

Agnieszka Taborska

Czy surrealistyczna muza była brunetką?

Teksty Drugie : teoria literatury, krytyka, interpretacja nr 1 (66), 176-189

2001

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

Agnieszka TABORSKA

Czy surrealistyczna muza była brunetką?¹

Pierwszej z trzech kolażowych powieści z 1929 roku Max Ernst dal tytuł *La femme 100 têtes*, co w fonetycznym rozumieniu znaczy zarówno *La femme cent têtes* (Kobieta o stu głowach), jak i *La femme sans tête* (Kobieta bez głowy). Obie interpretacje odpowiadają surrealistycznej wizji kobiet, postrzeganych przede wszystkim jako istoty nieprzeniknione – *femmes fatales*, niebezpieczne niczym stugłowe hydry – oraz nawiedzone media, słyszące niedostępne dla mężczyzn głosy, wariatki, które postradawszy zmysły, zbliżyły się do natury i tajemnych obrzędów. Krótko mówiąc, kobiety bez głowy.

Pierwsze pokolenie surrealistów, urodzone na przełomie wieków, dziedziczyło tradycję przedstawiania postaci kobiecych w dekadencjnym, nasyconym erotyzmem przebraniu wampów, syren, sfinksów i Salome, czyhających na życie mężczyzn. Temu staroświeckiemu modelowi surrealiści przeciwstawili nowy ideał: istoty pełnej nie drapieżnego, lecz biernego seksu, skazanej na spojrzenia i nie mogącej na nie odpowiedzieć. W obrazach, fotografiach, kolażach i powieściach surrealistycznych, w sensie dosłownym bądź przenośnym, kobiety pozbawione są twarzy (a często i głowy).

Lalki bez twarzy łatwiej stać się mogły przedmiotem *amour fou*, idealistycznej i egocentrycznej. Wymogi stawiane surrealistycznym muzom najdoskonalej spełniała Nusch Eluard – wyrozumiała żona poety; kobieta-dziecko i kochanka, dla której Paul Eluard pisał erotyki: chętna uczestniczka surrealistycznych zabaw (od *le cadavree exquis* poczynawszy, na eksperymentach zmian partnerów seksualnych skończywszy); artystka, tworząca w cieniu słynnych mężczyzn własne kolaże; cierpliwa modelka Mana Raya i Picassa. Gdy młodziutka Nusch przyjechała z Berlina do Paryża, zarabiała jako statystka w teatrze Guignol, spacerując po ulicy w czar-

^{1/} Tekst ten został napisany na zorganizowaną przez Nadbałtyckie Centrum Kultury oraz Stowarzyszenie Pisarzy Polskich sesję *Twarz*, która odbyła się w Gdańsku w dniach 23-25 listopada 2000 roku.

Taborska Czy surrealistyczna muza była brunetką?

nej maseczce. Tak poznał ją Eluard: nieznajomą o zakrytej twarzy, spotkaną przypadkiem na bulwarze. Po takim początku, jakby wyreżyserowanym przez mistrza surrealistycznej ceremonii, musiały powstać wiersze.

Pisał o niej w tomiku *La vie immédiate (Życie niezwłoczne)* z 1932 roku, dedykował jej zbiorki erotyków *Facile (Łatwe)* z 1935 i *Les yeux fertiles (Twórcze oczy)* z 1936 roku. Książeczkę *Facile* jedenastoma portretami Nusch wykonanymi w technice solaryzacji zilustrował Man Ray. Każde zdjęcie pokazuje gibkie ciało w nowej perspektywie, jakby płynące w nierealnej przestrzeni, której nierzeczywistość zwiększa miękkie tło, ciemny obrys i kontrast między cieniem a światłem. Ciało Nusch jest formą tak abstrakcyjną, że przypomina figurę geometryczną czy gigantyczną literę. Na żadnym ze zdjęć nie widać całej sylwetki: wszystkie „ucinają” głowę. Z wyjątkiem jednego, na którym głowa odwraca się tyłem do widza. Szybując w surrealistyczne otchłanie, Nusch wskazuje drogę do krainy czarów poezji, za cenę wcielenia się w rolę enigmatycznej wróżki o zapomnianej twarzy.

We wczesnym obrazie Ernsta z 1921 roku, *Słoń Celebes*, dziwna bryła baśniowego słonia (zaskakująco podobna do zbiorników na kukurydzę w południowym Sudanie) ukazana jest w tle umieszczonej w dole niewielkiej kobiecej sylwetki. Ni to manekin, ni odlew gipsowy, ni skóra zdarta z żywej kobiety, sylwetka wskazuje na słonia lub zachęca go do podążenia za sobą. W atlasach anatomicznych dadaści i surrealiści odnajdowali bliski im melanz groteski z naukową precyzją. Makabryczny efekt pseudoanatomicznego wizerunku Ernst zwiększył, pozbawiając postać głowy. Podobnego zabiegu zdarcia skóry i ścięcia głowy dokonał René Magritte w kilku obrazach, między innymi w *Świetle zbieżności* z 1933 roku.

Malowane, rzeźbione czy fotografowane przez surrealistów kobiety – jeśli udało się im zachować głowę – odnajdywały ją schowaną pod szklanym kloszem, z oczyma zakrytymi przepaską (jak na zdjęciu Mana Raya *W hołdzie markizowi de Sade*) lub zamkniętą w klatce, z ustami zatkanymi bratkiem. Tak wyglądał manekin André Massona, który na międzynarodowej Wystawie Surrealizmu w 1938 roku stanął wśród dziewiętnastu innych manekinów o twarzach często zasłoniętych maskami. Nie przypadkiem najchętniej cytowany kadr z *Psa andaluzyjskiego* przedstawia scenę agresji dokonanej na kobieciej twarzy: przecinanie brzytwą oka.

