

## FANTOMAS I SURREALIŚCI

Agnieszka Kuczyńska

Instytut Kulturoznawstwa UMCS

kuczynskaae@gmail.com

### **Abstract: Fantomas and Surrealists**

The series of Fantomas novels was created as a result of a breakneck contract. The authors (P. Souvestre and M. Allain) were to supply Éditions Fayard a new novel of approximately 380 pages a month. The contract imposed the speed of writing that inadvertently conformed their work to surrealist *écriture automatique*. Such a technique resulted in *recambolésque* texts full of violence devoid of pragmatic reasons. The aim of this paper is to present the surrealists' fascination with the demonic figure of Fantomas on the background of their interests in popular culture as a domain where new myths are emerging and where the anxieties of the collective unconscious becoming visible. At the end of the 20s, in the face of fascism rising to power and the fiasco of their political ambitions, the surrealists changed their political strategy. Their aim was no longer to destabilize the bourgeois social order but to understand the social mechanisms, especially those resulting in conflicts. For the surrealists the incomprehensible and frightening deeds of Fantomas were indicators of the repressed part of the psychological reality and the "convulsive beauty" of his atrocities depended of their role as an accusation and as a paradoxical by-product of the social laws and limitations.

**Keywords:** Surrealism, Fantomas, Popular Culture, Cruelty, Identity

### **Streszczenie:**

Cykl powieści o Fantomasie powstał w wyniku karkołomnego kontraktu. Autorzy (P. Souvestre i M. Allain) zobowiązali się dostarczać wydawnictwu Fayard co miesiąc nową, liczącą ok. 380 stron powieść. Wymuszało to tempo pisania, które w sposób niezamierzony zbliżało ich technikę do surrealistycznego zapisu automatycznego. W rezultacie powstały teksty pełne szalonych zwrotów akcji i pozbawionego pragmatycznych uzasadnień okrucieństwa. Celem artykułu jest przedstawienie fascynacji surrealistów demoniczną postacią Fantomasa na tle ich zainteresowań kulturą popularną jako przestrzenią, gdzie powstają nowe mity i gdzie widoczne stają się wyparte do zbiorowej nieświadomości lęki współczesnego świata. Pod koniec lat 20. wobec rosnącego w siłę faszyzmu i wobec niepowodzenia swoich politycznych ambicji surrealiści zmienili swoją strategię. Ich celem nie było już destabilizowanie burżuazyjnego porządku społecznego, ale próba zrozumienia rządzących społeczeństwem procesów, szczególnie tych których rezultatem są konflikty. Niezrozumiałe i przerażające czyny Fantomasa wskazywały, zdaniem surrealistów, na część rzeczywistości psychicznej wypartą do nieświadomości, a

„konwulsyjne piękno” polegało na tym, że były oskarżeniem i paradoksalnym produktem społecznych praw i ograniczeń.

**słowa kluczowe:** surrealizm, Fantomas, kultura popularna, okrucieństwo, tożsamość

**S**urrealiści jako nastoletni chłopcy z entuzjazmem czytali książki o Fantomasie i oglądali zrealizowane na ich podstawie filmy, jednak o tym, że była to dla nich postać fascynująca, także wtedy, kiedy byli już zupełnie dorośli, zdecydowały nie tylko sentymenty. W „okresie snów”, kiedy działało Biuro Badań Surrealistycznych (Bureau des recherches surréalistes), na biurku przy którym przyjmowano interesantów, obok egzemplarza *Wstępu do psychoanalizy* Freuda leżał egzemplarz *Fantomasa*.<sup>1</sup>

### Surrealiści wobec kultury popularnej

Oczywiście od czasu narodzin kierunku zainteresowanie surrealizmu kulturą popularną było w jakimś stopniu prowokacją wobec kultu „doskonałości”, buntem przeciwko skompromitowanej wojną kulturze Zachodu, a jednocześnie nawiązaniem do Rimbaud’a, Jarry’ego i Apollinaire’a, którzy doceniali „idiotyczne obrazy, zdobione nadproża, dekoracje, namioty linoskoków, szyldy, jarmarczne malowanki, niemodną literaturę, łacinę kościelną, erotyczne książki nieliczące się z ortografią, romanse naszych dziadków, baśnie czarodziejские, książeczki dla dzieci, stare opery, nieodorzeczne refreny, naiwne rytmy”<sup>2</sup>.

