

Maria Poprzęka

Wydział Artes Liberales Uniwersytetu Warszawskiego

KOBIETA I FILOZOF

Ilustracje
s. 813

W cyklu performansów, parateatralnych spektakli, happeningów i filmów, objętych wspólnym tytułem *W sztuce marzenia stają się rzeczywistością*, Katarzyna Kozyra przybiera postacie cheerleaderki, divy operowej, Olimpii z opery Offenbacha, drag queen, Królowny Śnieżki¹. Jedyną postacią historyczną, w jaką wcieliła się artystka (il. 1), jest jedna z najbardziej intrygujących kobiet *fin de siècle'u* — Lou Andreas-Salomé (1861–1937).

Urodzona w Sankt Petersburgu we francusko-duńsko-niemieckiej rodzinie carskiego oficera Sztabu Generalnego, wybitnie utalentowana, po próbie uniwersyteckich studiów w Zurychu Lou Andreas-Salomé nie wróciła już do Rosji (jeśli nie liczyć miłosnej eskapady z poetą Rainerem Marią Rilke wiele lat później). Wolnomyślicielka, niezależna duchowo i finansowo, podróżowała po Europie, obracając się w kręgach artystyczno-literacko-intelektualnych i „kolekcjonując wielkie nazwiska”². Krąg jej przyjaźni i bliskich znajomości to istotnie elita tamtej epoki: Gerhardt Hauptmann, Arthur Schnitzler, Hugo von Hofmannstahl, Frank Wedeking, August Strindberg, wspomniany już Rainer Maria Rilke. W r. 1911 poznała Zygmunta Freuda i z czasem sama stała się cenionym psychoanalitykiem, bardziej niż inni akolici zdystansowanym wobec ojca psychoanalizy. Niepospolity umysł, uroda i czar osobisty sprawiały, że wiele z tych znajomości nabierało bardziej lub mniej romansowego charakteru. „Wszyscy się w niej zakochiwali, ale nie ja” — wspominał po latach Martin Buber, wydawca traktującego o kobiecej seksualności psychologicznego studium Salomé *Die Erotik*³.

Urokowi Lou Salomé (wówczas jeszcze niezamężnej, zaledwie dwudziestoletniej) uległ też Fryderyk Nietzsche. W biografiach filozofa znajomość z młodą kobietą doczekała się szczegółowego kalendarium⁴. *Dramatis personae* godne Strindberga: kobieta o niezwykłym intelekcie i nieodpartym wdzięku oraz dwóch zakochanych w niej filozofów, do pewnego momentu usiłujący stworzyć miłosno-intelektualną *Dreieinigkeit*, knująca intrygi zaborcza siostra starszego z mężczyzn, daleki cień jego groźnej matki... A wszystko w scenerii Rzymu, Szwajcarii i włoskich Alp⁵. Spotkanie Lou i Nietzschego, zaaranżowane przez młodego filozofa Paula Ree w Bazylice św. Piotra, zawczasu ekscytowało obie strony. Ona chciała w nim znaleźć godnego swego intelektu filozoficznego przewodnika, on poszukiwał *Lebensgefährtin*. Bieg wydarzeń był szybki. W ciągu kilku wiosennych miesięcy r. 1882 porwany uczuciem Nietzsche oświadczał się trzy razy (w tym dwukrotnie za pośrednictwem również zakochanego w Lou, Paula Ree). Decydująca rozmowa odbyła się w czasie wycieczki na Monte Sacro. Lou po raz kolejny odmówiła poślubienia filozofa, zapewniając o chęci pozostania w przyjacielskim trójprzymierzu. Śladem tej burzliwej relacji są spisane przez Nietzschego latem tegoż roku

1. K. Kozyra, *W sztuce marzenia stają się rzeczywistością / In Art Dreams Come True*, teksty A. Fricke, H. Wróblewska, D. Olkowski, Wrocław 2007; *CASTING* [katalog wystawy, Zachęta Narodowa Galeria Sztuki], 2010–2011.

