

ФОТОГРАФИЈА НАДРЕАЛИЗМА ИЗМЕЂУ ЧУДА И ЧИЊЕНИЦЕ

Низање и мултипликовање предметних сликарских слика из светла реалности у фотографијама и фотограмима српских надреалиста око 1930. године има извесне сродности с Дишановим концепцијом редимејда. На другој страни, ипак, то је био процес кроз који је фотографија надреализма успоставља синтаксу аутономној и авангардној визуелној језика. Никола Вучо је анализирао овај проблем израдање визуелних смислених сликарских слика у неколико варијанти: некад долази од низова сликара, а некад од неправилних кругова кристала на лустеру или кулици на столу. Ване Бор је мултипликовао разбијене фрагменте стаклене бочице, коцкице леда или сјајалица у серијама фотограма, док је Марко Ристић ионављао и помилао сувенире љубави у својим фотограмима из 1928. године. У суштини, скупи мање-више препознатљивих елемената стварности, тражећи документарни слој фотографске слике, постаје и материјал од кога се обликује визуелна сликарска дела као специфичне слике/сликарске слике негде између чињенице и чуда.

Кључне речи:

надреализам, српски надреализам, фотографија, реакција, авангардна сликарство

Марко Ристић, вођа српских надреалиста, са одушевљењем је говорио и писао о фотографијама париских улица објављеним 1928. године у *Нађи*, првом роману Андре Бретона. Он је нарочито истицао револуционарно нове квалитете читавог надреалистичког романа који се огледају како у равни литературе тако и у сфери визуелног сведочанства. Ристић је писао да је највеће „чудо” појављивање баш Буафарових (Jacques André Boiffard) ноћних снимака париских шетњи, јер су, како он каже, „фотографије као знамење истинитога, свакодневнога, документарнога, непрерушенога и реалнога

у вези са натприродним.”¹ Мада су те фотографије „обичне”, писао је даље Ристић, оне су „својом пригушеном речитошћу и халуцинантне. Оне само означавају да је надреално иманентно реалном.”²

Дакле, српски надреалисти знају, као и њихови савременици из Бретоновог круга, да фотографија има ретку способност да у конкретним предметима и појавама открије и документује атипичне и ирационалне аспекте. Као аутоматско писмо она може ухватити визије, снове и халуцинације, понекад само једним лаким притиском на дугме камере. Као чудо, али и као нужност нове методологије како перцепције света тако и изградње уметничког дела, Ристић је разумео Буафарове фотографије у Бретоновој *Нађи*. Ту специфичну комплементарност између фантастичног у текстуалној и документарног у визуелној нарацији, Марко Ристић је онда са одушевљењем пренео, најпре, у структуру алманаха *Немогуће-L'impossible* 1930. године, тог првог гласила српских надреалиста, а онда и свих каснијих публикација.

У кратком потсећању треба рећи да су се најпре појавиле Ман Рејеве (Man Ray) фотографије у часопису *La révolution surréaliste* (1926), па Буафарове у *Нађи* (1928), а у контексту српског надреализма првенство припада фотомонтажама и фотографијама у *Јавној йишици* Милана Дединца (1926), па затим долази алманах *Немогуће* (1930) и часопис *Надреализам данас и овде* (1931–1932). Многобројне фотографије које се ту појављују не понављају и не одсликавају збивања у тексту. Оне не илуструју ни неке изоловане фрагменте поетске нарације, већ уживају у самосталности оригиналног уметничког дела које хоће да понуди револуционарно нови приступ у опажању и представљању света. Надреалисти у Паризу, Београду или Прагу, управо су због тога и дали тако истакнуто место фотографији – новој медијској слици која настаје „без помоћи људске руке”. И Валтер Бењамин је сматрао да је Бретонова *Нађа* „постигла истинску стваралачку синтезу уметничког романа са документарним романом” баш зато што је фотографији, а не неким традиционалним илустрацијама, поверила задатак да региструје те узбудљиве ноћне шетње Паризом главних јунака у књизи.³

Неке од најранијих фотографија Николе Вуча, од којих се само за *Кров над йрозором* поуздано може тврдити да је из 1926. године, снимљене су „по тексту”, односно настале су са намером да се као документарно/визуелни слој укључе у истоимену поему Александра Вуча, старијег Николиног бра-

1 Ристић, Марко. „Њелуст дијалектике”. У: *Немогуће – L'impossible*, Београд, 1930, 45; Тодић, М. *L'impossible, l'art du surréalisme*. Београд, 2002. 127; www.serbiansurrealism.com

2 Исто.