Kobiece ciała często bywały rozkładane przez surrealistów na części. Na jednym z kolaży *La femme 100 têtes* uczeni poddają doświadczeniu monstrualne kobiece nogi, zamknięte w czymś na kształt podświetlonej gąbłoty. Hans Bellmer eksperymentował na pozbawionym kończyn i głowy „najistotniejszym środku”, zmieniając ciało lalki – bądź Uniki Zürn – w okręcony sznurkiem kawał mięsa. Rozkładał ciało na części i składał na nowo, inaczej. W *Notatkach i fragmentach na temat* pisał:

Ciało można porównać do zdania, które prosi się o rozłożenie, by za pomocą nieskończonej serii anagramów doprowadzić do odkrycia jego prawdziwych znaczeń.²

^{2/} H. Bellmer *Notatki i fragmenty na temat*, cyt. za: K. A. Jeleński *Bellmer albo Anatomia Nieświadomości Fizycznej i Miłości*, Gdańsk 1998, s. 18.

W *Anatomii obrazu* Bellmer fantazjował na temat uszytego z ciała ubrania. Magritte w *Filozofii w buduarze* i *W holdzie Mackowi Sennettowi* namalował nocne koszule z realistycznymi piersiami i drewnianym wieszakiem w miejscu głowy. Margitte'owskie postacie o głowach zakrytych tkaniną zwykło się łączyć z samobójczą śmiercią matki malarza, którą wylowiono z rzeki jakoby z głową owiniętą koszulą.

Jak zauważa Mary Ann Caws w książce *The Surrealist Look. An Erotics of Encounter* (*Surrealistyczne spojrzenie. Erotyka spotkania*), zdjęcie Mana Raya z cyklu *Anatomie*, pokazujące szyję Lee Miller, bardziej przypomina penis niż część kobiecego ciała. Modelki Mana Raya, pozbawione często głów, rąk i nóg, tracą tożsamość kosztem zyskania wyzbytego spojrzenia *sex appealu*. W filmie *Powrót do rozumu*, z 1923 roku, tors Kiki przecinają rzucane przez firankę pionowe cienie, układające się w rozedrgane paski, przywodzące na myśl kręgi na wodzie. Ludzka skóra upodabnia się do abstrakcyjnego wzoru lub sierści dzikiego zwierza (jak na obrazie René Magritte'a, na którym naga kobieta spostrzega ze zdumieniem pokrywające ją tygrysie pręgi). Tak dwuznaczny efekt obecność twarzy mogłaby zakłócić.

Na zdjęciu z 1929 roku bezgłowe ciało obleczone w błyszczącą, przylegającą, jakby mokrą tkaninę kusi dostępnością. Istnieje, by je oglądano. Na innym zdjęciu cienie rzucane przez żaluzje „tatuują” pokazany frontalnie, świadomie obnażający się przed obiektywem tors Lee Miller. Odmienne wrażenie sprawia fotografiura *Elektryczność*, na której zygzakowate, świetlne pasy przecinają dwa nakładające się na siebie torsy modelki. Poza Wenus z Milo – która od Nike z Samotraki wzięła brak głowy – sugeruje uległość wobec erotyki elektryczności. Grę z tradycją antyczną, i zapowiedź Christo, stanowi *Wenus odrestaurowana*, fotografia okręconego linami, gipsowego odlewu, również nawiązującego do Wenus z Milo. I symbolistom, i surrealistom Luwr dostarczał stałych podniet dla wyobraźni.

Na początku nowego wieku, w obliczu nasilenia się emancypacji i wywołanej nią paniki, Otto Weininger dowodził w *Płci i charakterze*, że „[...] kobieta jest bezduszna, nie posiada jaźni i indywidualności, osobowości i wolności, charakteru i woli”³. Nie ma imienia ani twarzy: „Kobieta, która jest w gruncie rzeczy bezimienna, jest taka dlatego, że z natury swej nie posiada żadnej osobowości”⁴. „Najgłębszym pragnieniem kobiety jest otrzymać formę od mężczyzny i przez to zostać dopiero stworzoną”⁵. Odmawiając przedstawicielkom przeciwnej płci tożsamości, Weininger twierdził, że nadrzędnym celem jest dla nich osiągnięcie roli wartościowego przedmiotu. Przypisywał im też chuć tak nieposkromioną, że każdą cząstkę ich ciała podejrzewał o nieprzerwaną kopulację z osobami i sprzętami wokół: „Ona nie potrafi użyć jakiejś istoty inaczej niż jako środka do spółkowania [...]”⁶.

3/ O. Weininger *Płeć i charakter*, przeł. Ostap Ortwin, Warszawa 1994, s. 56.

4/ Tamże, s. 54.

5/ Tamże, s. 209.

6/ Tamże, s. 216.

Taborska Czy surrealistyczna muza była brunetką?

Okazało się najpierw, że jest ona wyłącznie i nieprzerwanie (a nie tylko w pewnych odstępach czasu) płciowo zaabsorbowana, że cieleśnie i duchowo w całej swej istocie nie jest niczym innym jak tylko samą właśnie płciowością. Przylapaliśmy ją na tym, jak od wszystkich bez wyjątku rzeczy doznaje na całym ciele i bez przestanku wrażeń spółkowania. I jak całe ciało kobiety jest tylko przyległością jej organów płciowych, podobnie w myśleniu jej idea spółkowania ujawnia się jako zagadnienie centralne. [...] Spółkowanie jest najwyższą wartością kobiety; stara się ona zawsze i wszędzie doprowadzić je do skutku.⁷

Plastyczną ilustracją tezy Weininger'a o podporządkowaniu – kosztem utraty twarzy – osobowości erotyce stał się pół wieku później *Gwałt* Magritte'a, który przeniósł na kobiecą twarz geografie ciała, sprowadzając rysy ofiary do stref erogennych, jakie widzi w niej napastnik. Reprodukacja *Gwałtu* – pokazanego w 1934 roku w Palais des Beaux-Arts w Brukseli w osobnej sali z innymi „pornograficznymi” pracami – trafiła na okładkę wydanej w tym samym roku książki Bretona *Czym jest surrealizm?* Rok później „Międzynarodowy Biuletyn Surrealizmu” zamieścił na pierwszej stronie reprodukcję innego obrazu Magritte'a: akt kobiecy z trupa czaszką zamiast głowy.