Celem surrealistów było podważenie samozadowolenia dominującej tradycji kulturowej, dlatego w kulturze popularnej widzieli potencjał do wykorzystania, czasami - nieświadomego sprzymierzeńca. Opór przeciw kulturze oficjalnej nie musi być indywidualny i świadomy – nieświadomy i zbiorowy może działać nawet bardziej skutecznie. Ten nieświadomy i zbiorowy opór jest skutkiem ubocznym działania przemysłu kulturowego, niezamierzonym rezultatem jego nacisków. Kultura popularna, dla korzystających z teorii Freuda surrealistów, była miejscem powrotu wypartego. Dlatego właśnie w niej szukali nieświadomych dążeń ludzkiego ducha. Nie byli wobec niej bezkrytyczni, zdawali sobie sprawę z jej ogłupiającego wpływu, natomiast interesowało ich to, co odczuwali jako opozycyjne wobec dominującego nurtu zarówno wysokiej, jak niskiej kultury. Kino, komiks, groszowe powieści, sztuka naiwna – to były marginesy wykluczone ze sztuki wysokiej, ale też pole, na którym mogły powstać mity konstruujące

<sup>1</sup> Wspomnienia André Massona na ten temat przytacza Didier Ottinger, *Surréalisme et mythologie moderne. Les voies de labyrinthe. D’Ariane à Fantômas*, Gallimard, Paris 2002. s. 30.

<sup>2</sup> Artur Rimbaud, *Alchemia słowa (Majaczenia II, Sezon w piekle)*, przeł. Artur Miedzyrzecki, [w:] Artur Rimbaud, *Poezje wybrane, wybór i opracowanie Artur Miedzyrzecki*, Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza, Warszawa 1993, s. 141.

nową wrażliwość. Fantomas jako produkt i bohater masowej nieświadomości był przypadkiem szczególnie interesującym.

### Powieści i filmy

Cykl powieści o Fantomasie napisany przez Pierre'a Souvestre'a (1874-1914) i Marcela Allain'a (1885-1969) powstał w wyniku karkołomnego kontraktu. Autorzy zobowiązali się dostarczać wydawnictwu Fayard co miesiąc nową, liczącą ok. 380 stron powieść.<sup>3</sup> Od lutego 1911 do września 1913 powstały 32 tomy.<sup>4</sup> Wymuszało to tempo pisania, które w sposób niezamierzony zbliżało ich technikę do surrealistycznego zapisu automatycznego. W rezultacie powstały teksty pełne szalonych zwrotów akcji, fajerwerków nieskrępowanej przymusem prawdopodobieństwa wyobraźni i pozbawionego pragmatycznych uzasadnień okrucieństwa. Awangardowi artyści ku nieukrywanemu zdumieniu autorów książek, po prostu uwielbiali Fantomasa.<sup>5</sup> Nie mniejsze wrażenie niż powieści wywarła na nich zrealizowana przez Louis'a Feuillade'a filmowa wersja jego przygód.<sup>6</sup>

---

<sup>3</sup> Żeby udało się to zrobić konieczna była ściśle przestrzegana strategia. W 1 tygodniu powstawał szkic powieści, tytuły rozdziałów, główna linia intrygi. Allain opisywał kilka scen rysownikowi Gino Starace, który projektował okładkę. 2-3 tydzień - na zmianę dyktowali sekretarce, czasami nagrywali kolejne rozdziały, które następnie były przepisywane i redagowane. 4 tydzień – wymieniali się kopiami, pisali przejściowe akapity i oddawali manuskrypt wydawcy (Fayard). John Ashbery, *Introduction to Fantômas*, [w:] Marcel Allain and Pierre Souvestre, *Fantômas*, Picador, London 1987.

<sup>4</sup> Ukazywały się w kolekcji „Le Livre populaire” i kosztowały zaledwie 65 centymów (pierwszy tom sprzedawano w promocyjnej cenie 35 centymów). Oprócz tego 11 kolejnych książek o Fantomasie opublikował sam Allain po śmierci Souvestre'a (1914) w l. 1919-32 i ostatni, pojedynczy tom w związku z kolejną filmową adaptacją powstał w 1963 roku. *Ibidem*.

