

Лидија Капушевска-Дракулевска
<https://orcid.org/0000-0002-9645-4984>

УДК 82.02Надреализам
 7.037.5-055.2

НАДРЕАЛИЗМОТ И ЖЕНИТЕ

Клучни зборови: авангарда, надреализам, Андре Бретон, женски принцип

Жената треба да биде слободна и обожавана.

Андре Бретон

Брејтон никога не зборува за жената како за субјект.

Симон де Бовоар, *Витории пол*

Воведни белешки

Надреализмот, како едно од најпрочуените интелектуални движења во историјата („надреализам: последната слика на европската интелигенција“, вели Валтер Бенјамин во истоимената студија од 1929 г.), важи за најсеопфатна естетска револуција на XX век, од една страна, но од друга, и за сексистичко движење, бидејќи нема ниту една жена во групата околу Андре Бретон, „папата“ на надреализмот. Впрочем, во авангардата, терминот *rog* (gender) бил премолчуван: новиот човек во кој машкиот и женскиот принцип требале да бидат укинати во револу-

ционерно единство останал само утопија (Berg, Fenders 2013: 118). Во контекстот на авангардата, надреализмот е веројатно единственото движење во постромантичарската епоха кое го велича женскиот принцип, но само како поттикнувач на „машката“ креативност. Од друга страна, нема друго движење со толку активни жени уметници, што не е случај со книжевното крило каде што е забележливо нивното отсуство.

Во елитниот *Ойши речник на надреализмот*, под одредницата „жена“, се тргнува токму од фактот дека во групата која го конституира движењето – нема жени: „тие се само придружнички и соработнички, сосема маргинализира-

ни“ (*Dictionnaire Général du Surréalisme* 1982: 166). Првата жена која се споменува во „машкиот“ надреализам е една реална жена, француската анархистка/терористка Жермина Бертон (1902 – 1942) која во 1923 г. извршила убиство на Мариус Плато, уредник на списанието „Француска акција“ и милитантен ројалист, потоа се обидела да се самоубие, но е уапсена и судена. Во 1923 г., за време на судењето на Бертон, Луј Арагон напишал статија во која ја поддржува Бертон, во смисла дека поединецот може да „користи терористички средства, особено убиство, за да го заштити, дури и со ризик да изгуби сè, она што ѝ се чини – со право или погрешно – најскапоцено на светот“ (Chadvick, 1985: 31).

Бертон, или идејата за Бертон, станува позната како муза на многу надреалисти. Андре Бретон верувал дека таа е првата надреалистичка антихероина и инкарнација на љубовта и револуцијата. Во првиот број на списанието *Надреалистичка револуција* (декември 1924), објавена е нејзината слика (единствена жена опкружена со мажи надреалисти, вклучувајќи ги Луј Арагон и Андре Бретон, но и други „инспиративни фигури“ како Фројд или Пикасо), фотографија проследена со цитат од Шарл Бодлер кој гласи: „Жената е суштеството кое фрла најголема сенка или најголема светлина врз нашите соништа“ (*Dictionnaire Général du Surréalisme* 1982: 166). Неслучајно е цитиран Бодлер; жената има неприкосновено место не само во неговата поезија туку и во неговите есеи: таа е „божица, звезда која зазема почесто место во сите концепции што произле-

гуваат од мозокот на мажот; прекрасен збир на сите грациозности на природата сконцентрирани во едно единствено суштество; предмет на најсилен восхит и љубопитност“, „идол кој заслепува и маѓепсува“, „енигматично суштество“, „светлина, поглед, покана за среќа, понекогаш е само еден збор, но пред сè, таа претставува општа хармонија“ (Бодлер, 2014: 205–206). Многу од споменатите Бодлерови изјави за жената, како што ќе видиме подоцна, ќе се рефлектираат кај надреалистите и покрај тоа што, своевремено, тие не биле благонаклонети кон женското учество во групата.

Витни Чедвик, историчарка на уметноста, специјалистка за XX-вековната европска и американска уметност, авторка на монографијата *Жените уметници и надреалистичкото движење* (Chadvick, 1985) со 220 илустрации, мошне студиозно ја проследува надреалистичката визура на жената: млада, убава, бунтовна, девица, дете, божествена креација, од една страна, а од друга – волшебничка, мистериозна, еротски објект или „femme fatale“, но секогаш изолирана, исклучена, на некој начин – во егзил. На пример, иако жените (сопруги, љубовници, придружнички...) учествувале во колективните надреалистички игри и во другите надреалистички активности, тие отсутствувале од официјалните надреалистички портрети; нив ги има само на фотографии на кои се прикажани неформалните дружења.