2. W. Markowska, *Wstęp*, [w:] Rainer Maria Rilke, Lou Andreas-Salomé, *Listy*, tłum. eadem, Warszawa 1986, s. 9.

3. Cyt. za: P. Szarota, *Wiedeń 1913*, Gdańsk 2013, s. 59.

4. R. S. Leventhal, *Nietzsche and Lou Andreas-Salomé: Chronicle of a Relationship 1882*, http://rsleve.people.wm.edu/ENLAS_1882.html [dostęp: 8.11.2016]. Obszernie przebieg „historii z Lou Salomé” przedstawia R. Safranski (*Nietzsche. Biografia myśli*, tłum. D. Stroińska, Warszawa 2003, s. 284–295).

5. Trudno się dziwić, że ten gotowy scenariusz kostiumowego melodramatu doczekał się ekranizacji: *Kiedy Nietzsche szlochał*, reż. P. Perry, 2007 (wg powieści emerytowanego profesora psychiatrii Irvina D. Yaloma). Lou Salomé poświęciła też film L. Cavani — *Poza dobrem i złem*, 1977.

Tautenburger Aufzeichnungen für Lou von Salomé. „W głębi wszystkich męskich uczuć wobec kobiety kryje się pogarda dla kobiecego seksu”, „Człowiek jest istotą niedoskonałą. Miłość do człowieka zniszczyłaby mnie”, „W każdej rozmowie między trzema osobami jedna jest zbędna, uniemożliwia głęboką konwersację” — pisał pogrążający się w depresji, bliski samobójstwa Nietzsche⁶. Natomiast związek Lou Salomé i Paula Ree przetrwał do r. 1885, kiedy to Salomé poślubiła orientalistę Carla Friedricha Andreasa.

Zanim jednak nastąpił rozpad *Dreieinigkeit*, w maju cała trójka spotkała się w Lucernie. Wówczas powstało zdjęcie przedstawiające Paula Ree i Nietzschego trzymających dyszel małego wózka, których woźnica w osobie Lou Salomé popędza biczkiem⁷ (il. 2). To znane i często reprodukowane zdjęcie⁸ stało się punktem wyjścia dla spektaklu *Kozyry*.

Miał on dwie odsłony (obie w r. 2005). Pierwszy był performansem w wiedeńskim pałacu Schwarzenberg i przyległym ogrodzie. *Kozyra*, ubrana w znaną z fotografii czarną, wciętą suknię, wyprowadza na spacer dwa psy. To łańcuchy na czworakach aktorki z łbami upodobnionymi do rysów Nietzschego i Rilkego. Mamy tu historyczne odstępstwo — Salomé poznała Rilkego dopiero w r. 1897. Artystka słusznie jednak wybrała bardziej od Paula Ree znanego admiratora Lou. Psy, choć trzymane na smyczach, są niesforne. Lou-Kozyra usiłuje je poskromić, karci szpicrutką, bezskutecznie nie pozwala na nieprzystojne zabawy...

Drugi spektakl, zatytułowany *Lou Salomé a Roma. Teatro di cani* miał miejsce w rzymskim teatrze Palladium. Na widownię zaproszono gości wraz z ich czworonogami, które żywo reagowały na pojawienie się *Kozyry* z Nietzschem i Rilkiem, usiłując nawiązać zwierzęce interakcje z nieznaną rasą. Teatr tonął w ogólnym rozgardiaszu, psim szczekaniu i ludzkim śmiechu.