<sup>5</sup> Apollinaire i Max Jacob założyli Société des amis de Fantômas (1912). Do jego entuzjastów należeli także m.in. Picasso, Juan Gris. Robert Desnos poświęcił mu wiersz *La Complainte de Fantômas*, [w:] *Fortunes*, Gallimard, Paris 1942, pierwotnie przeznaczony do wykonania podczas audycji radiowej w 1933 roku. Fantomas pojawia się także w jego tekście *Imagerie moderne*, „Documents” 1 (7) 1929, s. 377.

<sup>6</sup> W wytwórni Gaumont w l. 1913-14 powstało 5 filmów o Fantomasie, z których każdy tworzył niezależną całość. Książka, a szczególnie filmy Feuillade'a odniosły ogromny sukces nie tylko we Francji, ale także w Rosji, innych krajach Europy i w USA. W sposób charakterystyczny dla kultury popularnej historia przełożona została na wszystkie dostępne wówczas media – teatr (adaptacja Gabriela Timmory, 1921), audycje radiowe, piosenki, powieści fotograficzne (17 zeszytów wyd. w 1962 roku przez Édition Mondiales-Del Duca), komiksy (wyd. Opera Mundi 1930. 1941 rys. P. P. Santini, 1953 rys. Pierre Tabary, 1969 adaptacja Agnès Guilloteau, rys. Jacques Taillefer), filmy oprócz Feuillade'a Paul Féjos (1931), Jean Sacha (1947), Robert Vernay (1949), André Hunebelle (1964). <http://www.fantomas-lives.com/fanto4.htm> Na temat relacji surrealizmu z kulturą popularną zob.: Walz Robin, *Pulp Surrealism*, University of California Press, Berkeley and Los Angeles 2000.

### Nowoczesna mitologia

Pierwsza część *Wieśniaka paryskiego* Louis'a Aragona (1926) nosi tytuł *Wstęp do nowoczesnej mitologii* i relacjonuje sytuację ponownego zaczarowania odczarowanego uprzednio świata:

„Nie wielbi się dzisiaj bogów na wysokościach. Świątynia Salomona przeszła do metafor, gdzie osłania jaskółcze gniazda i splotałe jaszczurki. Duch kultów, rozpraszając się w prochu, opuścił miejsca święte. Są jednak inne miejsca, gdzie ludzie zajmują się bez reszty swoim tajemniczym życiem i gdzie bierze początek głęboka wiara.”<sup>7</sup>

Te miejsca to ulice miast, gdzie królują postacie z reklam, szyldów sklepowych, plakatów. Do nowego panteonu należą zaludniający zbiorową wyobraźnię bohaterowie filmów i sprzedawanych w kioskach powieści. Jednym z bohaterów nowoczesnej mitologii był Fantomas.

### Kłopoty z tożsamością

Gigantyczna, zamaskowana postać ubrana we frak i cylinder trzymając w dłoni zakrwawiony sztylet kroczy po dachach Paryża. Tak na okładce pierwszego tomu powieści przedstawiony został „Demon Zła”, „Geniusz Zbrodni” - Fantomas. Jednak nikt nie wiedział jak naprawdę wygląda Fantomas. Potrafił błyskawicznie zmieniać swój wygląd – przy pomocy zupełnie racjonalnych sposobów (na ogół wstrzykiwanej z wprawą parafiny), a mimo to na swój sposób magicznie, wydłużał podbródek, zmieniał kształt nosa i ust, pogrubiał policzki. Talent charakteryzatora wykorzystywał także zmieniając peruki, sztuczne wąsy i brody. Miał dziesiątki twarzy, a jednocześnie żadna z tych twarzy nie była jego własna. Mógł stać się każdym – dozorcą, lekarzem, rosyjskim oficerem, ambasadorem i żebrakiem, markizem de Ressac i „człowiekiem prymitywnym” Ouauouaoua. Był wcieleniem jednego z najważniejszych problemów nowoczesności – problemu z tożsamością.<sup>8</sup>

---

<sup>7</sup> Louis Aragon, *Wieśniak paryski*, przeł. Artur Międzyrzecki, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1971, s. 17.