Тоа го констатира и Миланка Тодиќ во својата студија „Сопруга, муза, уметница: жената во белградскиот надреализам“ (2020). Таа посебно се осврнува на трите сопруги на славните белг-

радски надреалисти Марко Ристиќ, Александар Вучо и Душан Матиќ: Шева Ристиќ, Јулијана Лула Вучо и Јелица Лела Матиќ – активни учеснички во колективните уметнички практики на надреалистите (перформанси, игри, колажи, асамблажи, фотографии, преводи, редакција и коректура на текстови...), кои остануваат „неми“, „невидливи“, во сенка на водечките позиции на машките авторитети, како впрочем, и во целата историја на уметноста. Несомнено, жените уметници ги поместуваат границите на крутите граѓански конвенции, но тоа не е доволно за нивно рамноправно учество во „машкиот клуб“ на уметници. Неправдата е исправена „post festum“, вели Тодиќ, кога експериментите на хартија на Лула Вучо и Шева Ристиќ (Лела Матиќ е преведувачка), маргинализирани во времето кога настанале, ќе бидат изложени заедно со делата на белградските надреалисти во Музејот на применета уметност во Белград во 2002 г. (Todić, 2020: 61).

И во Франција, во раните години на надреалистичкото движење, ниедна жена уметница не е член на групата, но со тек на време, ситуацијата се менува. Многу од најпознатите и најталантираните жени уметници се дел од движењето и активно учествуваат на надреалистичките изложби, преку своите лични врски и контакти со надреалистите – најнапред како модели, музи или љубовници, подоцна како сопруги, но набргу се исклучуваат од традиционалната улога, се бунтуваат против родово поделените стереотипи и општествени матрици, и се остваруваат со оригинални, авторски дела во кои трагаат по сопствен идентитет. Во пот-

рага по сликата која би можела да биде образец за женскиот идентитет, уметниците, често пати, прибегнуваат кон некакви хибридни суштества, андрогини одлики или симболи на метаморфози во нивните визуелни перцепции (слики, фотографии, објекти...).

Чедвик покажува и докажува дека постепено се создава една мошне забележителна позиција на жената во надреалистичкото сликарство, која прераснува во значајна линија во надреализмот на XX век, со претставнички чијшто опус, во поглед на квалитетот, стои рамо до рамо со опусот на најпознатите имиња на „машкиот“ надреализам. Леонора Карингтон, Кеј Сејџ, Доротеа Танинг, Ремедиос Варо, Леонора Фини, Мерет Опенхајм, Тоајен, Фрида Кало, Дора Мар, Милена Павловиќ Барили... и многу други жени уметници имаат свое достоинство место во Пантеонот на надреализмот. Може да се рече дека жените уметници постигнале многу поголемо признание во контекстот на надреализмот, отколку во кое било друго авангардно струење. „Нема друго движење со толку голем број активни жени учеснички во уметноста на машкиот надреализам, и во каталозите, и на меѓународните надреалистички изложби“ – смета Чедвик (Chadwick, 1985: 7) и како потврда ги посочува изложбите во Копенхаген и Прага (1935), Лондон и Њујорк (1936), Париз (1938), Мексико Сити (1940) и Париз (1947).

И засега најновата, пригодна, спектакуларна изложба на надреализмот во центарот „Жорж Помпиду“ во Париз (2024) по повод стогодишнината од надреализмот, на најубав можен начин, го потврдува местото и значење-

то на жените уметници во самото движење, од една страна, а од друга, го илустрира и интересот на надреалистите за жената како феномен. Имено, од тринаесетте тематски целини (соби) на изложбата, барем четири се дел од „женската“ иконографија на надреализмот: „Алиса“ (прототип на „жената дете“, се однесува на надреалистичката фасцинација од чудесноста на детството), „Во царството на мајките“ (говори за врските со психоанализата, за потеклото и мистеријата на раѓањето/креацијата), „Мелузина“ (омилена митска фигура од средновековните легенди која го антиципира таинствениот дел на женското битие; денес, наслов на една едиција на студии посветени на истражувања на надреализмот) и „Солзите на Ерос“ (како илустрација на еротизмот и љубовта, едно од врвните начела на надреалистите).

