poezja i bluźnierstwo. Szyldry żyją, postacie z afiszów uczestniczą w akcji, napisy podążają w procesjach. Pojęcie sacrum nabiera nowego wymiaru: używający farby Ripolin malarze niosą „bóstwu przyszłości” pomalowane nią grzejniki; korsarz Szloch wypelnia misję jednego z Trzech Króli; reklama mydła Dzidzius Cadum – to bóg objawiony pod postacią piany mydlanej. Ta właśnie reklama najmocniej działała na surrealistyczną wyobraźnię. Była wszechobecna w Paryżu lat dwudziestych, a wiktoriański smaczek naiwnego obrazka roześmianej, pucułowanej dziecięcej buzi przydawał jej nostalgicznego wyrazu. Surrealiści odnajdywali w niej estetykę zbliżoną do tak przez nich cenionych pocztówek z początku wieku: kiczowatą i pogodną, absurdalnie przeniesioną w wielkiej skali na domy i mury. (Do dziś migdałowe mydélko Cadum jest pakowane w różowy papierek z tym samym, kultowym wizerunkiem.) W książce Desnosa *Wolność albo miłość!* Dzidzius Cadum jest świadkiem wydarzeń przekształcających miasto: *Plakaty z Dzidziusiem Cadum przyzywały wystanników burzy i pod ich strażą kulilo się miasto całe*¹⁸. To on wyznacza narodziny nowoczesności, początek nowego mitu: *Ze szczytu budynku Dzidzius Cadum, wspaniale oświetlony, ogłasza nadejście nowych czasów. (...) Dzidzius Cadum zostaje sam, uważny świadek zdarzeń, które – miejmy nadzieję – wydarzą się na ulicy*¹⁹. Bywa nie tylko widzkiem, lecz i współwinnym zbrodni: *Dzidzius Cadum przeciągle zakasał nad dachem domu po przeciwległej stronie i w tejże chwili cztery cienie podbiegły do leżącego na chodniku nagiego trupa*

kobiety, po czym, zarzuciwszy go sobie na plecy, znikły w mroku ²⁰. Do najdramatyczniejszych epizodów należy scena pojedynku Dzikusia Cadum z Grubaskiem Michelin (reklamą opon, do dziś istniejącą w niezmienionej formie). Stawka walki: rola Mesjasza czasów współczesnych. Jej przebieg: mydlana ulewa w Paryżu, ubierająca miasto w bajkowy strój, szaleństwo zanurzonych w pianie paryżan, śmiertelne poślizgnięcie się Grubaska Michelin na namydlonym chodniku i w agonii wydanie przezeń na świat armii opon, porażka Dzikusia Cadum w starciu ze zmieniającymi wciąż kształty oponami. Dzikus Cadum ma trzydzieści trzy lata. *Broda nadawałaby jego obliczu ponurego wyrazu, gdyby ust nie rozświetlał dziecięcy uśmiech* ²¹. Wcieliwszy się w Chrystusa, Dzikus Cadum – w takt zmieszanego z warkotem aut płaczu dziewic i apostołów – ponosi męczeńską śmierć na krzyżu udekorowanym trójkolorowymi sztandarami.

Bilboard z Dzikusiem Cadum pojawia się też w scenie pościgu za karawanem w *Antrakcie* René Claira. Jest tam – obok ścigających się aut, statków i samolotów – symbolem lat dwudziestych i nowoczesnego życia.

W *Złotym wieku* Buñuela zbliżenia na reklamy służą wywołaniu seksualnych skojarzeń. Na początku filmu afisz przedstawiający kobietę dłoń sięgającą po puszek do pudru marki „Leda” podnieca głównego bohatera, pożądającego ukochanej, z którą go właśnie rozdzielono. Patrząc na afisz, Modot wyobraża sobie palec Lyi Lys, którego ruchy przywodzą na myśl onanizm. Sugestię zwiększa dokonująca się po chwili przemiana puszek w kłaczek falujących włosków. Obnośna reklama nylonowych pończoch firmy „Anitta” jeszcze bardziej powiększa niepokój.

Z ulicznych szyldów wywodzi się żyjąca własnym życiem, oddzielona od ciała ręka, występująca w *Nadji* Bretona oraz w niezrealizowanych scenariuszach filmowych Philippe’a Soupaulta *Skradzione serce* i Roberta Desnosa *Lwia część*. W tym ostatnim wśród symboli surrealistycznego Paryża przewija się też świetlna reklama Citroëna. Nadję fascynuje wielka reklama żarówek firmy Mazda, której fotografia, jak inne zamieszczone w książce, wprowadza w nastrój codziennej tajemnicy, słowem – cudowności, słowem – współczesnego mitu miasta.

