

Lena Magnone

Instytut Literatury Polskiej, Uniwersytet Warszawski

„Księgi Justynine”. O biografii Justine Frank

Justine Frank (1900-1943) jest autorką jednego dzieła literackiego, powieści zatytułowanej *Sueur Douce*, opublikowanej w zaledwie trzydziestu egzemplarzach nakładem własnym w Paryżu w 1931 roku pod pseudonimem Gregoir Coque. Do dzisiaj zachowały się tylko trzy kopie, z których żadna nie jest kompletna. Pieczołowicie zrekonstruowany utwór wydano ponownie dopiero w 2001 roku w Izraelu, w dokonany przez Joannę Führer-Ha'sfari przekładzie na język hebrajski (jako *זיעה מתוקה*), dzięki staraniom Roe Rosen, artysty i wykładowcy HaMidrasha (Beit Berl College) oraz Szkoły Sztuk Pięknych i Rzemiosł Artystycznych Becalet w Jerozolimie, specjalisty od międzywojennej awangardy¹. Rosen poprzedził tekst powieści obszerną biografią artystki oraz uzupełnił wyborem reprodukcji jej dzieł plastycznych i kompetentnym omówieniem utworu na tle zachowanego *opus* Frank, a także chronologią jej życia i twórczości. Osiem lat później pt. *Sweet Sweat* ukazało się angielskie tłumaczenie książki [Frank 2009]².

1 2001 זיעה מתוקה, תל אביב, בבל 2001

2 Z tej edycji korzystam.

Napisana przez Rosena [2009b] biografia Frank jest nawet bardziej pasjonująca niż sam odnaleziony utwór. Frank urodziła się w Antwerpii w 1900 roku, w żydowskiej, prawdopodobnie dość zamożnej i w pełni zasymilowanej rodzinie z korzeniami we wschodniej Europie. Dobrze wykształcona i wszechstronnie utalentowana dziewczyna w wieku dwudziestu czterech lat zdecydowała się na wyjazd do Paryża, gdzie, dzięki wcześniejszej współpracy z belgijskim ruchem surrealistycznym i otrzymanemu od poety Camille'a Goemansa listowi rekomendacyjnemu, od razu trafiła do skupionej wokół André Bretona grupy. Była jej aktywną członkinią w okresie między wydaniem przez Bretona pierwszego i drugiego manifestu surrealizmu, wzięła m.in. udział w zbiorowej wystawie w 1928 roku z serią gwaszy zatytułowanych *Physiognomies*. Trzy jej dzieła zostały wówczas zakupione przez znanego nowojorskiego marszanda Juliena Levy. W tym okresie powstało tzw. poplamione portfolio, ponad sto rysunków i gwaszy na papierze, każdy z charakterystycznymi, mniej lub bardziej figuratywnymi plamami, co do których nie ma zgody, czy były wynikiem przypadkowego uszkodzenia, czy artystycznej premedytacji. Zapowiada ono niemal wszystkie elementy późniejszej twórczości Frank, która przez kolejne lata będzie obsesyjnie powracała do naszkicowanych wcześniej pomysłów, niektóre z nich opracowując w kilku wariantach, innym nadając ostateczną formę w postaci olejnego obrazu na płótnie. Z tego względu część badaczy, podążając za sugestią Anne Kastorp, uznaje *Le portfolio taché* za antydatowane przez samą artystkę już w latach 40., na wzór podobnych decyzji Kazimierza Malewicza czy Giorgio de Chirico.

Wiele jej dzieł to autoportrety, często wielokrotne, w formie naśladującej tablice fizjonomiczne Lavatera, na których artystka eksperymentuje z własnym wizerunkiem, poddając go daleko idącym, monstrualnym niekiedy przekształceniom. W ich wyniku „piękna Żydówka” stopniowo upodabnia się do postaci religijnych Żydów z antysemickich karykatur, przechodząc przy okazji zmianę płci, jak w serii główek, gdzie na każdej kolejnej jej profil coraz bardziej przypomina groteskowego chasyda (fryzura zmienia się w charakterystyczny kapelusz, kosmyki włosów za uchem skrucają się w pejsy, nos się zakrzywia i wydłuża), czy namalowanym