Кон една митологизација на жената

Улогата на жените во надреализмот е мошне комплексна и контрадикторна. Релацијата „надреализмот и жените“ има двоен аспект: првиот се однесува на жените уметници – надреалисти (за што веќе стана збор), а вториот, на сликата на жената во машкиот надреалистички свет. Со оглед на сексистичкиот карактер на надреализмот, тој е фокусиран на егоцентричните машки фигури и нивните желби, идеи, копнежи... Движењето ги инфантилизира жените, ги третира како еротски објекти и ги подвргнува на машкиот поглед – тие се потврда на нивната слика за себеси. Оттаму и критиката од страна на феминистките. На прашањето на

Луис Иригаре: „Дали жената поседува несвесен дел или, пак, самата е она што се именува како несвесно?“, надреалистите, особено Бретон, одговара двосмислено – смета Кетрин Конли и го посочува неговиот автопортрет – фотоколаж „Автоматско пишување“ (1938), каде што тој „го претставува сопственото несвесно како жена“ (Conley, 1996: 137), значи наспроти неговата машка рационалност. Автоматскиот текст, патем речено, како еден од најпознатите манифестации на надреалистичкиот дух во литературата од раната фаза, подразбира препуштање на поројот од слики и претстави кои доаѓаат од длабочините на несвесното и тој го илустрира надреалистичкиот стремеж за враќање на спонтаноста и на изворната свежина на зборот, во смисла на негово ослободување од диктатурата на разумот. Поистоветувањето на жената со несвесниот дел од психичкото битие е присутно и во книжевните текстови на Бретон и останатите надреалисти.

Се смета дека историјата на текстовите на надреалистите се илустративни за едно, за епохата мошне субверзивно, екстремно внимание кон „женскиот елемент“ на културата. Генезата на тој интерес се врзува за името на Луј Арагон, поконкретно, датира од неговата статија за случајот со Жермина Бертон во 1923 г. (во предманифестниот период); во 1928 г. (веќе официјално постои движењето), кога надреалистите ја покренуваат анкетата за сексуалноста, токму Арагон сугерира дека им е неопходно поголемо женско учество во оваа расправа (Chadvick, 1985: 12). И навистина, од следната 1929 г., же-

ните се поактивни, но само во доменот на ликовната уметност.

Што се случува на книжевен план? Истата, 1929 г., Макс Ернст го објавува својот прв роман колаж *Жена со сити глави*, а Бретон – *Вшорниот манифест на надреализмот*, каде што, во фуснота, читаеме: „Проблемот на жената е најчудесниот и највозбудливиот проблем на светот“ (Breton, 1979: 104). Во споменатата белешка, Бретон ја поврзува жената со љубовта, а самата идеја за љубовта, според него, е „единствено способна да го усклади човекот, моментално или не, со идејата за животот“ (исто, 104). Илустративна во оваа смисла е неговата песна „Слободна врска“, во која, и покрај несомнените еротски одлики – секој дел од женското тело се споредува со конкретен феномен (апстрактен или конкретен) – финалните стихови се парадигматични за сфаќањето на жената како универзален принцип на постоењето кој ги проникнува сите четири елементи:

Жено моја со очи на шума, секогаш под закана на секирајта

Со очи како либела во која се урамношежуваат водајта, воздухот, земјата и отиот.

Во 1928 г., надреалистите организирале прослава на 50-годишнината од постоењето на хистеријата – како манифестација на незадоволената желба – и во тој контекст го креирале концептот на ексцентрична љубов, под кој подразбирале слика на жена која зрачи во стилот на божица – заштитничка или која, како спасителка, го води човекот (мажот) кон среќа и блаженство на „земскиот спас“. Ова сфаќање резулти-

ра со заедничкото дело на Бретон и Елијар Безиришо *зачнување* (1930).

Прва жена поетеса приклучена кон надреалистичкото движење, поточно „присвоена“ од надреалистите, е Жизел Прасино (1920 – 2015), која го објавува својот поетски првенец на четринаесетгодишна возраст. Бретон ја открива во 1935 г. и ја објавува во списанието *Минотур*. Прасино е прототип за надреалистичката *жена дете* („femme-enfant“) како извор на креацијата. Патем речено, визуелната претстава на жената дете е постара и се појавува во облик на илустрација во списанието *Надреалистичка револуција* во 1930 г., а под наслов „Автоматско пишување“ (аналогно на Бретоновиот автопортрет – фотоколаж од 1938 г.). Всушност, тоа е „музата на автоматскиот текст“. Се работи за илустрација на која е прикажана млада девојка со широм отворени очи, облечена во училишна кецела, седната на училишна клупа, со поставено пенкало врз книга. Несомнена е и овде идентификацијата на жената со несвесниот порив. Инаку, првата реална жена – прототип за надреалистичката *жена дете*, според проучувачите, е Мари-Берт, сопругата на Макс Ернст (стапуваат во брак во 1927 г.), која ќе го инспирира за романот колаж *Сон на едно девојче што сакало да се закалуѓери* од 1930 г. (Chadwick, 1985: 33).