<sup>8</sup> Ogromny sukces i ogromna popularność, książka a szczególnie filmy Feuillade'a – nie tylko we Francji, także w Rosji, innych krajach Europy i w USA, w sposób charakterystyczny dla kultury popularnej przełożony na wszystkie dostępne wówczas media – teatr (adaptacja Gabriela Timmory, 1921), audycje radiowe, piosenki, powieści fotograficzne (17 zeszytów wyd. w 1962 roku przez Édition Mondiales-Del Duca), komiksy (wyd. Opera Mundi 1930. 1941 rys. P. P. Santini, 1953 rys. Pierre Tabary, 1969 adaptacja Agnès Guilloteau, rys. Jacques Taillefer), filmy oprócz Feuillade'a Paul Féjos (1931), Jean Sacha (1947), Robert Vernay (1949), André Hunebelle (1964).

“Qui suis-je?” – tym pytaniem Breton rozpoczyna najślawniejszą ze swoich książek -*Nadję* (1928). „Si par exception je m’en rapportais à un adage: en effet pourquoi tout ne reviendrait-il pas à savoir qui je “hante”?”<sup>9</sup> Breton bawi się powiedzeniem: “Dis-moi qui tu hantes et je te dirai qui tu es”. Sugeruje, że „ja” rozumiane jako stabilna, spójna całość roztapia się i definiuje na nowo poprzez kolejne spotkania z ludźmi, miejscami, przedmiotami. Notując znaki, które konstruuja jego tożsamość, Breton pokazuje siebie jako nomadyczną jednostkę, która bezustannie zmienia się pod wpływem sił, energii wytwarzanych przez palimpsest miasta. Tożsamość surrealisty jest stale przekształcanym, ruchomym konstruktem.<sup>10</sup>

### Magritte

Surrealiści w historiach o Fantomasie znajdowali wątki, które ujawniały się także w ich własnych tekstach i obrazach. Mężczyzna w meloniku – jeden z najlepiej rozpoznawalnych motywów malarstwa René Magritte’a – jest postacią, która streszcza zestaw problemów z tożsamością charakterystyczny dla surrealizmu, a jednocześnie wprost odwołuje się do figury Fantomasa. Najbliżej związane z tą postacią są obrazy z okresu międzywojennego. Kiedy w latach 50. Magritte po tzw. *période vache* wraca do swojego dawnego stylu i do postaci mężczyzny w meloniku, ma on stopniowo coraz mniej złowieszczy charakter, coraz bardziej oddala się od figury „Mistrza Zbrodni”<sup>11</sup>.

Mężczyzna w meloniku po raz pierwszy pojawia się na obrazie *Rêveries du promeneur solitaire* z 1926 roku. Obraz *Le Retour de flamme* (1943) wzorowany jest na ilustracji z okładki pierwszego tomu powieści o Fantomasie, tyle że kolosalna postać trzyma w ręce różę zamiast sztyletu.

Magritte współtworzył kolejne wydania założonego przez Paula Nougé pisma belgijskich surrealistów „Distances” (1928)<sup>12</sup>, dostarczając nie tylko ilustracji, ale także tekstów – w pierwszych dwóch numerach znalazły się kolejno jego: *L’homme au visage sans chemin* i *Notes sur Fantômas* poświęcone temu bohaterowi. Są to fragmenty większego, niedokończonego tekstu *Nick Carter* inspirowanego komiksem o amerykańskim

<sup>9</sup> André Breton, *Nadja*, Gallimard, Paris 1964, s. 9.

<sup>10</sup> Doświadczenie, które było udziałem Bretona jest ciągłym źródłem refleksji nad tożsamością uprawianej przez hermeneutykę, gdzie nie jest ona rozumiana esencjalnie i fizykalnie, lecz jako szereg aktów rozumienia – dialogu. Por. Hans Georg Gadamer, *Prawda i metoda*, przeł. Bogdan Baran, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2004, s. 358 i nn.

<sup>11</sup> Sandra Zalman, *Consuming Surrealism in American Culture. Dissident Modernism*, Ashgate, Farnham and Burlington 2015.