W snuciu wizji erotycznych hybryd surrealiści nie byli pierwsi. W 1899 roku podobne halucynacje opisywał Remy de Goncourt w *Le Songe d'une femme* (*Snie kobiety*). Mowa jest tam o makabrycznej zjawie sennej, składającej się z kobiecych kadłubów, mających piersi w miejsce oczu i łono zamiast ust. W poradniku *Nos Filles – Qu'en ferons-nous?* (*Co robić z naszymi córkami?*) z 1898 roku Hugues Le Roux omawiał kryzys instytucji małżeństwa, wywołany narodzinami nowego typu wymencypowanych kobiet, dla których głowa ważniejsza jest niż ciało. W rozdziale *L'Attrait physique* (*Fizyczny wdzięk*), traktującym o tym, jak wybrać żonę, krytykował panny zwracające uwagę nie kształtami, znamionującymi dobre przygotowanie do macierzyństwa, lecz inteligencją i ciekawą twarzą. Idealną partnerkę wyobrażał sobie jako wcielenie Nike z Samotraki:

Całkiem zapomnieliśmy o lekcji, jakiej udzieliła nam sztuka antyczna, która nie podporządkowywała ciała głowie i na dowód swej wobec głowy obojętności przekazała nam bezgłową Nike, nie wywołującą żalu za spojrzeniem u żadnego miłośnika piękna.⁸

Villiers de L'Isle Adam – autor *Ewy jutra*, powieści o androidzie wzorowanym na kształtach żywej kobiety, przewyższającym ją jednak zaletami ducha – w innej książce, *Contes cruels* (*Historiach okrutnych*), opisał męża, który pociąg do żony odczuwał tylko wówczas, gdy wyobrażał ją sobie z odciętą głową.

W opowiadaniu Stefana Grabińskiego *Kochanka Szamoty*, powstałym w tym czasie, gdy w Paryżu dojrzewał surrealizm, narrator przeżywa romans z duchem

^{7/} Tamże, s. 156.

^{8/} H. Le Roux *Nos Filles – Qu'en ferons-nous?*, Paryż 1898, s. 77-78, cyt. za: Mireille Dottin-Orsini *Cette femme qu'ils disent fatale. Textes et images de la misogynie fin-de-siècle*, Paryż 1993, s. 162.

Glosy

zmarłej piękności. Zahipnotyzowany spojrzeniem wiszącej na ścianie głowy Meduzy, nie dostrzega widmowości kochanki, choć przyznaje, że widzi ją niekiedy „jak w «tańcu siedmiu zasłon» lub na obrazach kubistów. Nieraz wygląda na posąg nie wyrzeźbiony do końca [...]”⁹. Niepokoi go jedynie zamiatowanie ukochanej do zasłaniania twarzy:

Jadwiga lubi aż do przesady zakrywać głowę rodzajem greckiego woalu z oślepiąco białej, gęstej tkaniny. Nic cierpię tej zasłony! Gdyby przynajmniej owijała nią tylko włosy i tył głowy – lecz ona kryje nieraz poza nią swe alabastrowe czoło, chowa zazdrośnie przede mną część twarzy, zataja usta, oczy...¹⁰

Jak kobieta wyobrażana sobie przez Weininger, Jadwiga składa się tylko z płci:

Lecz nadaremnie szukałem jej ust, na próżno chciałem ją zamknąć w ramiona. Drgającymi rękoma zacząłem wodzić wokoło po poduszce, ślizgać je wzdłuż jej ciała. Natrafiłem tylko na jakieś chusty, zasłony... Cała jakby zamknęła się w ognisku swej płci, usuwając przede mną wszystko inne poza nim...¹¹

W dramatycznym finale przerażony kochanek znajduje w łóżku – zamiast tajemniczej piękności – Lalkę Bellmera lub ofiarę Kuby Rozpruwacza:

Przedemną w zgiełku koronek i atlasów leżał rozrzucony bezwstydnie, obnażony po linię brzucha kadłub kobiecy – kadłub bez piersi, bez ramion, bez głowy...¹²

Tak brzmieć by mógł opis reprodukowanego przez pismo „Minotaure” zdjęcia ciała prostytutki, zamordowanej przez Kubę Rozpruwacza.

Odkryciem surrealistów był fotograf Paryża końca dziewiętnastego i pierwszej ćwierci dwudziestego wieku, mistrz dostrzegania poezji w codziennej miejskiej scenarii: Eugène Atget. Dokumentował on wymarły Paryż o tak wczesnych porach, że na jego fotografiach rzadko spacerują przechodnie, a ich rolę przejmują parkowe rzeźby i sklepowe manekiny. Do najsłynniejszych i do dziś najczęściej reprodukowanych prac Atgeta należy zdjęcie witryny sklepowej z rzędem gorsetów. Poruszało ono surrealistyczną wyobraźnię z kilku powodów: przywodziło na myśl modę *fin-de-siècle'u*, za którego zbuntowane potomstwo surrealiści po trosze się uważali; jak inne zdjęcia Atgeta, pokazywało przedmioty w oderwaniu od ich funkcji i dzięki temu otoczone aurą niezwykłości; było zapisem życia miejskiego, którego ważną część stanowi oglądanie wystaw; pokazywało kwintesencję anonimowej kobiecości, wystawionej na spojrzenia przechodniów. Wyprzedzało i zapowiadało fantazje surrealistów na temat krojenia i gilotynowania malowanych czy fotografowanych kobiecych ciał.

^{9/} S. Grabiński *Kochanka Szamoty (Kartki ze znalezionej pamiętnika)*, Kraków 1980, s. 404.

^{10/} Tamże, s. 401–402.

^{11/} Tamże, s. 406.

^{12/} Tamże, s. 406.

Taborska Czy surrealistyczna muza była brunetką?

Na rysunku z 1923 roku Max Ernst pokazał kobiece ciało z odrąbaną głową. Na jednym z kolaży *La femme 100 têtes*, pod którym podpis głosi „Otwórz walizkę, zuchu”, mężczyzna à la Fantomas ucieka po popełnieniu zbrodni. W powieści *Ostatnie noce paryskie* z 1928 roku Philippe Soupault pisał:

Były to przecież czasy, gdy niemal codziennie w kanale Świętego Marcina, w kruchtach kościelnych lub w zwykłych bramach znajdowano worki pełne starannie odpilowanych, pociętych członków. Najciekawsze, że ilekroć sporządzano spis pokawałkowanych części, zawsze brakowało głowy lub rąk ofiary.¹³

Szukanie przez surrealistów erotycznego wymiaru zbrodni, uwalniającej wyobraźnię z okowów codzienności, fascynacja Sade’em, Kubą Rozpruwaczem czy siostrami Papin – pokojówkami, które w wyjątkowo okrutny sposób pozbawiły życia swe chlebobawczynie – nie mogły nie wpłynąć na ich sztukę.