Нов чекор кон митологизација на жената е галеријата „Градива“ (1937), именувана според женскиот лик од истоимениот краток роман на Вилхем Јенсен – една „непозната“ девојка која младиот археолог Ханолд ја среќава среде урнатините на Помпеја и која му изгледа како чудесно оживеана помпејанка, видена на еден ан-

тички релјеф. До Јенсен надреалистите доаѓаат посредно, преку студијата на Фројд „Делириумот и соништата во 'Градива' на Јенсен“ (1907), но зад името на галеријата сега се кријат почетните букви на имињата на реални жени поврзани со надреалистите (Gisèle, Rosine, Alice, Dora, Ines, Violette, Alice). Нашиот Влада Урошевиќ, во своите *Париски приказни*, воспоставува една многу убава релација помеѓу романот на Јенсен и галеријата на Бретон токму преку ликот на девојката:

„Од каде доаѓа и каде оди џаа“ – се прашува Ханолд пред барелјефот кој ја претставува Нејознајатата. А Андре Брејон, во повод отворењето на галеријата „Градива“ во Париз, како да одговара: „Која би можела да биде 'џаа шпо оди најпрег', ако не упрешината убавина“ (Урошевиќ, 1997: 48).

Во истоимениот есеј („Градива“), Бретон ги повторува карактеристиките на надреалистичката муза, користејќи ја темата на Градива и Фројдовото толкување како пример на митот за метаморфоза: од смрт во живот, од сон кон будна состојба, од несвесно кон свесно, од секојдневно кон трансцендентно (Chadvick, 1985: 55).

Интересно е да се нагласи дека надреалистите не предлагаат еден тип жена – „надреалистичка жена“ во апстрактна и општа смисла не постои во нивниот вокабулар (*Dictionnaire Général du Surréalisme* 1982: 166), но може да се говори за четири типови жени во надреалистичката митологија или четири „Сирени“, врз основа на надреалистичката верзија на кар-

тите наречена „Марсејска игра“. За што станува збор?

Собрани зимата 1940/41 во вилата „Ер-Бел“ во близина на Марсеј (притиснати меѓу неизвесноста на враќањето во окупираниот Париз и неизвесноста на заминувањето за Америка), надреалистите ќе побараат заборав во занесот на играта. Резултат на таа игра ќе бидат едни нови карти со променета иконографија и со симболи што ќе произлезат од врвните принципи на надреализмот. Така, четирите основни знаци – „каро“, „треф“, „херц“ и „пик“ се заменети со нови кои имаат свои амблеми: *Љубов* – црвен пламен, *Сон* – црна ѕвезда, *Револуција* – окрвавено тркало и *Сознание* – црна клучалка (*A book of Surrealist Games* 1995: 124). Потоа ќе бидат заменети и фигурите: „попот“ ќе стане Гениј, „дамата“ – Сирена, „цандарот“ – Маг. Четирите „Сирени“ се: 1. Алиса (на Луис Керол); 2. Ламиел (од истоимениот, незавршен роман на Стендал: женски пандан на Жилиен Сорел од *Црвено и црно* – непостојана жена, жедна за уживања, аморална, но, истовремено, згадена од хипокризијата на граѓанското општество); 3. Португалската калуѓерка – главен лик од „Португалските писма“ (книжевна мистификација објавена во 1669 г. во Париз, мал епистоларен роман составен од писма на една португалска калуѓерка, „заведена, па оставена“, до својот заводник); 4. Хелен Смит, позната жена – медиум од почетокот на XX век. Споменатите четири „Сирени“ се четири главни парадигматични типови на жени во надреалистичката митологија: Алиса (во знакот на црната ѕвезда) е *жена гејше*, Ламиел (во знакот на окрвавеното трка-

ло), *жена демон*, Португалската калуѓерка (во знакот на црвениот пламен), *жена жртва*, Хелен Смит (во знакот на црната клучалка), *жена воведувач во тајниите* (Урошевиќ, 1997: 45–47).

Андре Бретон и жените

Каква е сликата на жената во делото на водачот на надреалистите, Андре Бретон? Од објект на обожавање до партнерка во љубовта, но која никогаш не стекнала креативна автономност – сметаат некои критичарки (Conley, 1996: 144). Интересна е симбиозата на реалните жени од животот на Бретон и нивната книжевна обработка. Секогаш кога се појавува нова жена во неговиот живот, како да еволуира и визуирата на жената во неговите книжевни остварувања. Илустративни во оваа смисла се неговите исповедни, поетски прози во кои се инкорпорираат и есеистички елементи: *Надја* (1928), *Луга љубов* (1937) и *Аркан 17* (1945). Сите нив ги поврзува темата на љубовта.