3 Benjamin, W. „Надреализам, последњи тренутни снимак европске интелигенције”. У: *Есеји*, Београд, 1974. 262.

та, која је објављена те исте године. Неке друге фотографије, сачуване у малом париском фото-албуму, Никола Вучо је могао направити и нешто раније, јер је он стигао на студије у Париз 1921. године. Дакле, треба нагласити да су прве надреалистичке фотографије Николе Вуча, једнако као и колажи Марка Ристића, настали у Паризу – у тој креативној атмосфери која је владала око првог надреалистичког манифеста.

У замрзнуту структуру фотографске слике Никола Вучо је унео осећање за ритам поезије и динамику музике, употребивши чисто фотографска средства. Једном је кроз Бетовенову гипсану маску пролазила клавијатура, а други пут су умножене руке летеле по диркама клавира док је мултипликована гитара била ехо основне музичке и визуелне теме. На фотографијама Николе Вуча и монументални гвоздени Ајфелов торањ могао је имати двојника и бити дематеријализован тако да личи на фину чипку или кулу од „пепела и од сна”. Ако „извлачење речи из њиховог уобичајеног контекста постаје резултат свесног напора да се живот представи као чињеница која измиче логици”, како каже Јелена Новаковић,⁴ онда и поступак кадрирања и исецања фрагмената из целовите представе о свету указује на рушење природног опажања. Оптички ефекти дупле експозиције, као слојевите и конфузне представе реалног света, фиксирале су различите временске интервале и сабијале их у један квадрат, кадар. Уместо континуитета перцепције фотографија надреализма је открила нове законитости механичког и аутоматског оптичког записивања утисака о свету.

Немилосрдни резови у континуитету простора и времена као и преклапање фрагментарних слика различитих ствари били су само неки од авангардних фотографских поступака који су водили Николу Вуча, Вана Бора и Марка Ристића ка изградњи надреалистичке фотографије. Може се чак рећи да је од кључног значаја за њихово разумевање надреалистичке слике била концепција удвајања, мултипликовања и преклапања истргнутих фрагмента реалности. Та основна идеја је онда варирана и комбинована у складу са могућностима медија: као одраз у огледалу, рефлекс на ретровизору или сјајној површини стола, у низовима лоптица, цигли и чипканих орнамената. Сва та мултипликовања снимљених фрагмената реалног присуства била су осмишљена већ пре снимања, у равни концепта, а нису накнадно постигнута као плод компликованих и накнадних манипулација у лабораторији.⁵

4 Новаковић, Ј. *Брејтонов надстварни свет*. Београд 1991. 11.

5 У разговору са Николом Вучом сазнала сам да он никада није ни имао ништа сем фотографске камере и филма, а негативе и фотографије је израђивао у професионалним фотографским атељеима, као уосталом и Ристић и Бор. То је била уобичајена пракса и многих других фотографа аматера.