W ostatnim numerze redagowanego przez Bataille’a pisma „Documents”, które po upadku „La Révolution surréaliste” wychodziło przez półtora roku w latach 1929-1930, Michel Leiris zamieścił esej o erotyce i sadyzmie, *Le „Caput Mortuum” ou la femme de l’alchimiste* („Caput mortuum” albo żona alchemika). Ilustrowały go fotografie kobiecej głowy w skórzanej masce, autorstwa Jacques-André Boiffarda (zdjęcie z metalową obrozą bywa niekiedy przypisywane amerykańskiemu pisarzowi, Williamowi S. Seabrookowi, które je Leirisowi dostarczył). Leiris pisał o nich tak:

Nie jest to osoba konkretna, lecz kobieta pojęta jak na j o g ó l n i e j, symbolizująca całą naturę, cały zewnętrzny świat, który możemy sobie podporządkować. Niewiasta ta nie tylko cierpi pod skórzaną maską, czuje się dręczona i upokorzona (zaspokajając tym samym naszą żądzę siły i nasze wrodzone okrucieństwo), ale jej głowę, atrybut indywidualności i inteligencji, spotyka zniewaga, a nawet samo jej istnienie poddane zostaje w wątpliwość. Patrząc na nią, mężczyzna nie czuje się już w obecności „Boskiego tworu”, którego oblicze z wysokości ramion zdaje się kontemplować gwiazdy czy inny symbol patosu i czystości, lecz wie, że może zrobić użytek (z jakąż świętokradczą przyjemnością!) ze zwykłego, dostępnego wszystkim narzędzia erotyki.¹⁴

Jacques-André Boiffard wykonał w 1930 roku dwie podobne fotografie kobiet, o równie sadystycznym wydźwięku: na jednej narzędziem męki jest przylegająca do twarzy skórzana maska i łańcuch na szyi, na drugiej – maska oraz kajdany skuwające ręce ubrane w długie rękawiczki. Ciekawe jest porównanie zdjęć Boiffarda z wcześniejszym o dwie dekady zdjęciem angielskiego fotografa mody, barona

^{13/} Ph. Soupault *Ostatnie noce paryskie*, przeł. Agnieszka Taborska, Warszawa 1999, s. 22-23.

^{14/} M. Leiris *Le „Caput Mortuum” ou la femme de l’alchimiste*, „Documents” 1930 ser. 2 nr 8, s. 25, w: Ted Gott *Lips of Coral. Sex and Violence in Surrealism*, w: *Surrealism. Revolution by Night*, katalog wystawy, National Gallery of Australia, Canberra 1993, s. 136.

Adolpha de Meyera, który przez pierwsze piętnaście lat naszego wieku nadawał ton pismom „Vogue”, „Vanity Fair” i „Harper’s Bazar”. Wśród ocalałych, stylizowanych kompozycji eleganckich postaci, *Studium tańca* z 1912 roku, przedstawiające kobiecą postać w masce, stanowi jedyny znany akt w jego twórczości.

Maska tancerki przypomina nieco kominiarki noszone przez członków gangu Wampirów z filmów *Fantomas* i *Wampiry* Louisa Feuillade’a z lat 1913-1916. Tyle że w odróżnieniu od masek bandytów, ta nie tylko kryje twarz, ale i ją karykaturuje: szeroko rozstawione oczy, agresywnie pomalowane usta, przesadnie zaznaczony nos stanowią niespodziany kontrast z odkrytym ciałem, „poskramiając” jego naгоść. Brakuje też temu zdjęciu typowego dla zdjęć surrealistów sadyzmu.

Kolaż Maxa Ernsta z cyklu *La femme 100 têtes*, pod tytułem *Rzym*, przedstawia dostojników kościelnych, kroczących pod unoszącą się w powietrzu – dokładnie nad głową papieża – nagą kobiecą postacią bez głowy. Poza pijanego mężczyzny na pierwszym planie, z butelką wycelowaną w szybujący akt, wnosi akcent erotyczny. Robert Belton w *The Beribboned Bomb. The Image of Woman in Male Surrealist Art (Bomba przewiązana wstążką. Obraz kobiet w sztuce surrealistów)*¹⁵ interpretuje kolaż zgodnie z duchem antyklerykalizmu Ernsta: akt zastępuje ołtarz, pijak zaś występuje w roli Dionizyjskiego celebranta. Jedno ze zdjęć Mana Raya pokazuje grupę surrealistów zgromadzonych w paryskiej Centrali pod żeńskim manekinem bez głowy, zwisającym z sufitu w pozie bardzo zbliżonej do pozy aktu z kolażu. Gdyby upodobanie do podobnych wizerunków nie tkwiło tak mocno w surrealistycznej estetyce, można by przypuszczać, że widziany często manekin zainspirował Ernsta do przedstawienia papieża surrealistów i jego dworu pod postaciami watykańskich osobistości.

W kolażu z tej samej książki, zatytułowanym *Paryż – senne moczary*, Belton widzi aluzje do 1789 roku i gilotyny, aluzje tym bardziej zrozumiałe, że surrealiści lubili porównywać Rewolucję Francuską do rewolty, jaką sami wznieśli¹⁶. Spojrzenie przywiązanej kobiety – dowodzi Belton – prowadzi w kierunku Conciergerie, która w trakcie Rewolucji służyła za więzienie, gdzie skazańcy czekali na egzekucję. W niedalekim sąsiedztwie znajduje się ulica Le Regrattier, nazwana tak co prawda od „les regrattiers”, kupców solą, ale kojarzona głównie ze skarbnikiem publicznym, niejakim Le Regrattier, straconym podczas Rewolucji. Figura świętego Mikołaja, stojąca w niszy na rogu quai Bourbon (nazwisko rodziny królewskiej miałoby służyć za kolejną aluzję do gilotyny) – jak wiele innych rzeźb – straciła głowę także w czasie Rewolucji. Co jednak najciekawsze – i udokumentowane zdjęciem Atgeta – ulica Le Regrattier miała, pochodzącą od szyldu z kobiecą postacią, nieoficjalną nazwę ulicy *La femme sans tête*.

