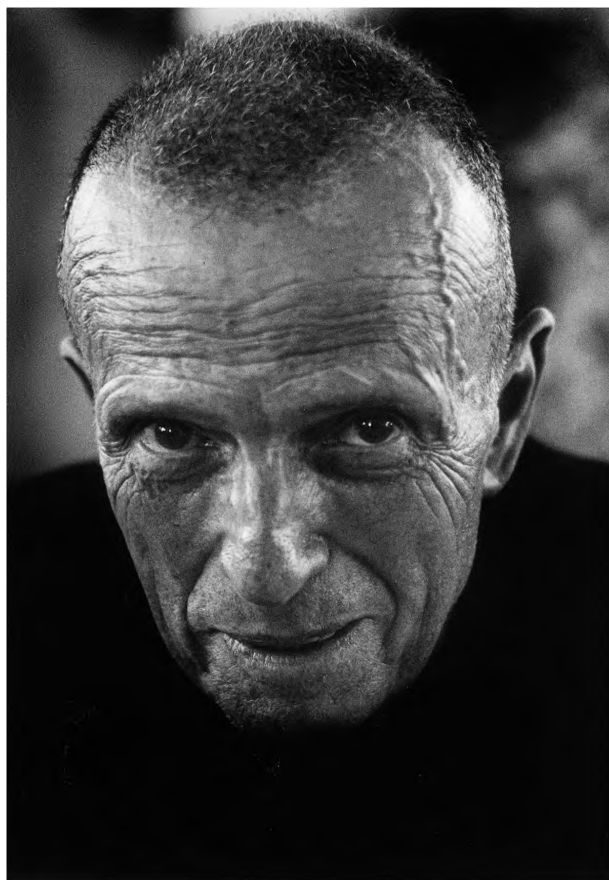


„Nie jesteś w błędzie, mówiąc mi, że jestem jedynym surrealistą, który stał się etnografem.”

Z Michele Leirisem rozmawiają
Jean Jamin i Sally Price*



Portret Michela Leirisa, 1967. Fot. Lutfi Özkök.

Jean Jamin – Czy mieliście okazję rozmawiać o etnologii (w ścisłym tego słowa znaczeniu) w środowisku surrealistycznym?

Michel Leiris – Nicwiele. Nic, rozmawialiśmy o tym, co orientalne, o Oriencie przez wielkie O, Oriencie w sensie Rimbaudowskim: o tym, co nie jest Zachodem. Najpierw Artaud, a potem reszta: obrzucaliśmy obelgami papieża, następnie złożyliśmy hołd Dalaj-Lamie. To było trochę dziwaczne.

(...)

J. J. – Jak doszedłeś do surrealizmu?

M. L. – Byłem bardzo związany z Massonem, który był wówczas moim mistrzem i który już wcześniej stał się surrealistą. Jak spotkałem Massona? Nawiązałem znajomość z paroma osobami, które następnie związały się z ruchem surrealistycznym. Po kolei: to był Roland Tual (który jednak nigdy nie pisał), którego spotkałem u Maxa Jacoba w Saint-Benoit-sur-Loire, gdy ten zamknął się u Benedyktynów. Byłem już dość blisko z Tualem, gdy zasugerował mi, że powinienem poznać jego przyjaciela André Massona, którego uznawał za niezwyklego malarza. To wszystko miało miejsce w 1922 roku i bardzo szybko zaprzyjaźniłem się z Massonem. Ale jeśli chodzi o poezję, to Max Jacob pozostawał moim mistrzem. Przesyłałem mu wiersze, a on je poprawiał, a raczej stwierdzał, że są po prostu złe. Nie mylił się. To był rodzaj terminowania – tak zaczynałem. Jeśli chodzi o Massona – decydowało jego malarstwo i osobowość. To był człowiek niezwykle wykształcony, z szerokim spojrzeniem na wiele spraw. Chodziłem popołudniami do jego pracowni, gdy pracował. Rozmawialiśmy, zwłaszcza o książkach. Motywował mnie do pracy. To była prawdziwa pracownia – w pełnym tego słowa znaczeniu. Miró, który był wówczas sąsiadem Massona, również tam bywał.