w podobnej konwencji obrazie z 1937 roku, *La naissance du Rabin Frank* (*Narodziny rabina Franka*). Wykorzystywanie przez nią wizualnego leksykonu pseudonaukowej podbudowy rasizmu jest niepokojące – trudno ocenić, czy czerpiąc z inwentarza antysemitycznej propagandy, Frank dokonuje zuchwalej apropiacji ówczesnego dyskursu eugenicznego, czy przyjmuje go w autodestrukcyjnym geście samonienawiści. Charakterystyczne dla dzieła Frank jest także odważne czerpanie z żydowskiej ikonografii religijnej, łączenie rozpoznawalnych elementów judaistycznego imaginarium – postaci uczonych rabinów i pilnych studentów jesziwy, gwiazd Dawida i liter hebrajskiego alfabetu, a także siedmiornamiennych świeczników czy owoców granatu – z szokującą czasami obsceną. Najradykałniejszym eksperymentem w tym zakresie są namalowane przez nią *Alchemiczne tablice do nauki hebrajskiego* (1932), na których poszczególne litery hebrajskiego alfabetu przedstawiają zwierzęta, genitalia lub narzędzia tortur, a łączone w wyrazy układają się w sceny lubieżnego seksu. Typową cechą jej malarstwa jest też tworzenie wielopiętrowych iluzji, kojarzących się z dziełami Salvadora Dali i jego koncepcją „krytycznej paranoi”, np. każdy jej pejzaż jest jednocześnie czymś innym, zwykle twarzą i/lub rozczłonkowanymi, wyabstrahowanymi częściami ciała, z których wydobywają się różnego rodzaju wydzieliny.

Po roku 1929 Frank nigdy nie wystawiła już żadnej ze swoich prac i powoli popadała w zapomnienie. O jej stopniowej marginalizacji przez Bretona i jego zwolenników zdecydowała nie tylko bliska relacja Frank z Georgesem Bataillem, od którego Breton zdecydowanie odciął się pod koniec lat 20., ale także charakter jej twórczości, trudny do zaakceptowania przez pozostałych członków grupy. Potencjalne zarzewia konfliktu świetnie widać na namalowanym w 1930 roku obrazie zatytułowanym *Frankomas*. To w zasadzie przewrotny autoportret: Frank przedstawiła samą siebie pod postacią Fantomasa, uwielbianego przez surrealistów bohatera kultury masowej [zob. Kuczyńska 2017], w charakterystycznej pozie z okładki pierwszego tomu serii pisanej od 1911 roku przez Pierre’a Souvestre’a i Marcela Allaina, wykorzystywanej także jako inspiracja przez René Magritte’a, m.in. na obrazie *Powrót płomienia* z 1943 roku. U Frank Fantomas jest nie tylko

kobietą, ale i Żydem – artystka włożyła mu na głowę chasydzki kapelusz. Zamiast sztyletu – czy róży, jak u Margitte’a – bohater trzyma zaś w dłoni dziwaczny obiekt często pojawiający się na obrazach Frank, coś, co najlepiej można chyba opisać jako skręcone w półksiężyc fekalia. Ani jej perwersyjna, skatologiczna wyobraźnia, ani eksponowana żydowskość, ani odważne przekraczanie granic tożsamości płciowej nie mieściło się w roli przewidzianej przez surrealistów dla kobiet, akceptowalnych niemal wyłącznie jako szalone muzy, piękne histeryczki prosto z *Nadji* Bretona (notabene przedstawiając na swoich obrazach w znanych z ikonografii szpitala Salpêtriére pozach żydowskich mężczyzn, Frank grała tak z popularnym wyobrażeniem hysterii, jak z antysemitycznym dyskursem psychiatrycznym tamtych czasów).

Także jej powieść z jednej strony wpisuje się w ważny dla francuskiej awangardy nurt odzyskiwania pornografii, z pewnością była zresztą zainspirowana wydaną nieco wcześniej *Historią oka* Bataille’a, a z drugiej – zdecydowanie go przekracza, zarówno ze względu na płęć, ze wzorem wyznaczonym przez twórczość Marquisa de Sade’a gra tutaj wszak kobieta³, jak i religię: to kolejne dzieło Żydówki w bluźnierczy sposób wykorzystujące elementy tradycji judaistycznej. Choć francuscy pornografowie wielokrotnie rozprawiali się w swoich utworach z Kościołem katolickim, na podobny gest nie odważył się żaden z żydowskich artystów należących do tego kręgu. W utworze znajdziemy również typowe dla malarstwa Frank odwrócenie dyskursu fizjonomicznego (charakter opisywanych postaci odzwierciedlają nie ich twarze, lecz wygląd ich genitaliów).