W innym niezrealizowanym scenariuszu Desnosa z 1930 roku *Tajemnice metra* podczas rewolty na stacji ożywają postacie z reklam pokrywających mury: malarz malujący farbą Ripolin, Dzikus Cadum, Holenderka reklamująca kakao, gęsi zachwalające pasztet z własnych wątróbek, a także Pierrot, salamandra, biały lew i czarny niedźwiedź. Rozbijają się butelki wody Javel, sypią na ziemię litery z reklamy Dubonnet (widocznej na wielu ówczesnych zdjęciach paryskich ulic, a w książce *Wolność albo miłość!* sławionej za swą moc odstraszenia duchów z tunelu metra). Świat wymyślony przez mózgi handlu okazuje się nie mniej realny niż paryżanie wsiadający rano do metra. Nawet w tak fantasmagorycznej scenie to nie duchy zakłócają bieg normalnych zdarzeń, lecz symbole nowoczesnego miasta. Poezja leży na ulicy, w podziemnym tunelu tkwi potencjał przeniesienia zagonionych mieszczan w inne światy. Na początku lat trzydziestych mit współczesności opanował surrealistyczną wyobraźnię całkowicie.

W poheroicznym okresie ruchu, obok magii współczesnego miasta, drugim źródłem surrealistycznej mitologii stał się okultyzm. W latach dwudziestych

świeżo odkrytym czarom paryskiej ulicy ulegli niemal wszyscy poeci uważający się za surrealistów. Kilkanaście lat później wyznawcą nowej mitologii był głównie Breton. Widząc świat jako *kryptogram domagający się rozszyfrowania*²², przekonany o analogiach istniejących między światem ożywionym a nieożywionym, o konieczności nasłuchiwania tajemnych znaków oraz szukania związków między mitami a ludzkimi zachowaniami, Breton całe życie usiłował interpretować rzeczywistość. W tym celu odwoływał się do przesądów (broniąc ich już w pierwszym *Manifestie*) i do okultyzmu (wzywając do jego studiowania w *Drugim*). Interesował się astrologią, czytał gnostyków, badał wpływ Urana na surrealizm i Baudelaire'a. W *Liście do jasnowidzących* z 1925 roku porównywał wróżki, *jedynych strażniczek tajemnicy*, do poetów. Spełnienie się wróżby miał za rzecz drugorzędną, misję wróżbitów widząc w otwarciu wrót wyobraźni, za którymi fakty mieszają się z wydarzeniami potencjalnymi. Sam chadzał do wspomnianej w *Nadji* jasnowidzącej Madame Sacco. Był mistrzem horoskopów (w horoskopie ułożonym w 1930 roku dla Buñuela wyczytał mu – błędnie – śmierć na oceanie lub skutek zażycia niewłaściwego lekarstwa). W fascynacjach tych nie był odosobniony: Madame Sacco odwiedzał również Max Ernst, a w powieści René Crevela *Czyś pan oszalał?* wróżka Madame de Rosalba, zwana *wyrocznią des Batignolles*, odegrała istotną rolę.

Na wróżeniu z kart okultystyczne tęsknoty autora *Nadji* się nie kończyły. Od 1939 roku nosząc się z myślą napisania *Trzeciego manifestu*, trzy lata później, w pierwszym numerze założonego przez siebie nowojorskiego pisma „VVV”, opublikował *Prolegomena do Trzeciego manifestu surrealizmu albo nie*. Hipotetyczny tytuł pozwalał nie całkiem dogmatycznie interpretować ich treść. Stwierdzał tam, że wojna rozbudziła zainteresowania filozofią średniowieczną oraz wiedzą wyklętą i przyznawał się do własnych okultystycznych upodobań. Wpomiinał niszczycielską rolę skostniałych mitów (religii, mitu nadczłowieka), które ograniczały wolność i twórczą swobodę, przyczyniając się do upadku skompromitowanej wielkimi wojnami cywilizacji europejskiej. Krytykował środowiska intelektualne i *abstrakcje zwane systemami*, wzywał do zwalczania szkodliwych mitów oraz do szukania mitu nowego, na którym oparłoby się społeczeństwo wyzwolone zarówno od kapitalizmu, jak i marksizmu. (...) *co sądzić o postulatcie „nie ma społeczeństwa bez mitu społecznego”*; *w jakiej mierze możemy wybierać albo przyjmować i n a r z u c a ć mit jakiś w związku z takim społeczeństwem, jakie uważamy za pożądane?*²³ – pytał. Mitem tym, zrywającym z hegemonią człowieka traktowanego jako król stworzenia, mieli być tak zwani Wielcy Przewrocyści, czyli otaczające nas istoty nieuchwytnie, których zachowanie może okazać się dla nas równie niepojęte jak nasze dla wieloryba. Zbliżyć się do Wielkich Przewroczystych można przez badanie zjawisk naturalnych (na przykład cyklonów) i społecznych (na przykład wojen), wobec których czujemy się bezsilni. Postulat taki zakładał wyostrzenie wrażliwości na bodźce zewnętrzne oraz otwarcie się na mikro- i makrokosmos. Dzięki tej postawie miała się rozwijać wrażliwość poetycka i zdolność rozumowania na podstawie analogii. Celem ostatecznym miało być przywrócenie dawno utraconej harmonii między światem ludzkim a zwierzęcym. *Prolegomena* zamykało retoryczne pytanie: *Czyżby nowy mit? Czy należy przekonać te istoty, że są dziełem mirażu, czy też dać im sposobność, aby się ujawniły?*²⁴