J. J. – Więc to dzięki Massonowi stałeś się surrealistą?

M. L. – To prawda. On miał kiedyś wystawę w galerii Simon – tak się wówczas nazywała galeria Kahnweilera. Był tam Breton, którego oczarował obraz Massona *Quatre éléments*. Poznali się. Następnie Masson przedstawił mnie Bretonowi. Znałem również Limboursa, który już wtedy był surrealistą – nigdy jednak nie był ortodoksyjny i zdyscyplinowany – i dzięki niemu spotkałem Desnosa. Już ci o tym chyba kiedyś opowiadałem: któregoś popołudnia jadłem obiad z Limbourem i, czysty przypadek, spotkaliśmy Desnosa, którego Limbour znał dość dobrze (wydaje mi się, że studiowali przez chwilę razem). Desnos przekazał nam wieści o dokonaniach eks-dadaistów i, następnie, powiedział: „Będziemy wydawać pismo, które będzie się nazywać «La Révolution Surréaliste»”... Następnie, widywałem dość często Bretona w słynnej kawiarni Cyrano. Byłem jednak o wiele bliżej z Aragonem, który był bliższy „życiu” niż Breton (który odgrywał rolę guru, podczas gdy z Aragonem włączyliśmy się nocami po Montmartrze).

(...)

J. J. – W znanym fragmencie *Wiek mężczyzny*, pisał o wpływie jazzu.

M. L. – To jasne, jazz był dla mnie bardzo ważny.

J. J. – Jazz był postrzegany jako muzyka egzotyczna?

M. L. – Dla mnie, był to egzotyzm wyrosły w sercu amerykańskiej cywilizacji przemysłowej. Jazz przynależał zarówno do niej, jak i do kultury afrykańskiej.

Sally Price – Jeśli dobrze zrozumiałam to, co Pan pisze: widzi Pan w jazzie rodzaj opętania.

M. L. – Można tak powiedzieć. Rzeczywiście, widziałem wówczas w jazzie rodzaj transu, co zresztą nie jest nieprawdą.

S. P. – Czy to postrzeżenie jazzu zmieniło się, po tym, jak zobaczył Pan trans w Afryce?

M. L. – Pisałem recenzję z filmu Kinga Vidora pt. *Hallelujah*, w której ukazałem Czarnych jako ludzi szczególnie podatnych na żywiołowe reakcje i na popadanie w stany transowe.

J. J. – Oczywiście, surrealiści musieli interesować się jazzem.

M. L. – Breton nienawidził muzyki. Inni jednak bardzo ją lubili.

J. J. – Czy fakt, że Breton nie lubił muzyki wystarczy, by wytłumaczyć niewielką ilość surrealistycznych tekstów na temat muzyki? To prowadzi mnie do innego pytania: istniała poezja surrealistyczna, surrealistyczne malarstwo i rzeźba, ale nie było muzyki surrealistycznej...

M. L. – Muzyka surrealistyczna nie mogła istnieć. By „zaistniał” surrealizm, potrzebny jest realizm – potrzebna jest rzeczywistość, którą można zmieniać, przekształcać. Muzyka – nie pomniejszam jej, mówiąc to – nie dotyczy rzeczywistości. To system, który nie ma znaków – muzyka jest pozbawiona „znaczeń”. Muzyczny surrealizm nie jest wyobraźalny. Surrealizm literacki tak, ponieważ materia są słowa, malarski – tak, ponieważ materia są obrazy... Tymczasem, na czym by się opierał surrealizm muzyczny?

J. J. – A czy jazz nie ma w sobie czegoś surrealistycznego?

M. L. – Zdecydowanie nie. Choć możemy w pewnym sensie powiedzieć, że istnieje w jazzie pewien aspekt, który odnajdujemy również w surrealizmie – to improwizacja.

J. J. – Powróćmy na moment do idei egzotyizmu w środowisku surrealistów. To przedziwne, że surrealiści poszukiwali go raczej poprzez myśl i sen niż poprzez działanie. Inaczej mówiąc, nie stawali się etnografami.

M. L. – W rzeczywistości nie chodziło o egzotyizm jako taki. To był raczej rodzaj wrogości skierowany przeciwko rozpowszechnionym u nas sposobom myślenia i bycia. Warto zauważyć, że istnieje aspekt specyficznie paryski w surrealizmie. Na przykład *Wieśniak paryski* Aragona, który, jak sądzę, pozostaje jedną z wielkich książek surrealizmu, jest odpowiedzią na rodzaj pragnienia, by odnaleźć to, co niesamowite, elementy mityczne w samym sercu paryskiego życia, na Wielkich Bulwarach, w Pasażu Opery... Taka jest, trochę późniejsza, *Nadja*. W *Nadji* to, co niesamowite, jest wyłącznie paryskie. Można jednak powiedzieć, że surrealizm był w istocie uznaniem doniosłości tego, co irracjonalne – niezależnie od miejsca. Nie jesteś w błędzie, mówiąc mi, że jestem jedynym surrealistą, który stał się etnografem. Jestem jedynym, który został etnografem zawodowym, ale trzeba pamiętać, że np.