Један од најзначајнијих програмских текстова београдских надреалиста, *Узјред дуди речено*, објављен је у алманаху *Немојуће – L'impossible* у пратњи фотографија Николе Вуча и фотограма Вана Бора. Фотографски радови ове двојице били су на истој семантичкој равни са текстом у коме се износе принципи надреалистичке авангардне активности. Само комплексне и хибридне структуре текста и слике дефинисане су као пожељан модел надреалистичког уметничког дела. Та мултимедијална и често колективна креација преносила је кључне ставове и поруке српског надреализма дефинишући идеологију читавог покрета. Фотографије и фотограми Николе Вуча и Вана Бора функционисали су као визуелни манифест српског надреализма јер су језиком фотографске слике саопштавани исти они идеолошки ставови као и у бунтовнички интонираним текстовима. Ако би се одвојено анализирао свака слика-манифест, онда фотографијама *Задржано бекство надстварности* и *Зид аиносцицизма* Николе Вуча заједно са Боровим фотограмима припада најзначајнија позиција у уметности надреализма. За фотографију *Зид аиносцицизма* се онедавно зна да је настала у Паризу 1929, дакле, годину дана пре издавања *Немојуће*. Ристић ју је одабрао зато што је баш она била визуелни документ о зиду неразумевања који се дизао између надреалиста и представника грађанске културе. У онедавно сређеној и доступној за проучавање заоставштини Марка Ристића налазе се писма Николе Вуча, а у једном од њих стоји: „Журим се да ти пошаљем моју последњу продукцију, ако се ова мршава количина може назвати продукцијом... Међу њима, сигурно ће ти се највише допасти ‘поређане шупље цигле или шупљи циглани зид’; мени се та слика огромно допада (хвалим се), и ако буде примљена у Алманах, мислим да ће бити много лепша ако се увелича онолико колико је формат, односно, да покрије цео лист.”⁶ Мада фотографија *Зид аиносцицизма* није повећана онолико колико је то њен аутор прижељкивао, она је, ипак, истакнута централним положајем на страници.

Визуелна порука ове, као и других Вучових фотографија, могла би се, у најкраћем, прочитати у складу са надреалистичким ставом по коме је „аутоматско писање за невидљиве предмете исто што и фотографија за оне видљиве”⁷. Односно, аутоматски ток мисли може бити визуализован па и документован фотографском сликом, као што се фикција може открити у фактима, или чудо у чињеницама. Низање и мултипликовање предметних структура из света реалности у фотографијама и фотограмима српских надреалиста има извесне сродности с Дишановим концептом редимејда али,

6 Писмо Николе Вуча Марку Ристићу, Париз, 17. фебруар, 1930. Заоставштина Марка Ристића. Архив САНУ, Београд, 14882, кут. II.

7 Hollier, D. “Surrealist Precipitates: Shadows Don't Cast Shadows.” У: *October*, The Second Decade 1986–1996. London, 1996. 16.

исто тако, то је и процес кроз који фотографија надреализма успоставља синтаксу аутономног визуелног језика. У суштини, тај поступак је типичан за настанак језика уопште, јер се удвајањем слогова долази до значења – као у оном познатом примеру када је *ша* само бесмислено тепање, а *шаиша* већ реч. Никола Вучо анализира овај проблем изградње визуелних смислених структура у неколико варијанти: некад полази од низова тањира, а некад од правилних кругова кристала на лустеру или куглица на столу. Ване Бор мултипликује разбијене фрагменте стаклене бочице, коцкица леда и спајалица у серијама фотограма, док Марко Ристић понавља и гомила сувенире љубави. Скуп мање-више препознатљивих елемента стварности, градећи документарни слој слике, постаје и материјал од кога се обликује визуелна порука надреалистичког дела као специфичне слике/метафоре. Фотографије и фотограми које наглашавају удвајање и понављање визуелних елемената представљиво поткрепљују тезу Розалин Краус о изванредним способностима фотографије надреализма да обликује синтаксу и артикулише језик слике. Низањем облика, њиховим правилним понављањем и умножавањем долази се до смислене визуелне целине, обликује се „језички ефекат”, а то се делимично препознаје у процесу формирања значења код свих лингвистичких структура.⁸

Првобитан реалистичко-миметички однос између фотографије и света толико је потиснут и замагљен „језичким ефектом” у *Зигу агностицизма*, да је скоро доведена у питање и препознатљивост реалног мотива – фотографисане су послане цигле.⁹ Ако је фотографија *Зид агностицизма* преузела на себе део терета у образлагању нових сазнајних метода надреализма, онда су неке друге, *Ми немамо која да убеђујемо* и *Задржано декоративно надреалистичко*, учествовале у одбрани програмске позиције овог авангардног покрета. Другим речима, концепцију надреализма саопштenu у тексту фотографија је могла да изрази у визуелном регистру.