Bohaterką powieści jest Rachel, młoda Żydówka, porwana z położonego na południu Francji (!) polskiego sztetla przez hrabiego Urdukasa (imię jest hołdem złożonym Isidorowi Ducasse, czyli Lautréamontowi, pisarzowi wielbionemu przez surrealistów jako domniemany prekursor). Zdeprawowany sybaryta początkowo planował Rachelę zgwałcić i zabić, jednak uwiedziony nie-

3 Warto skądinąd byłoby się zastanowić, na ile świadomie Frank nawiązuje do twórczości Rachilde jako autorki wydanych w latach 80. XIX wieku *Monsieur Venus* i zwłaszcza *La Marquise de Sade*.

zwykłym, słodkim i hipnotyzującym zapachem jej potu rozpoznał drzemiący w dziewczynie libertyński geniusz i postanowił zostać jej nauczycielem. Jak się łatwo domyślić, uczennica szybko przewyższa swojego mistrza i czyni zeń narzędzie własnej rozkoszy. W trakcie wspólnej podróży Rachela i Urdukas spotykają szereg fantastycznych postaci, w tym dwóch prawników, Gastona i Filipa, którzy walczą o względy Racheli, wcielając się w zacerpnięte ze średniowiecznego chrześcijańskiego repertuaru kobiece personifikacje Eklezji i Synagogi (pojedynkę wygrywa tym razem Synagoga, nagrodą jest jednak nie wywyższenie, lecz poniżenie – Filip zyskuje prawo do bycia „ludzka toaletą” ubóstwianej Racheli), a także tajemniczą hermafrodytę zdolną do ożywiania martwych przedmiotów, dzięki której bohaterowie przeżywają orgię z udziałem m.in. zantropomorfizowanych menor i mezuzy. W ostatnich scenach Rachela zostaje obdarzona przez autorkę dodatkowymi organami seksualnymi, które wyrastają jej pod pachami (magiczne władze umożliwiające kobietom realizację seksualnych fantazji, zdecydowanie wyróżniają utwór Frank na tle innych przykładów awangardowej pornografii z epoki, dzieł Bataille’a, Guillaume’a Apollinaire’a czy Louisa Aragona, nigdy nieodwołujących się do fantastyki tego typu). Powieść kończy się zainscenizowanym ślubem w synagodze, w czasie którego Rachela odgrywa rolę pana młodego, a jej ojciec panny młodej. Jako rabin ceremonii przewodniczy goj – sam Urdukas. Ukoronowaniem drogi Racheli jest zgwałcenie i zamordowanie ojca, a następnie spalenie całej wioski.

Ta groteskowa powieść w niesłychanie wulgarny sposób – a jednocześnie z wielkim znanstwem, wynikającym z silnego osadzenia w tradycji – żongluje żydowską symboliką i rytuałami judaizmu (choć nie językiem: Rachela tylko raz, w momencie ekstazy, wypowiada się w „języku Żydów”; skądinąd fraza w jidysz jest z premedytacją źle przetłumaczona na francuski, tak że nieposługujący się nim czytelnik zupełnie inaczej zrozumie całą scenę), do tego stopnia, że część badaczy doszukiwała się w niej objawów mistycyzmu spod znaku Jakuba Franka. W istocie nazwisko artystki sprawia wrażenie pseudonimu łączącego imię głównej bohaterki *Niedoli cnoty* markiza de Sade’a z przydomkiem samozwańczego XVIII-wiecznego mesjasza, praktykującego szokujące

transgresje moralne, wzywającego swoich wyznawców do odwrócenia praw judaizmu i przestrzegania zasad Tory „na opak”; łamanie reguł kaszrutu, oddawania się temu, co zakazane, szczególnie nieczystym praktykom seksualnym, w tym kazirodztwu i homoseksualizmowi, a także profanowania szabatu czy wymawiania imienia Boga – wszystko w celu przyspieszenia nadejścia czasów mesjańskich. Zdaniem Kastorp nie można wykluczyć, że artystka nie tylko posługiwała się figurą Franka, ale wręcz była potomkinią frankistów czy nawet sekretną wyznawczynią tej sekty. W takim razie jej sztuka byłaby nie tyle feministyczną parodią patriarchalnej religii, mierzącą się z kulturowymi dyskursami na temat żydowskiej i kobiecej tożsamości, ile specyficzną, frankistowską praktyką religijną, przyspieszaniem odkupienia przez grzech, zaś jej związek z surrealizmem – gestem mylenia tropów, podobnym do konwersji Franka i jego uczniów na chrześcijaństwo. Kwestia, czy dzieła Frank rzeczywiście czytać można jako coś w rodzaju „Justyninych ksiąg” – według Kastorp artystka mogła uważać się za prorokowanego przez Jakuba Franka kobiecego mesjasza – wciąż jest otwarta.