<sup>12</sup> Ukazały się w sumie 3 numery pisma pomyślanego jako miesięcznik - styczeń, marzec, kwiecień 1928 roku. Reprodukowane są w całości w książce Marcel Mariën, *L’Activité surréaliste en Belgique (1924-1950)*, Lebeer-Hossmann, Bruxelles 1979.

detektywie.<sup>13</sup> Magritte wymyślił postać, która jest jednocześnie przestępcą i stróżem prawa, Fantomasem i Nickiem Carterem. Przykładem tego połączenia może być także obraz *Le Barbare* (1927) namalowany jako portret Fantomasa (także tutaj źródłem ikonograficznym była okładka pierwszego numeru powieści Souvestre'a i Allain'a, na której gigantyczna postać „Geniusza Zbrodni” góruje nad Paryżem).<sup>14</sup> Obraz został zniszczony w czasie II wojny światowej. Pozostała fotografia zrobiona w czasie wystawy w Londynie w 1938, na której obok obrazu przedstawiającego zamaskowanego Fantomasa w wieczorowym stroju i cylindrze pozuje powtarzając układ jego ciała i gest Magritte ubrany w garnitur i melonik. Na odwrocie zdjęcia przyjaciel artysty, Edouard Mesens zanotował, że obraz ten był wystawiany także pod tytułem *Detektyw*. Na podwójną tożsamość Fantomasa i Nicka Cartera nakłada się jeszcze jedna postać – postać samego artysty.<sup>15</sup>

Bardziej jeszcze niż powieści o Fantomasie fascynował Magritte'a cykl nakręconych na ich podstawie filmów Feuillade'a. Kompozycja obrazu *L'Assassin menacé* (1927) przedstawiającego dwie ubrane w czarne garnitury i meloniki postacie ukryte w przejściu i obserwujące „mordercę” przypomina scenę z filmu *Le rendez-vous. Le mort qui tue* (1913 - trzeci odcinek serii o Fantomasie).

Skonstruowana przez Magritte'a postać wiele zawdzięcza także wtopionemu w anonimowy tłum zbrodniarzowi, bohaterowi opowiadania Edgara Allana Poe (Poe należał do jego ulubionych autorów) *The Man of the Crowd*<sup>16</sup>. Mężczyzna w meloniku - „człowiek bez właściwości”, „człowiek z tłumu” – podobnie jak sam Fantomas należy do licznie reprezentowanych w latach 20. i 30. postaci, które wcielają zasadnicze problemy epoki związane z konsekwencjami uprzemysłowienia, masowej produkcji, przeludnienia miast, alienacji.

<sup>13</sup> Clio Elizabeth de Carvalho Meurer, *René Magritte: les proses de Distances*. „Interfaces: Image, Texte, Language”, R: XXIX, 2010, <http://college.holycross.edu/interfaces/vol29/meurer.pdf> [dostęp: 26.09.2016].

<sup>14</sup> W liście do Paula Nougé z 1928 roku Magritte pisze o tym obrazie określając go jako *Le Barbare (Fantômas)*. *Ibidem*.

<sup>15</sup> Tekst notatki brzmi: „R.M. faisant acte de présence à sa première exposition individuelle à Londres. Titre du tableau: „Le Barbare” (1928). L'oeuvre avait figuré dans des expositions à Moscou et Leningrad, grâce aux soins de M. Louis Piérard. L'étiquette apposée par les Russes porte le nom de l'artiste et le titre „Déflective”. Ce tableau fut détruit dans le premier bombardement de Londres avec 150 autres tableaux dont une quinzaine de Magritte”. Cyt. za: *René Magritte. Catalogue Raisonné*, t. 1: *Oil Paintings 1916-1930*, red. David Sylvester Sarah Whitfield, Philip Wilson Publishers, Anvers 1992, s. 249.

<sup>16</sup> *The Man of the Crowd*, [w:] *Great Short Works of Edgar Allan Poe*, red. Gary Richard Thompson, Harper Collins, New York 2004, s. 272.