Пошто нема фотографије без светлости, можда се може рећи и обрнуто: да нема ни слике светлости пре фотографије. Фотографија *Ми немамо која да убеђујемо* бележи атмосферу пустих улица у Београду. Мрак је супротстављен светлости, по узору на Буафарово снимање ноћног Париза за Бретонову *Нађу*. Другим речима, у ноћним снимцима контуре реалних ствари

8 Krauss, R. Livingston, J. *Lamour fou*, Photography and Surrealism. Њујорк, 1985. 25–28.

9 Када су фотографије Николе Вуча, после шездесет година заборавља, први пут анализирани и представљени јавности у докторској дисертацији М. Тодић, *Историја српске фотографије 1839–1940*, (Филозофски факултет, Београд 1989), у неким новинама и часописима али и озбиљним каталозима, фотографија *Зид агностицизма* објављена је наопачке, јер већина посматрача не препознаје цигле. *Фотографија код Срба 1839–1989*. Галерија САНУ, Београд, 1991. 309.

добијају замућене обресе сна, а светлосни акценти и нагли продори светла, попут резова, праве прекиде у континуитету опажања и доживљавања стварности. Ране надреалистички фотографије снимљене ноћу, једнако као и фотограми, где предмети као рефлекси светла израђају из таме папира, дају се упоредити са сликама сна. Фотографија надреализма баш као и сан агресивно укида логичне везе у континуитету опажања и замрзава динамичне сцене.¹⁰ У њој се целовита миметичка представа света губи и нестаје заједно са звуцима стварности – слике познатих предмета и ликова претварају се у халуцинантне визије надстварног, а метафизичка симболика ноћи, некада блиска романтичарима обновљена је у надреалистичкој фотографији са новом енергијом.¹¹

Душан Матић је тачно приметио да су представници српског надреализма понешто знали и пре доласка у Париз, а неки од њих, као Ване Бор понео је из Београда озбиљно интересовање за филм коме је посветио много времена у Паризу, између осталог и као сарадник у листу *Du Cinéma*.¹² Ма колико да се говори о широко распрострањеној појави интересовања за филм у круговима авангардне уметности, као о општем месту, ипак треба посебно нагласити огроман значај филмске нарације не само за настанак Борових већ исто тако и Ристићевих фотограма па и фотографија.

Фотограм, на неки начин, представља један од најранијих фотографских поступака, који је тек са надреализмом изнова прихваћен као специфична техника на маргини медија. Поводом Ристићевих фотограма из 1928, Жагер (Jager) је први приметио, да он гради „квази кинематографску атмосферу, увођењем сасвим неоштрог женског портрета.”¹³ Многи други, тек недавно, 2002. године, откривени фотограми Марка Ристића, до којих се дошло у склопу припрема за рад на књизи и изложби посвећеној фотографији надреализма, граде исту квази – кинематографску структуру.¹⁴ Они користе „филмску” технику претапања ликова и преклапања сцена, какву познајемо из праксе немог и авангардног филма. Његови фотограми се не баве само истраживањем света објеката, што је било уобичајено за радове те врсте, него се, изнад свега, труде да пренесу емотивне поруке љубави у раван квази-кинематографске нарације. Марко Ристић симултано компоњује фрагменте раније снимљених портрета (своје веренице) и различитих

10 Сонтаг, С. *Есеји о фотографији*. Београд, 1982. 85.

11 О Бретоновим и Ристићевим симболичким конструкцијама таме и светла в. Новаковић, Ј. *Брејтонов надстварни свет*. 19–25, 63–71. 113–141.

12 Б. Алексић, *Хронологија (Chronologie)*. У: *Ване Живадиновић Бор*, Музеј савремене уметности, Београд 1990. 142.

13 Jager, E. *Les Mystères de la chambre noire, Le Surréalisme et la photographie*. Pariz, 1982. 36.

14 Тодић, М. *L'impossible, l'art du surréalisme*. Београд, 2002. 132–135.