Надја е роман на „чудесни средби“: Бретон, „ловецот на знаци“, ја среќава оваа мистериозна, млада, убава и со пореметен ум жена сосема случајно на 4 октомври 1926 г. (понеделник) при една од своите бесцелни прошетки по улиците на Париз. Бесцелните прошетки низ Париз се главната „содржина“ на романот и се сметаат за израз на пренесување на автоматското пишување врз самото животно искуство, по пат на препуштање на тековите на случајот. Бретоновата средба со Надја, пак, е истата онаа средба со таинствената Непозната опишана во Бретоновата кратка проза „Новиот дух“ (1924), сред-

ба која во растојание од само неколку мигови и сосема независно еден од друг, ја доживуваат Луј Арагон, сликарот Андре Дерен и самиот Бретон. Треба ли да се рече дека сите се фасцинирани од Непознатата?! Интересен е фактот дека кога Бретон ќе ѝ ја даде книгата *Изгубени чекори* (збирка есеи од 1924 г.) на Надја, таа ќе му ја врати со искинати страници само во делот каде е отпечатен „Новиот дух“.

Надја, прототип на сите четири надреалистички „Сирени“, е фантом на нараторот, неговото женско Јас, негова анима, отелотворение на ониричката сила и на Бретоновиот стремеж за преминување на границите на свеста – велат проучувачите. Надја е и Другост за Бретон, инкарнација на сè она од што тој се плаши, пред сè, на лудилото (страв од реалното лудило). Самата се поистоветува со Мелузина, чудесна самовила од француските средновековни легенди, мажена за еден благородник, која еднаш неделно ја менувала својата човечка природа во хтонска – станувајќи наполоу жена, а наполоу крилеста змија – и која, откако нејзиниот маж ја открил тајната, била принудена да одлети од својот дом. Мелузина е омилена женска фигура во надреалистичката митологија како поим за несреќна жена и симбол на уништената љубов.

Средбата на Бретон со Надја е само увертира, антиципација на „пресудната средба“ која ќе му го осмисли животот. Резимирајќи ја приказната за Надја, Бретон ќе изјави: „Само љубовта, во онаа смисла во која јас ја разбираам – значи таинствената, неверојатната, единствената, возбудливата, неспорната љубов – најпосле, онаа која им одолева на сите искушенија, би можела

во случајов да доведе до остварување на чудото“ (Бретон, 2009: 120–121). Чудото за Бретон ќе се појави во облик на една друга жена во финалето на романот – вистинската чудесна жена која ќе го најави неговото следно дело – *Луда љубов*. „Ни динамична, ни статична, убавината ја гледам онака како што те видов тебе“ – вели тој, обраќајќи ѝ се на таа друга жена (исто, 141).

Средбата со втората сопруга, Жаклина Ламба, која е тематизирана во *Луда љубов*, се случува на 29 мај 1934 г. Бретон ја гледа во едно кафуле додека пишува – помислува дека му пишува нему, што подоцна таа и ќе му го потврди, иако писмото никогаш не стигнува до него. За Бретон оваа жена е „скандалозно убава“ и тој интуитивно помислува како „судбината на таа млада жена, еден ден, би можела да стане составен дел и на неговата судбина“ (Breton, 2017: 77). И навистина, на 14 август следната година, се жени со неа. Главната хероина, Жаклина Ламба, се појавува дури во четвртото поглавје од книгата (ги има вкупно седум) и додека шетаат низ Париз и се приближуваат кон Цветниот кеј на брегот на Сена, Бретон сфаќа дека неговата автоматска песна „Сончоглед“ (1923), на мистериозен начин ја најавува средбата со Жаклина Ламба десетина години подоцна. Повторно симбиоза на фактите и фикцијата, како и во *Надја*. Овде (како и во *Надја*), Бретон ќе ги рedefинира некои од опсесивните надреалистички идеи, како што се: желбата, несвесното, поезијата, објективниот случај, спонтаноста, фаталноста... И секако, љубовта: љубовта сфатена како занес, страст, лудост и мистерија, како еден нов облик на сознание. „Луѓето глупаво

очајуваат поради љубовта“ – размислува нарасторот Бретон, негирајќи дека самиот некогаш го правел тоа и појаснува: „тие живеат во власта на идејата дека љубовта е секогаш зад нив, а никогаш *пред* нив“ (Breton, 2017: 78). Самиот е „отворен“ за нови средби и нови љубови, што и навистина му се случува.