Wiadomo z pewnością, że ignorowana przez Bretona, porzucana także przez Bataille’a, który związał się z Colette Peignot, wyczulona na narastający w Europie antysemityzm Frank zdecydowała się w 1934 roku na emigrację do Palestyny. Osiedla w Tel Awiwie, gdzie mieszkała jej najbliższa przyjaciółka i prawdopodobnie kochanka, pochodząca z Rosji Fanja Hissin. To dla Frank najtrudniejsza epoka. Jej antysyjonistyczne poglądy wyobcowywały ją z lokalnej żydowskiej społeczności, a uparte akcentowanie wschodnioeuropejskiej tradycji skazywało na marginalizację w kraju, który usiłował radykalnie odciąć się od wizerunku sferminizowanego Żyda z diaspory w wysiłku tworzenia męźnych „nowych Hebrajczyków”. Na stałe szykany narażało ją również bezceremonialne traktowanie hebrajskiego alfabetu – nie tylko świętych liter judaizmu, ale także kluczowego elementu syjonistycznego projektu, oficjalnego i wciąż dostosowywanego do nowoczesnych realiów języka nowego państwa, którym posługiwania się zresztą Frank konsekwentnie odmawiała. Jedyne obraz, który dialoguje z powstającą wówczas w Palestynie sztuką, czerpiącą inspirację z wątków biblijnych i silnie orientalizującą,

jest jej surową krytyką. Frank przedstawiła się w postaci czarno-skórej kobiety, która jednocześnie, ze względu na pejsy i rodzaj nakrycia głowy, wygląda raczej jak religijny Żyd z Jemenu, ubrana jest zaś w przedrewolucyjną suknię w typie kostiumów z obrazów Élisabeth Vigée Le Brun, nadwornej malarki Marii Antoniny, której Frank oddała już wcześniej wątpliwy hołd, nazywając jej imieniem jedną z dodatkowych, wyrosłych pod pachami wagin głównej bohaterki *Słodkiego potu* (skądinąd druga otrzymała imię cesarzowej Teodory).

W purytańskim, nacjonalistycznym społeczeństwie Frank żyje w nędzy; cierpi też na niewytłumaczalne problemy zdrowotne. W dodatku podczas jednej wyjątkowo deszczowej zimy zawala się sufit w jej mieszkaniu, co powoduje bezpowrotne zniszczenie wielu dzieł. W 1942 roku zostaje aresztowana podczas otwarcia wystawy młodej sztuki syjonistycznej po dokonaniu fizycznego ataku na Marcela Janco, byłego dadaistę i również niedawnego imigranta, w przeciwieństwie do niej cieszącego się ogromnym powodzeniem w Palestynie. Rok później umiera w niewyjaśnionych okolicznościach. Wiemy tylko, że we wczesnych godzinach popołudniowych 12 kwietnia 1943 roku wyszła z mieszkania Hissin, zabierając wszystkie pieniądze przyjaciółki, i od tego czasu ślad po niej zaginął.

Przez kolejne dziesięciolecia nikt o Frank nie pamiętał. Dopiero niedawno, dzięki staraniom Roe Roseny, zainteresowano się jej twórczością. W 2001 roku ukazało się hebrajskie tłumaczenie jej powieści, opatrzone obszerną biografią. Szerokim echem odbiła się wystawa *Justine Frank (1900-1943). Retrospektywa*, zorganizowana w 2003 roku w Muzeum Sztuki Współczesnej w Herzliji, gdzie pokazano wszystkie jej zachowane dzieła. Część z nich wystawiono w 2005 roku w Stanach Zjednoczonych (John Hope Franklin Center, Duke University, North Carolina). Rok później, zimą na przełomie 2006 i 2007 roku obrazy Frank można było obejrzeć w warszawskiej Królikarni na wystawie *Tratwa Meduzy. Kobiety w sztuce izraelskiej i potwór tożsamości*. W 2009 roku pełną retrospektywę Frank pokazano w jej rodzinnej Antwerpii, wydając przy okazji angielski przekład *Sweet Sweat*. Ostatnio dzieło Frank wystawiono w 2016 roku w Muzeum Sztuki w Tel Awiwie w ramach „zbiorowej wystawy” Roseny.