предмета (сувенирач – љубави) како би обликовао нову, визуелно сложenu, структуру механичке слике. У суштини, ови Ристићеви фотограми, негирају традиционалне представљачке конвенције и успостављају модел нове слике – екрана, на чијим су транспарентним површинама силуете предмета исто толико прозирне или стварне колико и сенке људи од крви и меса.

Монтажа доводи у јукстапозицију снимљене сцене и портрете са одразима предмета: ланчић са срцем и чипком је у комуникацији са портретом жене (Шева Ристић), на пример. Овај типичан пример Ристићевог фотограма опажа се као поетска слика у којој доминира атмосфера дневника са нагомиланим интимним успоменама и сувенирима. Он је тешко читљив необавештеном посматрачу. Серија од петнаест оваквих фотограма гради отворену структуру и херметичан ланац значења који је се у континуитету опажања може идентификовати са визуелном нарацијом филма. Наравно, поступак вишеструких сучељавања предмета и фигура ослања се још и на искидану оптичку реторику колажа, коју Ристић такође користи и која се не обазире на правила конвенционалне логике у представљању света. Да би се докучила слика метареалности, надстварности, како су говорили теоретичари српског надреализма, треба изумети нове технике. Једна од њих била је техника фотограма, посебно цењена у заједничким експериментима Ристића и Бора. Она је била погодна за истраживање тајних енергетских веза између предмета, којима су тада били заокупљени и други надреалисти – од Бретона до Ман Реја и Далија. Суштински је важно још знати да фотограми Марка Ристића и Вана Бора граде визуелне наративне структуре, односно, серије слика од којих би се, условно, могла изградити једноставна кинематографска форма такозваног трик-филма. Оба ауторска приступа су сложна у ставу да је фотографија као и филм првенствено оптичка и динамичка, а не епска и статична визуелна структура. Њихова истраживања су, у крајњој линији, водила ка утврђивању различитих поступака монтаже којима би се техника фотограма прилагодила филмском језику и синтакси слике/екрана. Уосталом, на површини папира, као на екрану, пројектује се фотограм који редукује односе међу тродимензионалним стварима на дводимензионалну игру сенки и светлости. Другим речима, фактичко стање ствари преводи се, језиком слике/фотограма, у фикцију на препарираној површини папира.

У фотограмима се непосредно, као у древном позоришту сенки, рефлектују само силуете предмета, па се онда, разумљиво, поништава текстура и ментална слика о тродимензионалном објекту. Али, није реч само о томе да фотограм редукује представу предмета и да игнорише перспективу у интерпретацији простора, већ треба знати да је он потпуно лишен могућности приказивања реалних, или боље, било каквих реално/просторних односа.

Фотограм чак и не додирује сложене проблеме перспективе и просторног опажања тродимензионалних облика, јер је он слика-екран. То је механички поступак пресликавања предмета на дводимензионалну раван препарираних и осветљеног папира. Он може да представи само тренутак, кратак интервал светлости бачене на одабране и режираних сцене. Кратко осветљени предмети на папиру претварају се у сенке или светлосне трагове лишавајући се реалног контекста. Раван фотограма, као екран, „поништава референце објекта” и уводи фотографију у зону имагинарног и фиктивног.¹⁵

Ване Бор је посебно инсистирао на новом и другачијем концепту времена и простора у фотограмима. Његова серија фотограма разоткрива специфично нов документарно/инсцениран однос међу предметима, тачније, скривену реалност чуда које настаје у сукобу светла и сенке. Његови фотограми поткрепљују тезу Мохољи-Нађа по којој је за фотографију основно светло, а не камера, па када се ово има у виду, лакше је разумети зашто је многим надреалистима било заједничко баш интересовање за експериментисање са различитим транспарентним материјалима, какви су стакло, коцке шећера, кристали, велови и сл.¹⁶ Један такав Боров фотограм, а не неко друго ликовно дело, објављен је заједно, на истом листу чак, са манифестом београдске надреалистичке групе у алманаху *Немојће-Impossible*. Он је ту имао функцију визуелног манифеста надреализма. Он је израз „чисте креације духа” и припада оној врсти уметничког стваралаштва за коју је Бретон веровао да може послужити као средство у зближавању „привидно противуречних стања сна и јаве у некој врсти апсолутне стварности, надстварности”.¹⁷