Kolejnym kluczem do zrozumienia kolażu jest, zdaniem Beltona, tytuł czytanego przez ptaka (aluzja do przezwiska Ernsta?) *Słownika Véron*, co w fonetycznym

^{15/} R. Belton *The Beribboned Bomb. The Image of Woman in Male Surrealist Art*, Calgary 1995, s. 172-174.

^{16/} Tamże, s. 175-177.

Taborska Czy surrealistyczna muza była brunetką?

rozumieniu znaczyć może również „vairon”, czyli różnooki. Zamiłowaniu do gier słownych Ernst dawał wyraz wielokroć. A oko bywa uważane za symbol pochwy, co, konkluduje Belton, wyjaśnia cytat z *La femme 100 têtes* o bezgłowej kobiecie będącej „okiem bez oczu”. Analiza ta, aczkolwiek dyskusyjna, pokazuje interpretacyjny potencjał tych tchnących wiktoriańską estetyką obrazków.

Na zdjęciach Mana Raya, obrazach René Magritte’a czy kolażach Maxa Ernsta fascynacja ideałem kobiecego, bezosobowego piękna wywodzi się między innymi z ciężającej na tym pokoleniu tradycji przełomu wieków: powieści lat dziewięćdziesiątych czy pocztówek początku naszego stulecia, na których *femme fatale* o zasłoniętej twarzy bawi się męską kukiełką. (Zainteresowaniu pocztówkami surrealiści, z Eluardem na czele, dali wiele dowodów). W sztuce i literaturze *fin-de-siècle’u*, tak jak ćwierć wieku później u surrealistów, kobieta jest ciałem – siedliskiem rozkoszy, mężczyzna zaś głową – siedliskiem myśli. Ciało to czasem tańczy, ukazując się powoli spod siedmiu zasłon, czasem skrywa twarz za karnawałową maseczką, której walory podkreślał Sacher-Masoch.

W powieści Pierre’a Louysa *La femme et le pantin (Kobieta i pajac)* z 1898 roku, piękność, za którą szaleje narrator, składa się z kawałków nie tworzących zbornej całości. Sama wylicza inwentarz tego, co tworzy jej „ja”:

Masz moje piersi, usta, rozgrzane uda, pachnące włosy, trzymasz w objęciach całe moje ciało, a w pocałunku pieścisz mój język. To nie dość? Kochasz tylko to, czego ci wzbraniam?¹⁷

Jak na obrazach Magritte’a, wyrwane części anatomii mają większy wyraz niż twarz o podrzędnym znaczeniu. Przejawszy jej mimikę i funkcje, uda i piersi żyją niezależnym, intensywnym życiem:

Cale jej zwinne, szczuple ciało było pełne wyrazu. Nawet przy zasłoniętej twarzy można by odgadnąć jej myśli: uda się uśmiechały, piersi mówiły.¹⁸

Piersi to żywe stworzenia, przeżywające dzieciństwo i zmierzch.¹⁹

Twarz ukochanej jest dla niefortunnego zalotnika rzeczą nie tylko nieważną, ale i niepotrzebną, bo zakłócającą spokój delektowania się resztą. Jak w *Snie kobiety* Remy de Goncourta, ciało patrzy i jest pełne mimiki:

Nigdy nie widziałem jej tak pięknej! Nie mówię o oczach czy dłoniach: całe jej ciało miało tyle wyrazu, co twarz, więcej niż twarz; otoczona włosami głowa spoczywała na ramieniu jak rzecz zbyteczna. Krągłe biodra się uśmiechały, boki oblewał rumieniec, piersi patrzyły przed siebie czarnymi, nieruchomymi oczami. Nigdy nie widziałem jej tak pięknej: fałdy szat maskują ekspresję tancerki, deformując jej wdzięczne kształty. Ale teraz objawiały mi się gesty, drżenia, ruchy ramion, ud, zwinnego ciała i stalowych lędźwi,

^{17/} P. Louys *La femme et le pantin*, Paryż 1990, s. 98.

^{18/} Tamże, s. 34.

^{19/} Tamże, s. 94.

Głosy

które w nieuchwytny sposób rodziły się z niewątpliwego źródła i serca tańca: z brunatnego futerka.²⁰

Ciekawe, że dekadenccka powieść Pierre'a Louysa, nie przeczuwającego jeszcze surrealizmu, zainspirowała dwa arcydzieła surrealistycznego kina: ostatni z siedmiu wizyjnych filmów Josefa von Sternberga z Marleną Dietrich w głównej roli, *Kobietę i pajaca* z 1935 roku, oraz ostatni film Luisa Bunuela, *Mroczny przedmiot pożądania*, z 1977 roku.

W *Kobietcie i pajacu* twarz Dietrich ulega ciągłym metamorfozom, w każdej scenie zmienia się makijaż, fryzura oraz otaczające ją – i często przesłaniające – wstążki, grzebienie, woale, wachlarze i parasolki. Efemeryczna i nieuchwytna, Conchita-Dietrich zjawia się i znika, nigdzie nie zostając na tyle długo, by pozwolić zgłębić swą tajemnicę.

W *Mrocznym przedmiocie pożądania* dwie twarze Conchity skutecznie mylą widza. Czy obsadzenie dwóch aktorek w jednej roli sugeruje, że targany namiętnością Matthieu nie widzi nic poza przedmiotem pożądania, skrytym pod zawiązanym na tysiąc supełków pasem cnoty? Widz – mający przewagę nad zaślepionym obsesją, podstarzałym bohaterem – szybko spostrzega wyraźną różnicę między chłodną, wyniosłą, jasnowłosą Francuzką, Carole Bouquet, a namiętną, ciemnowłosą Hiszpanką, Angelą Moliną.