Потрагата по нова љубов во *Луда љубов* е симболично најавена преку сказната за Пепелашка: во третото поглавје, посветено на прошетките на Бретон со вајарот Џакомети на бувјакот и откривањето на чудесниот предмет – дрвена лажица со изрезбана чевличка на крајот од дршката како некаква потпирка, најнапред, ќе побуди асоцијации на приказната за Пепелашка, но потоа добива сексуално значење и фалусна симболика, што упатува на скриената еротика на самата сказна. Изгубената чевличка од сказната и потрагата по неа стануваат симбол на желбата и потрагата по непознатата жена, односно, потрагата по љубов се поистоветува со потрагата по чевличката.

Во *Луда љубов*, Бретон го разработува и естетскиот идеал за „грчевитата“ убавина од финалето на *Надја*: „Грчевитата убавина ќе биде еротична-скриена, експлозивна-неподвижна, магична-случајна или нема да постои (Breton, 2017: 45).

Жаклина Ламба воопшто нема да биде именувана во книгата, а за нивната ќерка Об (на француски Aube=зора), која се раѓа кон крајот на 1935 г., Бретон користи анаграм од името „Верверичка од Лешник“ како што самиот ја нарекувал; последниот текст од книгата е, всушност, писмо до неа, наменето да го чита во 1952

г. кога ќе има 16 години. „Посакувам да бидете лудо љубена“ – ѝ порачува Бретон на ќерката во финалето на книгата.

Следниот степен на иновација на сликата на жената како нешто идеално и универзално што го инспирира мажот, е поврзан со главната хероина во *Аркан 17* (или *Мистерија 17*) – Елиза, новата љубов во животот на Бретон и неговата идна сопруга. Нивната средба се случува во време кога Елиза е веќе вдовица и е во многу тешка ситуација по загубата на својата единствена ќерка, а Бретон – напуштен од сопругата и ќерката. Оттаму, тој во Елиза ја согледува коегзистенцијата на најтрагичната судбина со најсветлата преродба: „кога најголемата сенка беше во мене (...) токму во мене се отвори овој прозорец.“

Ако Надја има нешто демонско во себе, а Жаклина Ламба – нешто гламурозно и непредвидливо, жената во *Аркан 17*, прераснува во апстрактен принцип, поврзана е со окултното и со една херметична традиција. Во шпилот на тарот-картите, „аркан 17“ е ѕвезда, симбол на надеж и воскресение; но насловот алудира и на седумнаесеттата буква од хебрејската азбука, која, како знак, го евоцира јазикот во устата. Играјќи си со аналогијата помеѓу жената и ѕвездата, од една страна, а од друга, помеѓу ѕвездата и јазикот (буквите), Андре Бретон ја става жената, симбол на изворот на животот, во центарот на цела низа корелации и страсни привлечности. Елиза е издигната на ранг на Кралица-та од Саба, инспирацијата на Шарл Нодје или Жерар де Нервал; на Клеопатра, љубовницата на Марко Антониј; на вештерката прикажана

од Жил Мишле; на Бетина Брентано, сопругата на Ахим фон Арним; на „Самовилата со Грифонот“ од сликата на Гистав Моро: сите жени „со замислен поглед“.

Прибегнувајќи кон магичното, како симболичен јазик на надеж за реконструкција по Втората светска војна (делото настанува летото 1944, а објавено е следната година), Бретон ја нагласува важноста на ирационалното и на имагинацијата за ослободување на човекот. И овде, како и во *Надја*, жената е идентификувана со Мелузина – „алхемичарската Сирена“, жената маѓосница, која ја брани ирационалната страна на својата женска природа од притисокот на машкиот рационализам. Метаморфозата на Мелузина во змија има клучна улога и алудира на женската сексуалност и на мистеријата на женската идентификација со скриените сили на природата – една тема на која надреалистите постојано ѝ се навраќаат. Кај Бретон, и Надја и Елиза „се опкружени со луксузна вегетација“ – сметаат проучувачите (Chadvick, 1985: 141–142).

Преземената симболика од тарот-картите кореспондира со евокацијата на „изгубената жена“ (Мелузина); тие се симболи на надеж и обнова на „машкото“ општество (Западот) по Втората светска војна зашто, според Бретон и неговите колеги, обновата на модерното општество не е само економски и политички предизвик, туку и морален и духовен чин. Неслучајно, Бретон во *Аркан 17* се повикува на општествените мислителите од XIX век, кои ја промовирале идејата за „земско спасение преку женскиот принцип“.