„Као што је познато”, писао је Бор, „Ристић је од почетка био против аутоматског сликарства. Није имао ништа против механичких техника, високо је ценио *фрoйiдiаlес* Макса Ернста, али је имао велике резерве према сликарству...”¹⁸ Дакле, није реч о случајности, него о намери београдских надреалиста да своје визуелне поруке саопште у тој новој структури механичке слике – фотограму, односно, фотографији. Манифест тринаесторице српских надреалиста објављен је, дакле, у форми мултимедија – симултану у два различита језичка система – речју и фотографијом, тачније, фотограмом.

Ване Бор, један од најзанимљивијих аутора у српском надреализму између осталог и зато што је своју уметничку активност поставио на интердисциплинарном плану: он је теоретичар, песник, сликар, фотограф и реди-

15 Krauss, R. Livingston, J. Наведено дело. 125.

16 Tausk, P. *Photography in the 20th Century*. London 1980. 101–102.

17 Breton, A. *Manifest nadrealizma*. Крушевац 1961. 29, 21.

18 В. Живадиновић Бор. „О аутоматизму у ликовној уметности”. У: *Сиван Живадиновић Бор*, 085.

тељ једног изгубљеног документарног филма о Београду. Да би остварио кинематографску структуру у серијама фотограма морао да одустане од кључног надреалистичког принципа о атоматизму мисли. Тако је у оним са коцкицама шећера – а треба се подсетити да је и Марсел Дишан са њима правио занимљиве тактилне и оптичке варке – може се открити поступак инсценације и режије, који је потпуно супротан чистом диктату мисли. Ипак, у настанку сваког фотограма, као и фотографије, остаје сачуван принцип механичког аутоматизма више него у традиционалној слици. Баш ове технике су, донекле и због тога, уживале поверење како француских тако и српских надреалиста. Уосталом, Бор и Ристић су и упознали фотограм за време свог боравка међу француским надреалистима између 1926. и 1931. године. Ване Бор је размишљајући о односу ирационалног и рационалног у конструкцији нове слике записао следеће: „Једном су ме питали, да ли у фотограму може да постоји неки аутоматизам. У фотограму видим премало простора за чисти психички аутоматизам. Али, покоји може настати ‘квази-аутоматски,’ под ограниченом контролом ума. Тридесетих година сам сам направио неколике. Уместо да намерно на фото-папиру уређујем разне предмете, чекићем сам малу стаклену боцу разбио директно на папиру и без икаквих промена то сам изложио осветљењу. Резултат је, дакле, настао случајно, а не намерно.”¹⁹ Међутим, пошто су остала сачувана три различита фотограма са разбијеним комадићима стаклене боце, а може се претпоставити да их је било и више, онда треба, поштујући законе случаја, мислити да је сваком фотограму претходило разбијање једне боце, па су тако они настали у комбинацији случајног и намерног, како Бор каже. Другим речима фотограми су производ режије и инсценације која је у баналним предметима откривала скривене слојеве надстварности.

Ако је Ване Бор свесно градио, тачније, режирао атмосферу филма у фотограмима, онда је у духу са том истом концепцијом обликована и квази – кинематографска структура у његовим фотографијама. Настале су од 1928. до 1936. године, а представљају сасвим разнородне мотиве који се крећу од кровова кућа на француској обали и предела са морским динама до гробља и портрета пријатеља. Али све оне, без обзира на садржину, доносе занимљиве покушаје интерпретације кретања у статичној структури фотографске слике. Једном је то приказ разливене и неоштре светлости у кадру са крововима кућа, а други пут је то кретање изражено мултипликовањем портрета Владе Хабунека. Најбољи пример су свакако две фотографије: *Милица С. Лазовић као сенка* и *Један минута је злочина*, које је Ване Бор снимио 1935. године, можда у склопу припрема за документарни филм

19 В. Живадиновић Бор. „О аутоматизму у ликовној уметности”. У: *Стеван Живадиновић Бор*, 085.