Tytuł filmu nawiązuje do zdania powieści, w którym bohater wyznaje, iż woli brunetki od „błędnych przedmiotów pożądania”. W powieści Louysa Concha – jak na Andaluzyjkę przystało – jest więc ciemnowłosa. Jej dwoistość wyraża się w otaczającej ją tajemnicy oraz w radykalnym przeobrażeniu seksualnych upodobań z sadystycznych w masochistyczne. Wenus w futrze z początku książki, ku przerażeniu jej zdobywczy, przekształca się w Nanę, lubiącą dostawać od kochanka częste baty.

To właśnie dwoistość głównej bohaterki jest źródłem jej władzy nad opętanym pajacem. Francuzka i Hiszpanka – bez przerwy znikające i nieoczekiwanie pojawiające się znowu w życiu coraz bardziej wycieńczonego zalotnika – skuteczniej od jednej aktorki wyrażają nieuchwytność mrocznego przedmiotu pożądania, jego pozbawioną twarzy nieokreśloność. Podwajając postać Conchity, Bunuel nie tylko pokazał rozterkę Matthieu, ale i rozprawił się z mitologią epoki Pierre'a Louysa: mitem kobiety fatalnej oraz podziałem kobiet na dziewice i dziwki. Ten ostatni stereotyp obrazują typy fizyczne obu aktorek oraz mizoginistyczne powiedzonka służącego (porównującego kobiety do worów brudów), przeciwstawione przesłaniu Matthieu o dziewictwie Conchity, któremu – ma się rozumieć – gotów jest jak najszybciej położyć kres.

Złapana na gorącym uczynku: tańcu nago przed grupą japońskich turystów, Concha odrzuca miłość Matthieu w imię zachowania integralności własnej osoby, bo jak gniewnie powiada: „ja to ja”. Absurdalne stwierdzenie, bo przecież „ona to nie ona”, skoro sama nawet nie wie, czy jest blondynką czy brunetką.

^{20/} Tamże, s. 113-114.

Taborska Czy surrealistyczna muza by'a brunetką?

Bunuel mawiał, że *Mroczny przedmiot pożądania* opowiada o tym, że ciała kobiety nigdy naprawdę osiąść się nie da. Twarz i ciało Conchity do końca pozostają zagadką: podglądane przez okienko sypialni, przez szklane drzwi knajpy, przez kratę domu w Sewilli, wymykają się definicji. Matthieu nigdy nie wychodzi z roli *voyeu-ra*, a widzowie do końca nie wiedzą, czy Janusowa *femme fatale* nie jest przypadkiem projekcją jego wyobraźni.

Sztuki plastyczne przedstawiały widmowy obraz kobiet poprzez przekształcenie ich anatomii, literatura osiągała podobny efekt przez nadanie bohaterkom cech istot nierealnych, podobniejszych do cienia czy śladu niż do ludzi z krwi i kości. W książce *Surréalisme et sexualité (Surrealizm i seksualność)*²¹ Xavière Gauthier dowodzi, że o ile malarze surrealistyczni przedstawiali kobiety bądź w roli ofiar, bądź – rzadziej – wampirzyc, o tyle poeci i powieściopisarze idealizowali je, nadając im cechy muz i wróżek, stworzeń efemerycznych, wzbudzających w mężczyznach niemy podziw.

Przedmioty pożądania, tym mroczniejsze, że nie znamy ich rysów, modelki bez twarzy były w sztuce surrealistów nie tylko symbolem biernej, bo pozbawionej spojrzenia, cielesności, ale i źródłem tajemnicy. Surrealistyczni poeci kreślili obraz zagadkowej muzy, charakteryzującej się przede wszystkim nieuchwytnością. Nadja André Bretona i Georgette Philippe'a Soupaulta – porównywane do cienia czy śladu – bezustannie wymykają się definicjom narratorów.

Bohaterka powieści Soupaulta *Ostatnie noce paryskie*, prostytutka Georgette, jest dziwną i fantastyczną postacią. Zależy od niej nie tylko byt nocy i pełnego erotyki miasta, ale noc i Paryż zmieniają się z nią razem. Wśród wielu nieprzeniknionych osób Georgette jest najbardziej dwuznaczna: banalna dziwka i kapłanka misteriów, *spiritus movens* wszystkich wydarzeń. Breton porównał w *Nadji* plac Dauphine do narządów płciowych miasta. Soupault utożsamiał Paryż z Georgette, dając jej władzę absolutną nad maniakami ulicznych wędrowek. Od pierwszej do ostatniej strony książki Georgette jest postacią tak nieprzeniknioną, że narrator powątpiewa w jej realność:

Zdawała się spać z otwartymi oczami. Precyzja pytań i ruchów, gdy się rozbierała, kazała mi wątpić w jej istnienie. Składała ubranie na krzesle w niepokojąco żonglerskim tempie.

Wszystkie późniejsze gesty zdradzały tę samą zręczność i obojętność.

Po czym pofrunęła w dalszą drogę, a ja zostałem zdumiony i upewniony. Miałem niemal ochotę klaskać.

Wracając przez zimne ulice, pojąłem, jak naiwna była zasadzka, którą zastawiłem na tę kobietę, i jak łatwo było się jej wymknąć. Gdy obejmowałem ją, przyciskałem usta do jej ust i zatapiałem wzrok w jej oczach, żyła gdzie indziej, może w innym pokoju. Na moje pytania i prośby odpowiadał tylko jej cień.

²¹/ X. Gauthier *Surréalisme et sexualité*, Paryż 1971.

Głosy

Nie rozpaczałem, stwierdzałem tylko z żalem, że podjęte w tych warunkach doświadczenie było daremne. Cienia nie da się przecież schwytać ani zniszczyć.²²

Georgette jest wcieleniem tajemnicy: przypomina cień. Ten zaś pozbawiony jest twarzy i trudno stwierdzić, jakiego koloru ma włosy.

O uroku, zasługującym na miano szczególnego, decydowało jednak jej podobieństwo do cienia. Zdolność wymykania się nazwom miała zdumiewającą; sam się temu dziwiłem. Czasem przywodziła na myśl błyski, czasem ich siostry – cienie. Także wspomnieniom i słowom wymykała się jak śliska ryba. Oddalała się, nie znikając, z ogromniala i przytłaczająca.