W rzeczywistości bowiem... Frank nigdy nie istniała. Tak jak inne zaprezentowane na tej ekspozycji osoby – Maxim Komar-Myszkina czy grupa artystyczna „Pogrzebani żywcem” – była od początku kreacją kontrowersyjnego Izraelczyka. To Rosen stworzył rozbudowaną parafikcję⁴: namalował wszystkie obrazy Frank, zredagował towarzyszące im na wystawie informacyjne plansze ścienne, napisał także jej powieść (wpisując w nią w zręczny sposób samego siebie – *רוזן*, *rozen* to po hebrajsku tyle co „hrabia”) oraz, rzecz jasna, wymyślił biografię artystki, w swoim eksperymencie w mistrzowski sposób naśladowując styl naukowej dyskusji. Jego pierwszy artykuł na temat Frank, opublikowany w 1999 roku w czasopiśmie „תיאוריה וביקורת” [Rosen 1999], a później wykorzystany w hebrajskiej i angielskiej edycji *Słodkiego potu* [Rosen 2009a], oparty był na przesłance, że każda wykształcona osoba zna malarstwo Frank – którego *de facto* nikt jeszcze wówczas nie widział, poza kilkoma dołączonymi do tekstu „reprodukcjami” – zaś odkryciem autora jest tylko pornograficzna powieść, której interpretację na tle jej twórczości artystycznej w tym miejscu proponuje. W tekście znalazło się kilka uwiarygadniających cytatów z rzekomego utworu Frank, wówczas jeszcze nieistniejącego, a także, obok przypisów z odwołaniami do Jacquesa Lacana, Michela Foucault czy Sander Gilmana, a także Rosalind Krauss, Juliet Mitchell i Susan R. Suleiman, nawiązania do prac (nieistniejącej) wcześniejszej badaczki dzieła Frank, Anne Kastorp z Brown College w East Orange w New Jersey. Rosen nadał jej fikcyjnym artykułom znajomo brzmiące tytuły (np. *Repulsive Beauty: Justine Frank's Eroticism as a Feminist Proto-Deconstruction of André Breton's Surrealist Tropes*) i zlokalizował je w nieistniejących, ale prawdopodobnych periodykach, takich jak „Sign & Seal. The Brown College Journal of Critical Studies”. Dla uprawomocnienia swojej pozycji odwołał się nawet do niepublikowanego manuskryptu Kastorp z 1997 roku (*Surrealism's Apparition of Messianic Evil*).

4 Według definicji Carrie Lambert-Beatty [2009] są to takie charakterystyczne dla sztuki współczesnej przedsięwzięcia artystyczne, w których fikcjonalne konstrukty są postrzegane – przynajmniej przez część odbiorców, przynajmniej przez pewien czas – jako prawda.

A Reconsideration of Justine Frank's Art and Writings as a Modernist Incarnation of Eighteenth Century Jewish Esoteric Mysticism), której badaczka rzekomo miała mu udostępnić.

Po opublikowaniu tego artykułu Rosen otrzymał od szanowanych izraelskich historyków sztuki szereg zaproszeń do wygłoszenia wykładów na temat Frank⁵ – i to pomimo faktu, że w tekście, co prawda ukryta w ostatnim przypisie, ale znalazła się informacja, że Frank jest postacią fikcyjną⁶. Również podczas prezentowania retrospektywy malarstwa Frank większość zwiedzających nie brała pod uwagę możliwości, że nie chodzi o rzeczywistość istniejącą artystkę. Niezależnie od szeregu dyskretnych wskazówek umieszczonych na planszach z opisami dzieł zdarzało się, że widzowie, często w egzaltowany sposób, dziękowali Rosenowi za wydobycie z zapomnienia tej fascynującej postaci, i uporczywie odmawiali przyjęcia do wiadomości, że artystka jest wyłącznie jego kreacją [Melzer 2016: 310]. Kiedy sama odwiedzałam telawiwską wystawę w kwietniu 2016 roku, starsza pani pilnująca sali poświęconej Frank podchodziła do kolejnych zwiedzających i teatralnym szeptem, wskazując palcem na „autoportrety” artystki, z zaangażowaniem powtarzała: !אן הן – !אן הן – *Ze Hu! Ze Hu!* – „To on!”. Do dzisiaj nie jestem pewna, czy nie był to sam przebrany Rosen, a moja reakcja nie znajdzie się w kolejnej odsłonie projektu.

Artysta nie poprzestał bowiem na wynalezieniu „stanu badań”, dopisał do swojego tekstu także oczekiwane ciągi dalsze: stworzył postać Führer-Ha'sfari, tłumaczki powieści Frank z francuskiego na hebrajski i angielski, która w katalogu do retrospektywy z 2003 roku zamieściła szkic zatytułowany *I'm My Own Grandma. The Past and Present Lives of Justine Frank*, rozpoczynający się od... polemiki z biografią artystki autorstwa Rosena [Führer-Ha'sfari 2003]. Przekonująco wcielił się też w tę feministyczną badaczkę w „dokumentalnym” filmie o Frank nakręconym w 2005 roku

5 Mówi o tym w rozmowie z Katarzyną Bojarską [Bojarska, Rosen 2014].

6 Ostatni przypis poświęcony jest teorii przyjaciela Zygmunta Freuda, Wilhelma Fliessa, dotyczącym zjawiska męskiej menstruacji. Przypis kończy uwaga: „It is unlikely, however, that Frank knew of Fliess's theories, not only because these were soon forgotten, but also because Justine Frank herself is a fictional character” [Rosen 2009a: 214].