W połowie lat czterdziestych ustanowienie „nowego mitu” zdawało się tym pilniejsze, że najnowsza historia dowiodła klęski racjonalizmu, a ciężaru teraźniejszości nie wytrzymały dawne mity, z religiami na czele. Wywodząc się z towarzyszącej surrealizmowi od początku fascynacji wierzeniami kultur pierwotnych, „nowy mit” miał służyć nie tyle ucieczce od rzeczywistości, ile pozytywnej z nią ingerencji i próbie wyjaśnienia tajemnicy istnienia. W tworzeniu owego mitu nadrzędną rolę miała odegrać sztuka, szczególnie sztuka surrealistów, czerpiąca z przesiąkniętej mitami i archetypami podświadomości. Wierząc w kulturotwórczą funkcję mitów, Breton nawoływał do rozszyfrowywania symbolicznych znaczeń w sztuce współczesnej i dawnej oraz do składania z nich mitu zbiorowego, mającego kształtować dzieje ludzkości. Świadom jednak nadużyć, dokonywanych przez epigonów ruchu artystycznego, ubolewał nad wszechobecnym *surrealistycznym konformizmem* i chwalił tych, którzy – każdy w inny sposób – narzucili publiczności własny mit: Mabilie’a, Ernsta, Péreta, Massona i Leonorę Carrington, czerpiącą z mitologii celtyckiej i południowoamerykańskiej. Ich mity to już jednak osobna kwestia. Osobny temat stanowi też utworzony w 1938 roku przez Bataille’a, Leirisa i Rogera Caillois Collège de Sociologie, mający badać funkcjonowanie mitów w zamkniętych społecznościach.

Z filozofii *Prolegomenów do Trzeciego manifestu* wyrosła ostatnia wielka wystawa surrealizmu, zorganizowana przez Bretona w 1947 roku w paryskiej galerii Maeght, poświęcona sacrum, okultyzmowi oraz poszukiwaniom „nowego mitu”. Jej układ odzwierciedlał kolejne stadia inicjacji – wtajemniczeń w istotę surrealizmu. Dwadzieścia jeden czerwonych stopni, imitujących grzbiety okultystycznych ksiąg, wiodło do białej groty, Sali Przesądów. Za nią znajdowało się najważniejsze pomieszczenie z dwunastoma ołtarzami, wzniesionymi na cześć zainspirowanych kultami pogańskimi nowych mitów: zwierząt, przedmiotów i postaci literackich. Był wśród nich między innymi ołtarz Jeanne Sabrenas (postaci z *Dragonki* Jarry’ego), Wielkich Przejrzystych (dwumetrowy brązowy posąg autorstwa Jacques’a Hérolda, nawiązujący do zainteresowań Bretona strukturą kryształu), Kreta wodnego z Ameryki Północnej przedstawionego w otoczeniu klasyków literatury, Czupryny Falmera z *Pieśni Maldorora*, Stróża ciężkości (elementu „nieobecnego” w *Wielkiej szybie* Duchampa) i wzniesiony przez Bretona ołtarz Leonii Audois z Ashby (tajemniczej osoby wspomnianej przez Rimbauta w poemacie prozą *Oddanie*). Ustawienie ołtarzy nawiązywało do znaków Zodiaku oraz dwunastogodzinnego systemu opisanego przez proroka, mistyka i cudotwórcę z I wieku naszej ery, Apoloniusza z Tiani. Wystawa była ukoronowaniem okultystycznych poszukiwań Bretona, hołdem dla „nowego mitu” i zamknięciem ostatniego twórczego etapu surrealizmu. Tylko zaproszony do udziału w niej Bataille wysunął tezę o braku jakiegokolwiek mitu w powojennym świecie, braku, który sam jednak jest mitem i który paradoksalnie gwarantuje mitów ciągłość.