Nie umiałem znaleźć słów lepszych niż uśmiech cienia.²³

Twarz Georgette kryje się pod maską, czy raczej maskami: przywdziewaną na dzień maską zmęczonej życiem dziwki oraz nocną maską królowej, dzierżącej w rękę nici rządzących Paryżem intryg. To właśnie owa dwoistość fascynuje mężczyzn, świadomych, że próba przeniknięcia tajemnicy Georgette skończy się porażką.

Zaskakujące pokrewieństwa stylistyczne z *Ostatnimi nocami paryskimi* zdradza wydana w 1936 roku książka Debory Vogel, *Akacje kwitną*, będąca zbiorem krótkich, mistrzowskich próz o poezji miasta. W *Kwiaciarniach z azaljami* znajdujemy scenę jakby wyjętą z repertuaru paryskich surrealistów:

Trotuarami zaś i skwerami toczyły się torsy kobiece: w ondulowanych fryzurach antyczne torsy bez oczu; bez oczu na fale mięsistej zieleni i na gromady przeróżnych, niezwykłych i delikatnych spraw, które działały się w otoczeniu i miały wkrótce przeminąć. (W torsach antycznych, w biustach z witryn fryzjerskich i w damskich biustach z ulic wypatrują ślepe wydrążenia oczu życie; są wytężone na nieznany dreszcz szczęścia i nieznane jego możliwości). [...] I okazać miało się przytem, że porcelanowe torsy z piersiami nie potrafią odpowiedniej przyjąć życia, jak: nowemi, nieużytemi jeszcze sukniemi.²⁴

Enigmatyczna bohaterka innej powieści Soupaulta, *Le coeur d'or* (*Złotego serca*), o rok poprzedzającej *Ostatnie noce paryskie*, dzieli z Georgette nieokreśloność surrealistycznych muz:

Wszyscy mówili o Françoise tak, jakby istniała tylko we śnie albo w powieści. Stawała się wówczas NIA. Była jednocześnie sławna i żałosna, była kimś, kogo nie sposób poznać, kimś, kto zaraz znika, jeśli rozprawia się o niej ze zbytym przejęciem lub precyzją.²⁵

^{22/} Ph. Soupault *Ostatnie noce...*, s. 67.

^{23/} Tamże, s. 45.

^{24/} D. Vogel *Kwiaciarnie z azaljami*, w: *Akacje kwitną. Montaż*, Warszawa 1936, s. 21-22.

^{25/} Ph. Soupault *Le coeur d'or*, Paryż 1927, s. 93.

Taborska Czy surrealistyczna muza by'a brunetką?

Choć to właśnie nieuchwytność Françoise stanowi o jej atrakcyjności, narrator – tak jak narrator *Ostatnich nocy paryskich* – marzy o przeniknięciu tajemnicy:

Wyobrażam sobie kształt jej piersi, łuk bioder, stopy. Próbuję jak najdokładniej opisać jej skórę. [...] Stwierdzam, że nie pamiętam już brzmienia jej głosu i że zapomniałem, jakiego koloru ma włosy.²⁶

Tak bardzo bym chciał umieć zdobyć się na dokładność i przypomnieć sobie jej uśmiech [...].²⁷

Jak twórcy androidów, marzy o powołaniu do życia kobiety, która nie miałaby przed nim sekretów: „[...] Muszę stworzyć jej twarz [...]. Muszę ją wymyśleć”²⁸.

W *Le mythe de la passante de Baudelaire à Mandiargues*²⁹ (*Micie nieznanjomej od Baudelaire'a do Mandiarguesa*) Claude Leroy dowodzi, że pierwowzorem Georgette była ta sama osoba, która zainspirowała Nadję Bretona: Léona-Camille-Ghislaine D., którą Soupault poznał zapewne przed Bretonem.

O Nadji wiemy również mało, jak o Georgette czy o Françoise. Tak jak tytułowa bohaterka kolażowej powieści Maxa Ernsta, Nadja jest kobietą bez głowy w podwójnym znaczeniu: jako wariatka, która postradała zmysły i dzięki swemu szaleństwu wie rzeczy niedostępne innym, oraz jako zjawę, tak nieuchwytna, że o realistycznym jej opisanu nie ma mowy. Jest bardziej stanem ducha niż człowiekiem, istnieje przez oddziaływanie na innych. Nieoczekiwane jej pytanie, kto zabił Meduzę, Katharina Conley interpretuje jako zachętę, by Breton ujrzał się w roli Perseusza na opak i uratował Nadję od postradania głowy³⁰.

Breton jest przekonany, że Nadja żyje tylko w jego obecności i – podobnie jak narrator *Ostatnich nocy paryskich* – nie jest pewien realności swej przyjaciółki. Dziwnymi prawami rządzą się surrealistyczne muzy: od Georgette uzależnione jest istnienie Paryża; od Bretona zależy istnienie Nadji. Sama potwierdza to słowami włożonymi w jej usta przez mistrza: „Jesteś moim panem. Jestem jak atom, który w kąciu twoich ust wdycha ich tchnienie [...]”³¹. Soupault porównywał Georgette do cienia, Nadja jawi się Bretonowi pod postacią śladu. „Gdybyś sobie życzył, nie byłabym dla ciebie niczym, albo jedynie śladem”³² – powiada. A ślad, jak cień, ma włosy nieokreślonego koloru.

Ulubioną mityczną postacią Nadji – jak i wielu surrealistów – jest Meluzyna.

26/ Tamże, s. 69.

27/ Tamże, s. 164.

28/ Tamże, s. 159.

29/ C. Leroy *Le mythe de la passante de Baudelaire à Mandiargues*, Paryż 1999.

30/ K. Conley *Automatic Woman. The Representation of Woman Surrealism*, Lincoln 1996.

31/ A. Breton *Nadja*, przeł. Józef Waczków, w: „Literatura na Świecie” 1992 nr 1, s. 293.

32/ Tamże, s. 293.