(*Two Women and a Man*)⁷. Führer-Ha'sfari oskarża w nim Rosena o patriarchalny gest zawłaszczenia twórczości Frank i wymazywanie dokonań swojej poprzedniczki na tym polu, rzeczywistej odkrywczynie dzieła surrealistki, tj. Anne Kastorp. Specjalistka wykorzystuje tę okazję, by wskazując na faktycznie frapujące zbieżności, omówić wpływ Frank na twórczość samego Rosena, szczególnie widoczny w projekcie *Życ i umrzeć jak Ewa Braun*, po którym oskarżano go w Izraelu o czynienie pornografii z Holocaustu. Przeciwstawia się wykorzystywaniu tragicznego losu Frank i konsumowaniu jej dzieła w ramach przejściowej mody. Jej zdaniem twórczość Rosena jest tylko obliczoną na rozgłos prowokacją artysty, który być może naraża się konserwatywnej partii religijnej, ale z pewnością znajdzie popleczników w lewicowych kręgach artystycznych, nie ma więc nic wspólnego z sytuacją samej Frank, która za swoją niezależność zapłaciła najwyższą cenę. Zasmuca ją, że tak długo tłumiony kobiecy głos znowu jest zaprzęgnięty w ekonomię męskiej rozkoszy.

Führer-Ha'sfari zabrała ponownie głos w 2014 roku. W artykule *Things Collapse in the World. Georges Bataille with Jacob and Justine Frank* przywrócona w tym celu do życia badaczka (film zawiera informację o tragicznej śmierci kulturoznawczynie niedługo po sfilmowaniu jej wypowiedzi) polemizuje z dotychczasowymi odczytaniem twórczości Frank, znów szczególnie krytycznie traktując zawłaszczenie jej przez Rosena, który rzekomo zmonopolizował rozpowszechnianie jej dorobku i chytrze podszycza się pod jej zagrobowy sukces [Führer-Ha'sfari 2014]. Wyniki jego badań, w tym napisaną przezeń biografię, uznała za przestarzałe, a odrzucenie przez niego tezy Kastorp o związkach Frank z frankizmem potraktowała jako wyraz skrywanego przez skandalizującego artystę konserwyzmu.

Roe Rosen jest zatem i Justine Frank, i jej odkrywczynią – Anne Kastorp; edytorem dzieła Frank i autorem jej biografii,

7 Film był pokazywany na wystawie *Wybrańcy / Chosen (C.H.O.S.E.N.)* w The Israeli Center for Digital Art, Holon (2008) i w Instytucie Sztuki Wyspa w Gdańsku w 2009 roku, a także na wystawie *The Dynamic Dead Roe Rosen* w csw Zamek Ujazdowski w 2011 roku. Można go obejrzeć na stronie internetowej artysty [zob. Rosen, reż. 2005].

a także krytyczką feministyczną, obnażającą jego własne pasożytnicze na artystce. Odkrycie tego faktu jest dla każdego wielbiciela twórczości Frank ogromnym rozczarowaniem. Frank zdecydowanie powinna była istnieć! Do tego stopnia, że po zdemaskowaniu prowokacji Rosena już na zawsze w historii paryskiego surrealizmu pozostanie puste miejsce, przewidziane właśnie na taką postać – nietuzinkową kobietę, przekraczającą ramy przeznaczone dla seksualnego obiektu czy inspiracji; Żydówkę, dokonującą rozprawy z judaistyczną tradycją w sposób, na jaki nie było stać Mana Raya, subwersywnie przejmującą elementy antysemitckiego imaginarium i eksplorującą sfery tabu z pasją do skatologii podobną Dalemu.

Jeśli eksperyment Rosena tak dobrze działa, to przede wszystkim dlatego, że napisana przez niego biografia Frank jest dokładnie taką biografią, jakiej oczekujemy, biografią doskonałą, jaką wiele feministycznych badaczek marzyłyby, żeby napisać, taką, którą chciałoby się stawiać za wzór naszym studentkom i doktorantkom: pedantycznie udokumentowaną, ze znanstwem osadzoną w kontekście epoki, świetnie i z zaangażowaniem opowiedzianą.

Przemawia do nas historia odkrycia wymazanej z kanonu artystki przez młodego, pełnego pasji badacza, którego nazwisko już na zawsze zostaje związane z postacią zapomnianego geniusza. Z łatwością jesteśmy też w stanie uwierzyć w istnienie niezwykle utalentowanej, zbuntowanej dziewczyny, członkini najważniejszego ruchu artystycznego swoich czasów, kochanki Bataille'a, już za życia poddanej ostracyzmowi za to samo, za co ówczesni mężczyźni byli sławieni, a po śmierci natychmiast zapomnianej i skutecznie wypartej z oficjalnej wizji epoki. Mamy w pamięci prace na temat nieobecności (czy raczej zapoznawania obecności) kobiet w ruchu surrealistycznym [Chadwick 1985; Allmer 2016], pamiętamy być może, że pierwsza wystawa przypominająca osiągnięcia surrealistek została zorganizowana dopiero w 2009 roku (słynna ekspozycja *Angels of Anarchy: Women Artists and Surrealism* w Manchester Art Gallery).