о Београду на коме је интензивно радио 1936. године. Изразита филмска оптика, наглашена и подигнутом тачком снимања, успешно сугерише типично филмски доживљај саспенса на који алудира и назив *Један минута пре злочина*. На темељу визуелног искуства немог и надреалистичког филма, а пре свега, наглашеним драматичним контрастима светло-тамног Бор је изазвао тензију и подстакао nelaгодност код посматрача. Дубоке сенке заклањају лица портретисаних стварајући напетост између видљиве и невидљиве, рационалне и подсвесне представе.

Фотографије и фотограми Николе Вуча, Вана Бора и Марка Ристића потврђују тезу да се надреалистичка фотографија, у суштини, не интересује за документарност нити жели да региструје само ону видљиву страну предмета. Будући да разоткрива надреално у домену реалног, фотографија се понаша и као захват у **визуелно несвесно**. Њу, осим тога, занима и она артифицијелна, конструисана и режирана стварност. Посебно занимљив фотографски подухват Николе Вуча, у том смислу, представља снимак који је базично компонован као слика у слици, али функционише као сложена и тешко разумљива игра сенки. На фотографији *Без наслова* из 1930. године представљен је човек снимљен с леђа у контра-светлу, који држи огледало са ликом човека окренутог анфас, а он, опет у рукама подигнутим изнад главе, држи још једно огледало. Фотографија надреализма је променила уобичајене процедуре снимања и представљања. Као што смо видели у описаном примеру инсценације, она не указује само на присуство реалног субјекта, него заједно са баченом сенком, или одразом у огледалу, отвара друге нивое реалности. Ту је реч, заправо, о изградњи новог система приказивања у коме се преплићу неколико различитих сфера реалности – као што у „руским бабушкама” из једне лутке вадите једну, па још једну мању, тако и у фотографисаној сцени опажамо једну другу ситуацију, па још једну, итд. Наравно, први и основни ниво реалности је обавезно садржан у документарној равни фотографије, али изван тога, фотографска слика оставља довољно простора за импутацију и режију како у сфери реалног тако и у простору имагинарног. Баш тај моменат јукстапонирања реално/режирано и документарно/фиктивно учинио је да фотографска оптика буде једнако убедљива и објективна и када представља стварност и када хоће да заустави надстварност сна.

PHOTOGRAPHY BETWEEN THE FACT AND THE FICTION

Summary

In connection with the photographs of the streets of Paris published in Breton's Nadja, Marko Ristic, like W. Benjamin, laid special emphasis on their documentary nature as an exceptional quality of this novel. He thought that it was "not unimportant" that these very photographs had appeared, since "photographs as signs of the truthful, everyday, documentary, undisguised and real, are linked to the surreal." However, as these photographs are "ordinary, but hallucinatory with their subdued eloquence, they only indicate that the surreal is immanent in the real." Ergo, like their other contemporaries, the Serbian Surrealists knew that photography had that rare ability of discovering and documenting atypical and irrational aspects of concrete objects and phenomena. Like automatic writing it, too, can capture visions, dreams and hallucinations, sometimes with just one spontaneous push on the button of the camera.

Experiments involving multiplied structures, doubling, reframing, the rotation of figure and light, as well as the visual effects of a picture within a picture and quasi-cinematographic structures, contributed to the new paradigm of the photograph in Serbian Surrealism. It especially valued experimentation and new technical processes, primarily the photogram, already from 1928, just a few years after its debut in Man Ray's Parisian atelier. And, the drapes and the screens, the lace and the nets, the shadows and the mirrors came in as just a few of the well-known props employed by Surrealism in order to attain perfect visual mimicry in a setting of perplexing photographic surreality in which tension between the known and the unknown, the transparent and the opaque, the fact and the fiction constantly resurges.