Nie wiadomo, czy aranżując w atelier fotograficznym w Lucernie żartobliwą scenkę z filozofami jako zwierzętami pociągowymi popędzanymi batem przez kobietę, którykolwiek z jej aktorów świadomie nawiązywał do starej tradycji tego wyobrażenia, jak także stojącego za nim literackiego toposu „filozofa poskromionego przez kobietę”⁹. Tradycja ta sięga głęboko¹⁰, a jej śladem jest obraz, który wraz z darem profesor Karoliny Lanckorońskiej znalazł się na Wawelu¹¹. Jest to obraz Giovanniego di Buonconsiglio *Filis na grzbiecie Arystotelesia* (il. 3), datowany

6. Cyt. za: R. S. Leventhal, *op. cit.*

7. W obfitej literaturze naukowej traktującej o stosunku Nietzschego do kobiet ów bacik znajduje zastanawiające miejsce, np. T. R. Hinton, *Woman, Nietzsche and the Whip*, „German Life and Letters: Special Number for L. W. Forester”, vol. 34, 1980, s. 117–125; C. Diethel, *Nietzsche's Women: Beyond the Whip*, Berlin-New York 1996; A. del Caro, *Nietzsche, Sacher-Masoch, and the Whip*, „German Studies Revue”, vol. 21, 1998, no. 2, s. 241–261. Tragicznym, paradoksalnym przypisem do tej żartobliwej inscenizacji może być graniczne dla obłędu Nietzschego wydarzenie na ulicy w Turynie, gdy filozof rzucił się na woźnicę katującego batem konia.

8. Zdjęcie, znajdujące się w Lou Andreas-Salomé Archiv w Getyndze, zostało wykonane w atelier Julesa Bonneta między 13 a 16.05.1882 (zob. E. F. Podach, *Friedrich Nietzsche und Lou Salomé; ihre Begegnung 1882*, Zurich 1953, s. 32). Datę podaje H. F. Peters (*Lou Andreas-Salomé: Das Leben einer außergewöhnlichen Frau*, München 1964, s. 389). Lou Salomé pokazywała zdjęcie znajomym i nieznajomym w operze w Bayreuth podczas premiery *Parsifala* (26.07.1882), co miało wywołać skandal (zob. B. Martin, *Woman and Modernity: The (Life)Styles of Lou Andreas-Salomé*, New York 1991, s. 73). W przypominanym wyżej filmie L. Cavani scena została odtworzona z pewnymi acz znaczącymi zmianami — Lou Salomé w jednej ręce trzyma pejczyk, w drugiej bukiet kwiatów (zob. G. Marrone, *The Gaze and the Labyrinth. The Cinema of Liliana Cavani*, New Jersey 2000, s. 131). Dziękuję dr Magdalenie Wróblewskiej za wszystkie informacje dotyczące zdjęcia. Fotografia stała się także punktem wyjścia dla konceptu neodadaisty Jean-Jacques Lebel *Portrait Nietzsche*, 1961. Jest to wizualno-audialna skrzynka, gdzie dwa wizerunki Nietzschego (w tym fotografia z Lou Salomé) umieszczono pomiędzy „reklamami, pin-up girls, napisami na tabliczkach, rogiem kozła, termometrem, walizką z pocztówkami, listami i zapiskami [...], kaktusem, dzwonkiem, budzikiem, malarskimi pędzłami pojawia się też zmateriałizowany pejcz, który oferuje widzowi plastikowa dłoń” (zob. Ł. Kiepuszewski, *Niewczesne obrazy. Nietzsche i sztuki wizualne*, Poznań 2013, s. 274, il. 26).

9. Pomysł przypisywali sobie zarówno Nietzsche, jak i Lou Salomé, która we wspomnieniach dokładnie opisała scenę w atelier fotograficznym (zob. A. del Caro, *op. cit.*, s. 261). Tenże autor sugeruje, że Nietzsche jako profesor filologii klasycznej mógł znać legendę o Filis i Arystotelesie. Mógł także w Historisches Museum w Bazylei widzieć znajdującą się tam rycinę z przedstawieniem Filis i Arystotelesia.

10. Dzieje legendy szczegółowo, wraz z obszerną literaturą przedmiotu, referuje J. Miziołek (*Mity, legendy, exempla. Włoskie malarstwo świeckie epoki renesansu ze zbiorów Karola Lanckorońskiego*, Warszawa 2003, s. 298–317).