Benjamin Péret wydał antologię mitów indiańskich, pochodzących z Meksyku (*Anthologie des mythes, légendes et contes populaires d'Amérique*, Paris 1960). Z kolei jeden z najmłodszych, Vincent Bounoure, został specjalistą od sztuki Oceanii itd.

J. J. – Ale to nie są profesjonalni etnografowie!

M. L. – To prawda.

S. P. – Ale nie robi Pan tak ostrego rozgraniczenia?

M. L. – W tym sensie, jestem prawdopodobnie jedynym, który poszedł tak daleko. Ale nie można absolutnie powiedzieć, że byłem zupełnie sam. Tak samo Breton. Marguerite Bonnet, która przygotowuje wydanie pism Bretona w serii „Pléiade”, odnalazła zapiski, które zrobił u Indian Hopi.

J. J. – Przypominasz sobie bez wątpienia, jedną spośród deklaracji i manifestów surrealistycznych: to była ulotka rozprowadzana w 1931 roku, zatytułowana *Czytajcie – Nie czytajcie*. Otóż pomiędzy książkami, których „nie należy czytać”, surrealiści umieścili *Mentalité primitive* Lévy-Bruhla i prace Durkheima!

M. L. – Tak. Lévy-Bruhl był odkrywczy dla mnie, ale nie dla innych surrealistów. Wydaje mi się, że dla nich, a dla Bretona w szczególności, Durkheim i Lévy-Bruhl musieli być zbyt akademicy.

(...)

J. J. – To raczej spotkanie dwóch kultur, a nie opozycja dzicy – cywilizowani [kwestia ta odnosi się do problemu przemieszania kultur na Antylach – przyp. tłum.]. Zaskakujące, że takie spotkanie nie sprawia, że cechy charakterystyczne dwóch kultur giną w wyniku przemieszania, ale tworzą rodzaj konstrukcji „książkowej”, w której wkład obu kultur pozostaje, w głębi niezmienny, a przynajmniej dający się rozpoznać. Weźmy przykład jazzu: jeśli – na poziomie rytmu – ujawniają się w nim korzenie afrykańskie, to w kulturze zachodniej zostały one zapoznane, docenione i, w pewnym sensie, „oswojone”. Jest na ten temat zdumiewająca anegdota, którą opowiadał Schaeffner: w 1931 roku, podczas misji Dakar – Dżibuti, zauważa on, że miejscowy służący nie przejawia żadnego zainteresowania jazzowymi fragmentami, które Schaeffner puszczał na przywiezionym gramofonie. Z drugiej strony, często pogwizdywał *Bole-ro* Ravela, które Schaeffner lubił również puszczać. Schaeffner – autor jednej z pierwszych książek podkreślających afrykańskie korzenie jazzu – był zdziwiony i, w pewnym sensie, czuł się głęboko oszukany...

M. L. – Ale można też zauważyć, że *Bole-ro* Ravela ma silnie zaznaczony rytm...

S. P. – Dużo się ostatnio pisze o wpływie etnografii na artystów, na Picassa...

M. L. – Picasso tak naprawdę nigdy nie interesował się etnografią! Owszem, doceniał i podziwiał pewne afrykańskie przedmioty, ale jego zainteresowanie było czysto estetyczne. Natomiast zupełnie go nie interesowało to, co one mogą oznaczać, ich funkcja, symboliczne znaczenie.

S. P. – W 1929 roku napisał Pan w artykule *Civilisation*, że modernizm który dostrzegamy w Czarnej Sztuce jest czystym przypadkiem. Od tego czasu wielu zastanawiało się nad tą kwestią. Myśli Pan, że dziś wiemy więcej na ten temat?

M. L. – Myślę że od pracy Jeana Laude (*La peinture française et l'Art nègre*, Paris, 1968), mamy odpowiedź, to znaczy, że nie należy przeceniać tego wpływu. Sam nie mam wyrobionego zdania na ten temat. Odnajdujemy oczywiście przykłady wpływu sztuki afrykańskiej na sztukę zachodnią na początku wieku. *À propos*: jest wielu intelektualistów afrykańskich czy antylskich – znam niektórych – którzy wyobrażają sobie, że bez sztuki afrykańskiej nie byłoby kubizmu. To kompletna nieprawda. Kubizm wywodzi się przede wszystkim od Cézanne'a. Zresztą Picasso mógłby zrobić to, co zrobił bez „czarnej sztuki” i, podążając tropem tego typu przybliżeń, powinno się pamiętać o sztuce iberyjskiej, która go również mocno naznaczyła (czego nigdy nie skrywał).