Nie tylko dobrze wiemy, że takie historie się zdarzały, ale wręcz uwielbiamy o nich czytać, a także je... pisać. Jak dowodziła w jednym z pierwszych u nas tekstów na ten temat Grażyna Borkowska [1992: 71]:

Feministki stawiają w centrum zainteresowania kobietę [...] osamotnioną w świecie kultury patriarchalnej, chorą, szaloną, sfrustrowaną niemożnością twórczego działania i wiedzioną nieprzepartą potrzebą autoekspresji.

Pisarstwo feministyczne, poza tym, że, jak zauważyła Agnieszka Gajewska [2008: 97], zawsze „koncentruje się wokół biografii, niezależnie od usytuowania na politycznej i metodologicznej mapie”, wytworzyło nawet osobny quasi-gatunek literaturoznawczy, nazwany przez Katarzynę Majbrodę „monografią wyobcowania”. Są to te liczne biografie, które, zgodnie ze słynnym manifestem Helene Cixous, sytuując twórczość kobiet z założenia na marginesie, w obszarze transgresji i subwersji, konstruują wizerunek kobiet piszących przez eksponowanie ich inności, w tym etnicznej czy seksualnej [Majbroda 2012: 232-234, 236-250]⁸. Szczególnym podtypem, najbardziej kojarzącym się z projektem Rosena, byłyby takie prace, w których same badaczki nie stronią od konfesji dotyczących własnego (marginalnego) usytuowania w obrębie akademii.

Prowokacja Rosena obnaża także pokusę, przed którą, jak sądzę, stanął każdy badacz, a zwłaszcza edytor: dołożenia do skrupulatnie zebranych materiałów dodatkowego, fałszywego dokumentu; uzupełnienia korpusu listów o ten jeden, który powinien się w nim znaleźć, a którego właśnie brakuje; powołania się na nieistniejące źródło; interpretacji nigdy nienapisanego utworu (piszę to oczywiście również w swoim imieniu, narażając się na ryzyko, że podejrzliwy czytelnik zechce pod tym kątem przewertować dziewięćset stron listów Marii Konopnickiej do dzieci...). Nawet jeśli tej pokusie nie ulegamy, do mistrzostwa doprowadziliśmy strategię takiego pisania biografii, żeby wyłoniła się z niej ta właśnie, potrzebna nam samym prekursorka.

Użyłam słowa „prowokacja”, warto jednak podkreślić, że projekt Rosena nie ma wymiaru ośmieszającego czy demaskator-

8 Na tendencję krytyki feministycznej do marginalizowania tych pisarek, które nie wpisywały się w model odrzucanej przez patriarchalną kulturę „innej”, za Toril Moi wskazywała Monika Świerkosz [2011]. Por. także zaproponowaną przez Świerkosz [2017] „inną poetykę pisarstwa kobiecego”.

skiego. Przeciwnie – chociaż szczerze zabawny, jest też przejmująco poważny. Rosen wpisał w obraz zachodniej awangardy postać niemożliwą, a jednocześnie konieczną. Nikt zresztą bardziej od niego samego nie potrzebuje figury Frank. Izraelski artysta wykorzystuje postać zbuntowanej, odrzuconej przez surrealistów, areligijnej i antysyjonistycznej prekursorki w poszukiwaniu osobistej genealogii, stając się w ten sposób, jak pisze, posługując się piórem Führer-Ha’šfari, ojcem własnej matki, czyli swoim własnym dziadkiem [Führer-Ha’šfari 2003]. Postać Frank jest mu potrzebna do wypowiedzenia kwestii, których nie mógłby sformułować we własnym imieniu, do których sformułowania nie ma legitymizacji, a które powinny być zostać powiedziane, żeby jego własne działania zostały uprawomocnione. W tym sensie rzeczywiście można mówić o wpływie dorobku Frank na malarstwo Rosena – niektóre jego dzieła znaczą tylko pod warunkiem, że odnoszą się do tego, co zostało już stworzone wcześniej, zwłaszcza, jeśli nie było wówczas dostrzeżone ani usłyszane. Jego projekt nie różni się więc zasadniczo od innych „monografii wyobcowania”, a fakt, że dotyczy postaci fikcyjnej, jak najbardziej można zredukować do krótkiej uwagi w przypisie. W kierunku każdej pisanej przez nas feministycznej biografii można byłoby bowiem wymierzyć palec i krzyknąć: to ona! To ona!