## Okrucieństwo

Fantomas fascynował surrealistów także nieuzasadnionym pragmatycznie, wybujałym i fantastycznym okrucieństwem swoich zbrodni. Podobne zainteresowanie budziły niezrozumiałe w swoich nieracjonalnych ekscesach zabójstwa z pierwszych stron gazet – np. wojny gangów w Chicago, czy – szczególnie - zabójstwo, którego dokonały Christine i Léa Papin<sup>17</sup>. Ich podwójny portret znalazł się na ostatniej stronie „Le Surréalisme au service de la Révolution” (nr 5). Służące w domu Mme i Mlle Lancelin w Le Mans z niezrozumiałą brutalnością zamordowały swoje chlebodawczynie. Relacje obejmowały koszarne szczegóły – wydłubane oczy, pocięte nogi etc. Surrealiści interpretowali takie ekscesy okrucieństwa jako momenty ujawniania ukrytych, wypartych ze społecznej świadomości sił strachu i społecznego rozpadu. Pod koniec lat 20. wobec rosnącego w siłę faszyzmu i wobec niepowodzenia swoich politycznych ambicji (współpracy z Partie Communiste Français - PCF) zmienili swoje zamierzenia. Ich celem w „epoce strachu” nie było już destabilizowanie burżuazyjnego porządku społecznego, ale próba zrozumienia rządzących społeczeństwem procesów, szczególnie tych których rezultatem są konflikty. W pewnej mierze był to także powrót do wcześniejszych zainteresowań – tyle, że teraz miejsce zapisu automatycznego i interpretacji marzeń sennych zajęła paranoja krytyczna Salvadora Dalego i koncepcje Jacquesa Lacana. Szukając ukrytych motywów, rytualizowanych zachowań, przerażających wybuchów przemocy interesowali się zarówno siostrami Papin jak Fantomasem. René Crevel pisał: „W przypadku seksualnego lub morderczego ekshibicjonizmu, jak mamy go ocenić, jeśli nie wrócimy do wyparcia, które leży u jego początku. Piękno niektórych zamachów na skromność lub życie polega na tym, że są oskarżeniem, z całą swoją gwałtownością, potworności praw i ograniczeń, które produkują potwory.”<sup>18</sup> Analiza zbrodni ma ujawnić w jaki sposób odciska się na nas polityka. Przerazający w swoim okrucieństwie akt wskazuje na część rzeczywistości psychicznej wypartą do nieświadomości. „Jak w sławnej definicji piękna konwulsyjnego wziętej z Lautréamonta, paranoiczna zbrodnia według surrealistów ujawnia swoje konwulsyjne piękno przez to, że traumatyczne spotkanie pomiędzy „wewnętrzną” strukturą nieświadomego motywu i zewnętrznym światem oskarża, wskazuje na niemożliwy do zauważenia w inny sposób trzeci element – społeczną siłę represji (...).”<sup>19</sup>

---

<sup>17</sup> O zainteresowaniach surrealistów okrucieństwem zob. Jonathan P. Eburne, *Surrealism Noir*, [w:] *Surrealism, Politics and Culture*, red. Raymond Spiteri, Donald LaCoss, Studies in European Cultural Transition, t. 16, Ashgate, Aldershot and Burlington 2003, s. 91-110; Idem, *Surrealism and the Art of Crime*, Ithaca 2008.

<sup>18</sup> *Notes en vue d'une psycho-dialectique*, „Le Surréalisme au service de la révolution”, 5.05.1933, s. 50.

<sup>19</sup> Eburne, *Surrealism Noir*, s. 101.

## Ernst

Jednak Fantomas był dla surrealistów nie tylko przedmiotem badań dotyczących społecznego znaczenia paranoicznych zbrodni, ale także jednym z bohaterów młodzieńczych lektur. W ten sposób przedstawił go Max Ernst na jednej z tablic powieści-kolażu *La Femme 100 tête* (1929). W 8 rozdziale znajduje się ilustracja z podpisem *Fantômas, Dante et Jules Verne*<sup>20</sup>. Ernst umieścił Fantomasa w balonie, obok historycznych postaci – autorów światów, które obejmowały całą możliwą do pomyślenia przestrzeń – Dantego i Juliusza Verne’a.

W koszu lecącego balonu siedzą trzy postacie. Kosz przedstawiony został w przekroju, więc wszystkie figury widoczne są w całości. Fantomasa domyślamy się w ubranej na czarno postaci siedzącej po lewej stronie, w chuście i cylindrze na głowie. W środku grupy, w charakterystycznym stroju, znalazł się Dante. W trzeciej, siedzącej po prawej stronie postaci, metodą eliminacji rozpoznajemy Verne’a. Ubrany w obszyty futrem płaszcz wznosi w górę jakiś naukowy przyrząd. Nad nim widać klatkę na ptaki, wyżej kobiece nogi w staroświeckich podwiązkach i pantalonach. Ernst komponował kolaże z ilustracji pochodzących z kolekcjonowanych przez siebie starych pism, katalogów, książek. Tym razem zasadniczą część przedstawienia zaczerpnął z francuskiej popularnej encyklopedii naukowej *Les merveilles de la science ou description populaire des inventions modernes* wydanej w 6 tomach przez Louisa Fuguiera w l. 1867-91<sup>21</sup>. Wykorzystana strona pochodzi z 2 tomu encyklopedii i przedstawia naukowca Josepha Louisa Gay-Lussaca i Jeana-Baptiste Biota podczas jednego z pierwszych lotów balonem. Ernst dokleił do nich Dantego, zmienił imiona pozostałych dwóch postaci i dodał tytuł. W ten sposób Fantomas zyskał nową powierzchność i wprowadzony został w krąg nowych znaczeń. Dante – jeden z tych poetów, w których Breton upatrywał poprzedników surrealizmu, zwiedził piekło i czyściec, a teraz wyruszył w niebiosa. Tyle że zamiast Beatrycze jego przewodnikami stali się Verne i Fantomas. I w ten sposób, na surrealistycznym kolażu „Geniusz Zbrodni” dostąpił paradoksalnej apoteozy.