Wielkie mity surrealistów: nowoczesny mit miasta i mit Wielkich Przejrzystych niewiele mają ze sobą wspólnego. Dzieli je zaledwie kilkanaście lat, ale był to w dziejach ruchu okres najbardziej brzemienny w zmiany, zwątpienia, żale, kryzysy przyjaźni, ceremonialne wykluczenia z grupy i rozstania dawnych konspi-

ratorów wyobraźni, uciekających przed okupacją do obu Ameryk. Te dwa mity odegrały rolę papierków lakmusowych, pokazujących istotę swych czasów: heroicznego początku i zgorzkniałego końca. Cudowność, która w międzywojniu zdawała się na wyciągnięcie ręki – wyzierając z paryskiego zaułka, z miejskiej łaźni, z ekranu podrzędnego kina – po drugiej wojnie skryła się w kryształowe kule, księgi wiedzy tajemnej, alchemiczne diagramy. Nie odczuwali jej już włączający się po mieście poeci, bo była zamknięta w głowie niezłomnego *surrealistycznego papieża*.

I pierwszy mit jednak, i drugi wyrósł z naczelnego hasła szalonych rewolucjonistów ducha, których Youki, szara eminencja Montparnasse'u i przyszła żona poety Roberta Desnosa, wspominała tak: *Rozstając się z nimi, ma się ochotę wszystko niszczyć, wymierzać policzki, miotać przekleństwa, odrzucać codzienny banal i otwierać wrota cudu*²⁵. Hasło to, CHANGER LA VIE (zmieniać życie), znaczyło: opierać się rutynie i szukać cudów tam, gdzie inni ich nie widzą. W *Wieśniaku paryskim* Aragon przestrzegał przed niedostrzeganiem przejawów cudowności: *Jest od czego zadrzeć, gdy widzi się mieszczańską rodzinę, która pije poranną kawę z mlekiem, nie dostrzegając niepoznawalnego, co prześwituje z czerwonych i białych kwadratów obrusa*²⁶. Kilkanaście lat później Breton był od dawna skłócony z dawnym towarzyszem boju. W 1942 roku – mierząc w dulszczynę powołaniem do życia mitu potężniejszych od strasznych mieszczan Wielkich Przechroczystych – nadal jednak z pewnością podpisałby się pod zawartym w *Wieśniaku* manifestem buntu wobec tego wszystkiego, co większość uznaje za oczywiste.

AGNIESZKA TABORSKA

¹ Por.: R. Navarri, *Mythes et rituels du surréalisme*, w: *Pensée mythique et surréalisme*, red. J. Chénieux-Gendron et Y. Vadé, Paris 1996.

² L. Aragon, *Wieśniak paryski*, tłum. A. Międzyrzecki, Warszawa 1971, s. 106.

³ Tamże, s. 107.

⁴ Tamże.

⁵ Tamże, s. 106.

⁶ Tamże, s. 60–61.

⁷ Tamże, s. 13.

⁸ Tamże, s. 14.

⁹ Tamże, s. 157.

¹⁰ Tamże, s. 41.

¹¹ Tamże, s. 114.

¹² Tamże, s. 103–104.

¹³ Tamże, s. 17.

¹⁴ Tamże, s. 49.

¹⁵ Tamże, s. 18.

¹⁶ Por.: R. Walz, *Pulp Surrealism. Insolent Popular Culture in Early Twentieth-Century Paris*, Berkeley-Los Angeles-London 2000.

¹⁷ P. Hammond, *The Shadow and Its Shadow. Surrealist Writing on the Cinema*, Edinburgh 1991, s. 84.

¹⁸ R. Desnos, *La liberté ou l'amour!* Paris 1962, s. 21.

¹⁹ Tamże, s. 25.

²⁰ Tamże, s. 72.

²¹ Tamże, s. 36.

²² Luźny cytat z Bretona, zapisany przez Michela Carrougesa i przytoczony przezeń podczas sympozjum na temat surrealizmu w 1966 roku.

²³ A. Breton, *Prolegomena do Trzeciego manifestu surrealizmu albo nie*, przeł. A. Ważyk, w: *Surrealizm. Teoria i praktyka literacka. Antologia*, wybór A. Ważyk, Warszawa 1976, s. 201.

²⁴ Tamże, s. 205.

²⁵ Y. Desnos, *Les confidences de Youki*, Paris 1957, s. 85.

²⁶ L. Aragon, dz. cyt., s. 157.