Bibliografia

- Allmer Patricia (2016), *Revising the Canon: Feminist Interventions*, w: *A Companion to Dada and Surrealism*, red. David Hopkins, Blackwell, London [Wielka Brytania], s. 366-383.
- Bojarska Katarzyna, Rosen Roe (2014), *One Man and One Woman; or, Too Many Characters in a Conversation*, „Widok”, nr 5, [online], [dostęp: 23 sierpnia 2019], <http://pismowidok.org/index.php/one/article/view/171/282>.
- Borkowska Grażyna (1992), *Córki Milтона (o krytyce feministycznej ostatnich piętnastu lat)*, w: *Po strukturalizmie. Współczesne badania teoretycznoliterackie*, red. Ryszard Nycz, Wiedza o kulturze, Wrocław, s. 71-92.
- Chadwick Whitney (1985), *Women Artists and the Surrealist Movement*, Little Brown, New York [USA].

- Frank Justine (2009), *Sweet Sweat*, Sternberg Press, Berlin–New York [Niemcy–USA].
- Führer-Ha'sfari Joanna (2003), *I'm My Own Grandma, The Past and Present Life of Justine Frank*, w: Roe Rosen, *Justine Frank, A Retrospective*, [online], [dostęp: 23 sierpnia 2019], <https://www.roeerosen.com/writings-and-art-books>, The Herzliya Museum of Art, Herzliya [Izrael].
- Führer-Ha'sfari Joanna (2014), *Things Collapse in the World, Georges Bataille with Jacob and Justine Frank*, w: C.H.O.S.E.N, red. Galit Eilat, Aneta Szylak, The Israeli Center for Digital Art, Holon [Izrael], s. 95-112.
- Gajewska Agnieszka (2008), *Zwrot biograficzny krytyki feministycznej, w: Dwadzieścia lat literatury polskiej 1989-2009. Idee, ideologie, metodologie*, red. Inga Iwasiów, Arleta Galant, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Szczecińskiego, Szczecin, s. 97-109.
- Kuczyńska Agnieszka (2017), *Fantomas i surrealiści*, „Kultura i Historia”, nr 32, s. 207-215.
- Lambert-Beatty Carrie (2009), *Make believe: Parafiction and plausibility*, „October”, nr 129, s. 51-84.
- Majbroda Katarzyna (2012), *Feministyczna krytyka literatury w Polsce po 1989. Tekst, dyskurs, poznanie z odmiennej perspektywy*, Universitas, Kraków.
- Melzer Gilad (2016), *Roe Rosen's Conceptual Surrealism*, w: Roe Rosen, *Roe Rosen. A group Exhibition*, Tel Aviv Museum of Art, Tel Aviv, [Izrael], s. 321-310.
- Rosen Roe (1999) *זימה סוריאיסיטית כשרה למהדרין: על זיעה מתוקה, הרומן, הוביקורת תיאוריה*, „הפורנוגרפי של ז'אסטין פראנק”, nr 15, [online], [dostęp: 23 sierpnia 2019], <https://theory-and-criticism.vanleer.org.il>.
- Roe Rosen, reż. (2005), *Two Women and a Man*, [online], [dostęp: 25 kwietnia 2019], <http://roeerosen.com/tagged/Justine-Frank>.
- Rosen Roe (2009a), *Glaat-Kosher Surrealist Smut: Reading „Sweet Sweat”*, w: Justine Frank, Roe Rosen, *Sweet Sweat*, Sternberg Press, Berlin–New York [Niemcy–USA], s. 149-221.
- Rosen Roe (2009b), *Stained portfolio. On the Life and Work of Justine Frank*, w: Justine Frank, Roe Rosen, *Sweet Sweat*, Sternberg Press, Berlin–New York [Niemcy–USA], s. 13-83.
- Świerkosz Monika (2011), *Historia literatury kobiet – niedokończony projekt*, „Wielogłos”, nr 10, s. 60-76.
- Świerkosz Monika (2017), *Arachne i Atena. Literatura, polityka i kobiecy klasycyzm*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków.

Lena Magnone

The Books of Justine. On the biography of Justine Frank

The article is devoted to the biography of Justine Frank (1900-1943), a marginalized member of the surrealist movement, a painter and writer who combined Judaism with pornography, a critic of the Zionist project who tragically died in Palestine.

Written by an Israeli artist and an expert on the interwar avant-garde, Roe Rosen, it is not only an artistic provocation – a part of a larger experiment in the field of the so-called parafiction also including editions of Frank's novel *Sweet Sweat* and exhibitions of her paintings – but also an interesting statement in the discussion on the possibilities and limitations of feminist criticism, as it points out the problem of fabrication of the indispensable precursors.

Keywords: Roe Rosen; Justine Frank; Marquis de Sade; Jacob Frank; surrealism; parafiction.

Lena Magnone – doktor habilitowana. Autorka m.in. monografii *Maria Konopnicka: lustra i symptomy* (2011) oraz *Emisariusze Freuda. Transfer kulturowy psychoanalizy do polskich sfer inteligenckich przed drugą wojną światową* (2016). Adres e-mail: lena.magnone@uw.edu.pl.