11. K. Kuczman, *The Lanckoroński Collection in Wawel Royal Castle*, „Folia Historiae Artium”, Seria Nowa, t. 1, 1995, s. 135–144; A. Feliks, *Kolekcja obrazów włoskich Karola Lanckorońskiego*, „Rocznik Historii Sztuki”, t. 25, 2000, s. 201–280.

na r. ok. 1515, umieszczony w gościnnej sypialni w apartamencie prywatnym (il. 3). Obraz, zapewne przeznaczony jako *lettuccio* — zapleczek łóżka, stanowi parę z przedstawieniem *Wergiliusz w koszu* tegoż malarza¹².

Legendaro-literackie zaplecze obu wyobrażeń jest znane i zbadane¹³. Legenda o Arystotelesie powstała niedługo po r. 1200 w oparciu o rozmaite wschodnie, indyjskie źródła literackie, które za pośrednictwem Arabów dotarły do średniowiecznej Europy¹⁴. Jej popularność utrzymywała się do XVI wieku, chociaż znane są jeszcze wyobrażenia rokokowe¹⁵. Jak wszystkie wędrujące motywy miała wiele wersji — francuską, niemiecką, włoską. Nigdy nie zastygła w kanonicznym kształcie. Streszczając — Arystoteles, jako nauczyciel Aleksandra Wielkiego, napominał go za prowadzącą do zaniechania spraw państwowych nieopanowaną namiętność do dziewczyny Filis (w innych wersjach noszącą imię Viola lub Kampaspe¹⁶, będącą bądź nałożnicą Aleksandra, bądź służką jego żony lub matki). Filis, zapewne namówiona przez królewskiego kochanka, kobiecymi wdziękami rozpałała żądze starego filozofa. Postawiła jednak warunek: by ją osiąść, Arystoteles miał wprzód posłużyć jej za wierzchowca. Scenę ujeżdżania swego mentora, nie bez złośliwej satysfakcji, obserwował sam Aleksander.

O popularności tej legendy jako *exemplum* o podwójnym przesłaniu: przestrogi przed kobiecą przewrotnością lub pochwały miłości zdolnej pokonać rozum mędrców, świadczy obfity rejestr wyobrażeń¹⁷. Przeważa w nim materiał graficzny, niemniej scenę przedstawiano również w malarstwie, w drobnej plastyce, w dekoracji przedmiotów użytkowych. Najosobliwszym, choć bliskim nam przykładem, jest rzeźba na wsporniku gzymsu koronującego prezbiterium kościoła Mariackiego w Krakowie (3. ćwierć XIV w.)¹⁸. Opatrzonym największym nazwiskiem twórcy — rysunek Leonarda da Vinci, znajdujący się w hamburskiej Kunsthalle¹⁹. Czas i przestrzeń dzielące te dwa wyobrażenia świadczy, jak rozległa była znajomość historii uwodzicielskiej kobiety i upokorzonego przez nią filozofa.

Podwójny sens przestawienia Filis ujeżdżającej Arystotelesa znajduje też odbicie w samych wyobrażeniach. Niektóre wersje oferują spektakl niczym sadomasochistyczne rodeo: bohaterowie są nadzy²⁰ lub półnaczy, Arystotelesa kielzna wędzidło, Filis szarpie lejce, okłada filozofa pejcem, co ten znosi z pokorą. Taki jest m.in. rysunek Leonarda czy efektowny rysunek Jana Sadelera I wg Bartolomeusa Sprangera²¹. Na rycinie mającego upodobanie do scen przemocy Ursa Grafa²² Filis w rozchełstany, odsłaniającym nogi i piersi stroju kurtyzany, z wyraźną satysfakcją ćwiczy batem swego uczonego wierzchowca.