Glosy

Zauważyłem nawet, że wiele jej [Meluzyny] rysów w miarę swoich możliwości próbowała przenieść na własną powierzchowność, domagając się od fryzjera, ażeby po rozczesaniu jej grzywki na pięć osobnych kosmyków za wszelką cenę ułożył je w gwiazdę nad czołem.³³

Breton wspomina, że Max Ernst odmówił namalowania portretu Nadji, pomny usłyszanego od Madame Sacco wróżby, że spotka kogoś o imieniu Nadja lub Natasza, kto skrzywdzi jego ukochaną. Jedynymi wizerunkami Nadji są więc jej symboliczne autoportrety, które zaczęła rysować, gdy poznała Bretona. W książce zamieścił Breton alegoryczny portret ich dwojga, autorstwa Nadji. Wyobraziała się na nim pod postacią syreny (znów aluzja do Meluzyny), która, odwrócona tyłem do widza, dzierży w ręku tajemniczy rulon i za chwilę odpłynie poza kartkę, być może w ucieczce przed władczym monstrem, dominującym we wspólnej przestrzeni.

Rysunek datowany 18 listopada 1926 przynosi portret symboliczny nas obojga: syrena, pod której postacią zawsze widziała się ukośnie od tyłu, trzyma w ręku rulon papieru; potwór ze świecącymi ślepiami wylania się z czegoś w rodzaju wazonu o głowie orlej, pokrytej piórkami, wyobrażającymi myśli.³⁴

Przedstawiony *en face*, potwór ciska gromy spojrzeniem i stanowi najosobliwszy wizerunek papieża surrealistów.

Na innym rysunku Nadji znów pojawia się syrena, z twarzą pokazaną tym razem z profilu, ale za to zakrytą czymś, co wziąć można za wielki nawias, tiarę lub gigantyczne rogi. Leży wzięta w nawias lub odgradzona od świata rogami, które nie pozwalają dostrzec jej twarzy.

Wypada zwrócić uwagę – pisze Breton – na obecność dwóch rogów zwierzęcych u góry z prawej strony, obecność, której Nadja nie umiała sobie samej wytłumaczyć, no bo zawsze jej w ten sposób zjawiały się w wyobraźni, a na rysunku, cóż, mogły jedynie funkcjonować jako komponent uparcie maskujący twarz syreny (staje się to oczywiste po obejrzeniu rysunku na odwrocie pocztówki).³⁵

Nadja wariatka, Nadja syrena pozbawiona oblicza, podobna jest do owych zaludniających francuskie miasta „zapoznanych sfinksów”, „potworów bez twarzy”³⁶, o których pisał Aragon w *Wieśniaku paryskim*.

Spośród tak wielu autoportretów Fridy Kahlo Breton najbardziej cenił sobie jej jedyny autoportret bez twarzy, przedstawiający brodzące w wannie stopy. Pozbawione twarzy, czy przeciwnie – obdarzone kilkoma obliczami, surrealistyczne muzy nie mają tożsamości. Za cenę zachowania otaczającej je tajemnicy, w celu

^{33/} Tamże, s. 294.

^{34/} Tamże, s. 293.

^{35/} Tamże, s. 294.

^{36/} L. Aragon *Wieśniak paryski*, przeł. Artur Międzyrzecki, Warszawa 1971, s. 18.

Taborska Czy surrealistyczna muza by'a brunetką?

pobudzenia erotycznych fantazji widzów i czytelników, istnieją jako istoty niekompletne.

P.S. W końcu lat dwudziestych nie tylko surrealiści marzyli o kochankach bez twarzy. Wątek pozbawionych oblicz ludzi-maszyn, następców wyniszczonych w fabrykach robotników, odegrał istotną rolę w powieści filmowej *Metropolis* Thei von Harbou z 1927 roku. Mowa w niej o dwóch wytworach przyszołości: mechanicznych robotnikach, którzy dzięki braku twarzy zaoszczędzą przemysłowcom widoku zaszczutych spojrzeń, oraz o pozbawionej oblicza mechanicznej kobiecie, androidzie idealnym, bo wyzbytym pretensji do niezależności.

„Wtedy staraj się o to, ażeby ludzie-maszyny nie otrzymali głowy, albo przynajmniej twarzy”³⁷ – radzi ojcu, władcy *Metropolis*, idealistyczny Freder.

W wyklętym domu szalonego wynalazcy, Rotwanga, Joh Frederson po raz pierwszy widzi stworzoną przezeń mechaniczną kobietę, Parodję.

Postać ta była bezsprzecznie kobietą. [...] Ale istota ta nie miała twarzy. Szlachetne wygięcie szyi unosiło bryłę niedbale uformowaną. Czaszka naga. Nos, wargi i skronie tylko zaznaczone. Oczy, jak namalowane na zamkniętych powiekach, patrzyły bez patrzenia z wyrazem cichego obłąkania na zmartwiałego mężczyznę.³⁸

Póki Parodja nie ma twarzy, łatwo nią kierować. Brak twarzy jest warunkiem posłuszeństwa. Wie o tym jej twórca, obawiający się, że doskonały mechanizm wymknie mu się kiedyś spod kontroli. „Nie chcę jej stracić. Dlatego nie dałem jej jeszcze twarzy”³⁹ – wyjaśnia. „Wiesz ty, co to znaczy mieć kobietę jako narzędzie – i to kobietę taką jak ta – bez skazy – chłodna – posłuszna – bezwarunkowo posłuszna”⁴⁰.

Parodja jednak, świadoma, że z chwilą zyskania oblicza zmieni się z przedmiotu w podmiot, błaga władcę *Metropolis*: „Daj mi twarz, Joh Fredersonie, daj wkrótce!”⁴¹. Wiadomo, co się stanie, gdy „głowę-bryłę” zastąpią ludzkie rysy: fałszywa Marja rozpęta w *Metropolis* apokalipsę, doprowadzi do powodzi podziemnego miasta i zniszczenia maszyn, ześle obłąd na tłum, który zapomni nawet o własnych dzieciach. Dla wszystkich byłoby lepiej, gdyby na zawsze pozostała doskonałą, posłuszną maszyną bez twarzy.

37/ T. von Harbou *Metropolis*, przel. Witold Zechenter, Warszawa 1927, s. 34.

38/ Tamże, s. 60.

39/ Tamże, s. 62.

40/ Tamże.

41/ Tamże, s. 70.