Во *Аркан 17*, жената не е веќе само муза, туку партнер и креатор – вака некако може да гласи пораката на обновената судбина на Мелузина и нејзината моќ за метаморфоза/трансформација. И уште: жената во ова дело на Бретон е и „конкретизација“ и „победа“ на *жената дете* (*Dictionnaire Général du Surréalisme* 1982: 166), го означува конечното измирување на спротивностите меѓу половите; таа станува „изгубената“ половина од митот за андрогинот, а љубовта кон неа – прераснува во копнеж кон сеопфатното ослободување на човекот. Во оваа смисла, Влада Урошевиќ, коментирајќи го љубовниот порив како состојба која на човекот му ги отвора вратите на една виша реалност – надреалност, ќе истакне:

За надреалистичките љубови е иако кон сознание и блесок на откритие – иако е едно од најсилните средства за одбрана на човековата индивидуалност од сите видови рејресии а, истовремено, и еден од најефикасните начини за излеување од луштајата на затвореноста во соопствено биење и за вклопување во универзалната мистерија на постоењето (Урошевиќ, 1993: 21).

Аркан 17 на Бретон, се смета за чин на свртување кон езотеризмот. Иако фасцинацијата со окултното игра важна улога уште од почетоките на надреалистичкото движење, таа добива нова сила особено по Втората светска војна. А по војната и по враќањето на Бретон во Париз (во 1946 г.), обновената надреалистичка група, конечно, ќе ги отвори вратите и за жените авторки. Во оваа прилика ќе споменам две поетеси застапени во антологијата *Големата аван-*

тура: францускиот надреализам (1993) приредена од Влада Урошевиќ: Маријана ван Ирдум од Белгија која оди во Париз (1952) и пристапува кон надреализмот во 1956 г.; и Жојс Мансур, поетеса и раскажувачка, Египќанка родена во Англија, која во почетокот на педесеттите години на минатиот век доаѓа во Париз и со збирката *Крик* (1953) – стапува во врска со надреалистите. Нашиот Урошевиќ остварил средба со Мансур при еден од своите многубројни престои во Париз и, според неговите сеќавања, се работи за една особено екстравагантна жена која на средбата се појавила со огромен шешир под изговор дека „не сака да биде забележана и препознаена во јавноста!“ Впрочем, што да се очекува од една вистинска надреалистка?!

Треба да се истакне дека Бретон веќе во својата *Антилопија на црниот хумор* (1940), забранета од властите во Франција во текот на окупацијата, поместува текстови од две жени: сликарката Леонора Карингтон и поетесата Жизел Прасино, што исто така, претставува чин на легитимирање на жените авторки (Breton, 2016: 445–455).

Наместо заклучок: жената во надреалистичката поезија

Жени што не сте видливи, внимание!

Поеи бара модел за ѝесни.

А. Бретон и П. Елијар

Што се однесува до тематизацијата на жената во надреалистичката поезија, може да се рече дека таа е присутна во најголемиот број

песни на надреалистите, веројатно и најуспешните – љубовните. Поимот *љубов* е едно од врвните начела на надреализмот, можност за човековата тотална, суштинска дезалиенација, за враќање на изгубеното единство на човекот и стапување во пределите на надреалното. „Ако ја сакате љубовта, ќе го сакате и надреализмот“ – гласи една инвентивна надреалистичка парола на Бретон. По повод љубовното чувство на еден надреалистички поет, како продолжение на трубадурската љубов и на љубовта од времето на романтизмот, но несомнено изменето со отвореното инсистирање врз нераскинливото единство помеѓу телесноста и духовноста, Влада Урошевиќ ќе рече:

Во таквиот однос спрема љубовта жената е мошне често дивинизирана – без воопшто да биде зайосиавена нејзината телесност. (...) Жената станува едно таинствено средиште кон кое човекот е воден не само од силата на нагонот туку и од својата потреба за мистерија, за допир со неискажливото и со отаде-реалното. Еротиката на надреализмот, и покрај сета своја провокативност и жестокост, по парадоксални патишта, води кон една нова спиритуализација на љубовта (Урошевиќ, 1993: 21–22).

За илустрација на надреалистичкото поимање на жената и љубовта како олицетворение на сомнението во сетилната реалност и вербата во една друга, виша реалност – надреалност, но и како сублимат на култната надреалистичка тријада: слобода – сон – љубов, ја посочувам песната во проза на Робер Деснос „Толку сонував за тебе“ која, во препев на Урошевиќ, во целост гласи:

Толку сонував за тебе што ти ја заљуби својата реалност.

Има ли уште време да се достаса тоа живо тело и да се бакне врз таа уста раѓањето на ласот кој ми е драг?