---

<sup>20</sup> Abigail Susik, *Surrealism and Jules Verne: Depth of Subtext in a Collage by Max Ernst*, [w:] *Surrealism, Science Fiction and Comics*, red. Gavin Parkinson, Liverpool University Press, Liverpool 2015, s. 21.

<sup>21</sup> *Ibidem*, s. 27.



**Bibliografia:**

- Aragon Louis, *Wieśniak paryski*, przeł. Artur Międzyrzecki, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1971,
- Ashbery John, *Introduction to Fantômas*, [w:] Marcel Allain and Pierre Souvestre, *Fantômas*, Picador, London 1987.
- Breton André, *Nadja*, Gallimard, Paris 1964.
- Crevel René, *Notes en vue d'une psycho-dialectique, "Le Surréalisme au service de la révolution"*, 5.05.1933, s. 50-52.
- Desnos Robert, *La Complainte de Fantômas*, [w:] *Fortunes*, Gallimard, Paris 1942.
- Desnos Robert, *Imagerie moderne, "Documents" 1 (7) 1929*, s. 377.
- Eburne Jonathan P., *Surrealism and the Art of Crime*, Ithaca 2008.
- Eburne Jonathan P., *Surrealism Noir*, [w:] *Surrealism, Politics and Culture*, red. Raymond Spiteri, Donald LaCoss, *Studies in European Cultural Transition*, t. 16, Ashgate, Aldershot and Burlington 2003, s. 91-110.
- Gadamer Hans Georg, *Prawda i metoda*, tłum. Bogdan Baran, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2004.
- Mariën Marcel, *L'Activité surréaliste en Belgique (1924-1950)*, Lebeer-Hossmann, Bruxelles 1979.
- Meurer Clio Elizabeth de Carvalho, *René Magritte: les proses de distances, "Interfaces: Image, Texte, Language"*, R. XXIX, 2010, [Internet] <http://college.holycross.edu/interfaces/vol29/meurer.pdf> [dostęp: 26.09.2017].
- Ottinger Didier, *Surréalisme et mythologie moderne. Les voies de labyrinthe. D'Ariane à Fantômas*, Gallimard, Paris 2002.
- Poe Edgar Allan, *The Man of the Crowd*, [w:] *Great Short Works of Edgar Allan Poe*, red. G.R. Thompson, New York 2004.
- René Magritte. *Catalogue Raisonné*, t. 1: *Oil Paintings 1916-1930*, red. David Sylvester Sarah Whitfield, Philip Wilson Publishers, Anvers 1992.
- Rimbaud Artur, *Alchemia słowa (Majaczenia II, Sezon w piekle)*", przeł. Artur Międzyrzecki, [w:] Artur Rimbaud, *Poezje wybrane, wybór i opracowanie Artur Międzyrzecki*, Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza, Warszawa 1993.
- Susik Abigail, *Surrealism and Jules Verne: Depth of Subtext in a Collage by Max Ernst*, [w:] *Surrealism, Science Fiction and Comics*, red. Gavin Parkinson, Liverpool University Press, Liverpool 2015, s. 16-39.
- Walz Robin, *Pulp Surrealism*, University of California Press, Berkeley and Los Angeles 2000.
- Zalman Sandra, *Consuming Surrealism in American Culture. Dissident Modernism*, Ashgate, Farnham and Burlington 2015.
- <http://www.fantomas-lives.com/fanto4.htm> [26.09.2017]