Wawelski obraz Giovanniego di Buonconsiglio należy do innej redakcji tematu. Żadnej gwałtowności, żadnej erotyki. Filis co prawda dosiada Arystotelesa po męsku, ale cała scena ma charakter dostojnego tryumfu²³. Filis jest pięknie i kompletnie ubrana, jej głowę wieńczy korona kwiatów. Ceremonialnie demonstruje pełnię władzy nad pokonanym.

12. Zob.: J. Miziołek, *Mity, legendy, exempla*; idem, *Virgil in the Basket and Mounted Aristotle: Two Lettuccio Paintings by Giovanni di Buoncosiglio from the Lanckoroński Collection*, „Iconographica”, vol. 7, 2008, s. 90–102.

13. Idem, *Mity, legendy, exempla*, s. 299–317.

14. O wędrowce motywu zob. A. del Caro, *op. cit.*, s. 252 n.

15. *Ibidem*, s. 253.

16. Można wspomnieć, że w otoczeniu Aleksandra Wielkiego pojawia się podobne kobiece imię: Pankaspe. Jak podaje Pliniusz Starszy, Pankaspe była ulubioną nałożnicą Aleksandra, który zlecił Apellesowi namalować ją nago. Malarz zapłonął miłością do modelki, co zauważywszy Aleksander podarował mu dziewczynę, „okazując wielkość ducha, a jeszcze większe panowanie nad sobą” (Pliniusz Starszy, *Historia naturalna*, tłum. I. i T. Zawadzcy, cyt za: *Mysłiciele, kronikarze i artyści o sztuce. Od starożytności do 1500 r.*, wybór i oprac. J. Białostocki, Warszawa 1978, s. 142).

17. Szczegółowo, w oparciu o literaturę przedmiotu zob.: J. Miziołek, *Mity, legendy, exempla*, s. 307–317; A. del Caro, *op. cit.*, s. 252 n. Bardzo bogaty materiał ikonograficzny: <http://ogurcova-portal.com/> [dostęp: 8.11.2016].

18. J. Miziołek, *Mity, legendy, exempla*, s. 307, il. 243.

19. *Ibidem*, s. 309, il. 245.

20. Całkowicie nagą parę przedstawia drzeworyt Baldunga Griena, 1513, Germanisches Nationalmuseum, Norymberga.

21. Około 1587–1593, The Montreal Museum of Fine Arts.

22. Datowany na kartuszu 1521, Kunstmuseum w Bazylei. Rycina jest zwykle reprodukowana w kontekście sadystycznym, np. na okładce S. Goldhill, *Foucault's Virginité: Ancient Erotic Fiction and the History of Sexuality*, Cambridge 1995, podobnie A. del Caro, *op. cit.*, s. 246.

23. Przykładów takiego ujęcia jest bardzo wiele. Najbliższym może być drzeworyt Georga Pencza *Ujarmiony mąż (Filis i Arystoteles)*, Zbiory Graficzne Biblioteki Książąt Czartoryskich, nr kat. 679.

Arystoteles pełźnie na czworakach, ale jest godnie przyodziany w długą, czerwona szatę z gronostajowym kołnierzem. Dziewczyna trzyma lejce, ale nie ma bata. Z oddali scenie przygląda się strojny jeździec, zapewne Aleksander. To także inaczej niż w dosadnych wersjach legendy, gdzie król z ukrycia podgląda żenującą scenę upokorzenia swego mistrza. Tu świadkami poniżenia filozofa są widzowie obrazu. Filis ku nim zwraca swą zadowoloną twarz.

Podobnie rzecz się ma z drugim, tworzącym parę obrazem, przedstawiającym *Wergiliusza w koszu*. Z dwóch epizodów legendy wybrano ukazujący ośmieszzonego Wergiliusza, który, wciągnięty do jej komnaty przez podstępna Isifile, zawisł na wiele godzin w koszu, ku ucieście rzymskiej gawiedzi²⁴. Wysoce drastyczny był drugi epizod: Wergiliusz, który w tradycji średniowiecznej był także magiem, mszcząc się, zgasił wszystkie światła w Rzymie. Mieszkańcy mogli pobrać ogień tylko z pałającego sromu wystawionej publicznie na cokole rozpustnej Isifile.