J. J. – Wracając do kwestii sztuki i pewnego rodzaju związków pomiędzy surrealizmem i etnografią – byłeś jednym z pierwszych, który zniósł podział na tak zwaną „sztukę prymitywną”, autochtoniczną, odkrywając to, co w niej może być uniwersalnego. Myślę zwłaszcza o tym, co napisałeś o Wilfredo Lamie.

M. L. – Tak, ale w tym wypadku muszę złożyć autokrytykę. Napisałem książkę o Lamie (niepublikowana po francusku, wydana w Mediolanie): opowiadam w niej o nim, kładąc nacisk na jego pochodzenie (ojciec Chińczyk, osiadły na Kubie i ożeniony z Mulatką), na rzeczywisty wpływ jego rodzinnego otoczenia i, w szczególności, jego matki chrzestnej, która była „czarownicą”, i z którą był zresztą bardzo blisko. Opowiadam o tym malarzu w terminach etnograficznych: nie piszę o nim tak, jak o innych artystach, w przypadku których nie przywiązuję takiej wagi do faktu czy są pochodzenia bretońskiego, baskijskiego czy jeszcze innego.

J. J. – Podsumowując: nie mówisz o Lamie w taki sposób, w jaki mówisz o Baconie.

M. L. – Właśnie tak. W przypadku Bacona, nigdy bym nie zabawił się w stwierdzenie, że był urodzony w Irlandii, że miał ojca Anglika, który był hodowcą koni wyścigowych. To, co mnie interesuje u Bacona, to co jest jego wkładem w malarstwo, to – przywołując mojego przyjaciela Davida Sylvestera, który z kolei używa określenia samego Bacona mówiącego o Picasie – brutalność faktu, *the brutality of fact*.

J. J. – Nie ma tam nic surrealistycznego?

M. L. – Dokładnie. Na skutek m.in. wpływu freudowskiego, surrealizm pozostał bardzo symbolistyczny, więc, w efekcie, idealistyczny.

(...)

S. P. – Czy możemy porozmawiać o roli psychoanalizy w Pańskiej twórczości?

M. L. – To nie dzięki psychoanalizie piszę. Pisałem już wcześniej. Ale to dzięki niej po powrocie z misji Dakar – Dżibuti byłem na tyle rozsądny, by zrobić dyplom i zająć się etnologią. Podczas mojego leczenia pojawiła się możliwość wyjazdu – propozycja Griaule'a – na misję transafrykańską Dakar – Dżibuti, zaś mój lekarz – Borel – bardzo zaangażował się i pomógł mi podjąć tę decyzję. Wydaje mi się, że na początku mej kuracji byłem w tak kiepskim stanie, że nigdy nie miałbym na tyle odwagi, by po powrocie z Afryki zrobić dyplom – do tego stopnia, że nie mógłbym stać się zawodowym etnologiem. Nie jestem wielkim zwolennikiem psychoanalizy, ale wydaje mi się, że jest to bardzo skuteczna terapia pod warunkiem, że jest dobrze prowadzona i myślę, że dużo dzięki niej skorzystałem. Podobnie Bataille, który był pacjentem Borela i poradził mi, bym poszedł się z nim zobaczyć. *Historie oka* – pierwsza opublikowana przez niego książka – została napisana po psychoanalizie. Jeśli chodzi o sny: zawsze miałem do nich podejście „surrealistyczne” – o wiele bardziej niż „psychoanalityczne”. Interesuje mnie objawiająca się we śnie treść, a nie skryty sens. Z drugiej strony to pewne, że takie pisma Freuda jak *Psychopatologia życia codziennego* wpłynęły na mnie: lektura tej książki pozostawiła we mnie zamiłowanie do drobnych faktów, do których może być przypisane duże znaczenie. Poza tym, przykładałem zawsze o wiele większe znaczenie do freudowskiej zasady „prymatu seksualności”, niż do marksistowskiej idei „prymatu ekonomii”. Oczywiście, trzeba mieć się na baczności zawsze, gdy patrzymy w przeszłość, ponieważ mamy nieznośną tendencję, by wszystko racjonalizować: rzeczy, które były niedopowiedziane, skryte, jawią się jako przemyślane, oswojone. Zresztą wszystko, co wam powiedziałem, jest dość ogólne i przybliżone, tym bardziej że naprawdę mówienie nie było nigdy moją mocną stroną!

Wybrał i przełożył **Tomasz Szerszeń**

* Tytuł pochodzi od redakcji. Publikowana rozmowa jest fragmentem wywiadu-rzeki, który ukazał się w „Gradhivie” i w „Current Anthropology” (przyp. red.).