Толку сонував за тебе моите раце свикнаа да се вкрстуваат, во препнувањето на твојата сенка, врз моите гради, не би се свиткале околу обличјето на твоето тело, можеби.

Толку, што пред вислинската јава на она што ме поседува и ме води веќе со денови и со години јас би ситнал една сенка, несомнено.

О сентиментални двоумења.

Толку сонував за тебе што нема веќе време да се разбудам. Јас сијам простум, со тело изложено на сите јави на живоото и на љубовта, а ти која единствено постоиш за мене денес, ти имаш чело и усни кои јас би можел многу поинаку да ти дојрам околку првите усни и првото чело што ќе наидат.

Толку сонував за тебе, толку одев, зборував, живеа со твојот призрак што не ми остана ништо друго можеби освен да бидам призрак меѓу призраците и ситој ти повеќе сенка околку сенката што се шета и ќе се шета пополека по сончевиот часовник на твојот живот.

Прашањето за надреализмот и жените, колку и да е контроверзно, е мошне значајно; тоа е едно од клучните прашања поради кои, и по сто години, надреализмот е сè уште актуелен, поттикнувачки, провокативен... Зашто, „надвор од нијансите и индивидуалните преференци, надреализмот не престана да се повикува на еманципацијата на жената, притоа нагласувајќи ја нејзината улога во еманципацијата на духот“ (Андре Бретон).

Литература

- Бодлер, Шарл. 2014. *Есеи*. Превод од француски јазик: Ф. Илиев. Скопје: Магор.
- Бретон, Андре. 2009. *Нагја*. Превод од француски јазик: А. Ѓурчинова). Скопје: Магор.
- Урошевиќ, Влада. 1993. *Големата авантюра: францускиот надреализам*. Составил и превел. Скопје: Македонска книга.
- Урошевиќ, Влада. 1997. *Париски приказни*. Скопје: Магор.
- A book of Surrealist Games*. 1995. Boston&London: Shamhala Redstonr Editions.
- Aleksić, Branko (prir.). 1978. *NDIO: Andre Breton / 1896 – 1966 / 1976*. Beograd: Student, ICS.
- Benjamin, Walter. 1929/1978. „Surrealism: The Lasta Snapshot of the European Intelligentsia“, BO https://monoskop.org/images/a/a0/Benjamin_Walter_1929_1978_Surrealism_The_Last_Snapshot_of_the_European_Intelligentsia.pdf (Пристапено на: 30.6.2025)
- Berg, Hubert van den, Valter Fenders (prir.). 2013. *Leksikon avangarde*. Beograd: Službeni glasnik.
- Breton, Andre. 1979. *Tri manifesta nadrealizma*. Kruševac, Bagdala.
- Breton, Andre. 2016. *Antologija crnog humora*. Novi Sad, Kiša.
- Breton, Andre. 2017. *Luda ljubav*. Novi Sad: Kiša.
- Dictionnaire Général du Surréalisme et de ses environs* (sous la direction d’Adam Biro et de René Passeron). 1982. Paris.
- Chadwick, Whitney. 1985. *Women Artists and the Surrealist Movement*. Thames and Hudson.
- Conley, Katharine. 1996. *Automatic Woman: Representation of Woman in Surrealism*. Lincoln and London: University of Nebraska Press.
- Surréalisme. L’exposition / The Exhibition*. 2024. Paris: Centre Pompidou.
- Todić, Milanka. 2020. „Supruga, muza, umetnica: žena u beogradskom nadrealizmu“. *Zbornik Seminara za studije modern umetnosti Filozofskog fakulteta Univerziteta u Beogradu*, br. 16, 57–73, BO https://www.academia.edu/41938346/Supruga_muza_umetnica_%C5%BEena_u_beogradskom_nadrealizmu (Пристапено на: 5.07.2025)

Lidija Kapuševska-Drakulevska

Surrealism and Women
(Summary)

Surrealism, as one of the most famous intellectual movements in history, is considered the most comprehensive aesthetic revolution of the 20th century, on the one hand, but on the other, it is also a sexist movement, since there is not a single woman in the group around André Breton.

In the context of the avant-garde, surrealism is probably the only movement in the post-romantic era that glorifies the feminine principle, but only as an instigator of “male” creativity. On the other hand, there is no other movement with so many active women artists (in painting), which is not the case with the literary context, where their absence is noticeable.

The question of surrealism and women, however controversial, is very important; it is one of the key questions that, even after a hundred years, surrealism is still relevant, stimulating, provocative...

Key words: avant-garde, surrealism, André Breton, feminine principle