W obu wawelskich obrazach zobrazowano sceny pozbawione sadyzmu. O wyborze takich wyciszonych redakcji niewątpliwie przesądziło przeznaczenie obrazów jako *lettuccii* — zapleczków łóżka. Te „obrazy do sypialni” miały towarzyszyć codziennemu, także intymnemu życiu. Okrutne w istocie legendy zostały złagodzone i wpisane w krąg wyobrażeń Tryumfu Amora, wobec którego bezsilny okazuje się rozsądek. Przy czym obie nie straciły swego moralizatorskiego przesłania: kobiety są niebezpieczne.

Można oczywiście dopatrywać się w tych obrazach świadectwa głęboko zakorzonego w kulturze mizoginizmu, niechęci do kobiet i lęku przed nimi. Ale można na scenę wyobrażającą Filis na grzbiecie Arystotelesa spojrzeć jeszcze inaczej. Prosty obrazek skupia w sobie mnogość przeciwieństw: mężczyzna–kobieta; starość–młodość; kultura–natura; upokorzenie–tryumf; poddaństwo–dominacja; słabość–siła; mądrość–głupota; pokora–pycha; poniżenie–wywyższenie. Większość tych opozycji należy do żelaznego repertuaru dychotomii męskość–kobiecość. Ale tu wszystko uległo zakłóceniu. Kobieta ujeżdżająca filozofa to przecież obraz świata na opak. To, co kobiece, młode, słabe, niemądre, kierowane naturalnym instynktem pokonuje męską siłę, mądrość uczonego, kulturę i wykształcenie, doświadczenie starości. Pycha unosi się nad pokorą. Poniżone zostaje to, co zwykle wywyższone. Poskramia to, co winno być poskromione. To zmiana przypisanych ról, odrzucenie praw, reguł i zwyczajów, odwrócenie hierarchii, wywrócenie panującego porządku.

Ten wywrotowy, karnawałowy (w znaczeniu bachtinowskim) sens wyobrażenia kobiety ujarzmiającej filozofa znakomicie wyczuła Katarzyna Kozyra. Wyprowadzając na spacer dwa nieznośne psy: Nietzschego i Rilkego, dołączyła jeszcze jedno ogniwo do wielowiekowej tradycji. Zakpiła z czego się dało: powagi filozofii, wzniosłości poezji, nietzscheańskich mizoginistycznych fobii, psychoanalityków rozprawiających bez końca o seksualności filozofa, mitologii *femme fatale*, dekadencjnych miazmatów, podejrzanych ciągot moralistów, mrocznych obsesji wielkich ludzi... Nad wszystkim rozległ się wyzwajający śmiech.

SUMMARY

A WOMAN AND A PHILOSOPHER

The article discusses a painting by Giovanni di Buonconsiglio *Phyllis on Aristotle*, of c. 1515, in the Wawel Royal Castle in Cracow. The juxtaposition of the painting and a humorous photograph of 1882, presenting Lou Salomé driving a cart to which two philosophers: Friedrich Nietzsche and Paul Ree are harnessed, and a performance inspired by this photograph by the artist Katarzyna Kozyra (2005), becomes a starting point for the reflection upon the persistence of the motif of “a woman subjugating a philosopher”. This legend of Indian descent, transferred to Europe by the Arabs, popular in the late Middle Ages and depicted in art many times until the 16th century, unexpectedly comes back at the end of the 19th century to find its mocking commentary in contemporary art.

24. Podobnie jak w wypadku legendy o Arystotelesie, kobieta ma różne imiona i pochodzenie, różne są także wersje opowieści (zob. J. Miziołek, *Mity, legendy, exempla*, s. 299 n.).



1

2
3