

**Whitney Chadwick, *Artystki i surrealizm*, z wprowadzeniem
D. Ades, przeł. A. Arno, Wydawnictwo Smak Słowa, Sopot 2024,
ss. 352**

Nie można wyobrazić sobie lepszej okazji do promowania książki o spuściźnie surrealistek niż setna rocznica opublikowania *Manifestu surrealizmu*; ta koincydencja wydaje się wymowna w momencie wzmożonego zainteresowania dorobkiem surrealistek, pozostających dotąd w cieniu mężczyzn. Nowe spojrzenie na twórczość kobiet pozwoli rozszerzyć perspektywę oglądu, która wydawała się zawężona do kilku nazwisk artystów uchodzących za niekwestionowanych liderów ruchu (André Breton, Giorgio de Chirico, Salvador Dali, Max Ernst, Rene Magritte, Yves Tanguy). Whitney Chadwick w *Artystkach i surrealizmie* proponuje szczegółowe omówienie artefaktów kobiet, tworząc dość rozległą konstelację tematów. Główną osią jej książki pozostają poszczególne życiorysy artystek, badaczka wychodzi bowiem z założenia, że separowanie życia i twórczości w przypadku surrealistek świadomie podejmujących wątki autobiograficzne może okazać się niezbyt fortunną decyzją.

Polski czytelnik ma więc szansę poznać źródła twórczości niekwestionowanych mistrzyń malarstwa, które sprawiały, że ich twórczość wyróżniała się na tle dokonań mężczyzn. Działalność artystyczna surrealistek musiała czekać na czas sprzyjający reinterpretacji kanonu i nowemu spojrzeniu na historię sztuki. Chadwick udało się zaproponować kontrkanon — jego członkiniami stały się kobiety pamiętane raczej ze względu na kontakty towarzyskie z surrealistami niż ich własne dokonania. W jej opowieści artystki odzyskują sprawczość i udowadniają, że wyjście z cienia możliwe jest dzięki uporowi, pasji i kreatywności. Choć niewątpliwie ponowne odkrycie twórczości surrealistek zbiegło się ze zwrotem dowartościowującym herstorię, każda z prezentowanych

w książce Chadwick artystek dążyła do stworzenia indywidualnego idiomu i zapisania się na kartach historii sztuki jako indywidualność dysponująca repertuarem tematów eksploatowanych na polu sztuki.

Dzięki Chadwick historia ruchu „nabrała rumieńców, dzieje surrealizmu wiarygodności”¹, kobiety wysunęły się przed szpaler mężczyzn i udowodniły, że nie są jedynie ozdobami męskiego towarzystwa. Lekcja, jakiej udziela autorka *Artystek i surrealizmu*, dotyczy potrzeby rewizji dotychczasowych sądów na temat roli mężczyzn w procesie propagowania założeń ruchu: wszystko wskazuje na to, że kobiety w sposób równie twórczy realizowały te założenia, nie tracąc z pola widzenia tego, co było niezbywalnym elementem ich doświadczeń. Śmiało kreowały własne historie założycielskie, współgrające z ich wspomnieniami, przeżyciami i zainteresowaniami.

Publikacja Chadwick może stać się dla polskich czytelników pozycją obowiązkową, ponieważ oferuje znacznie więcej niż sugeruje tytuł. Jest ona nie tylko podsumowaniem wieloletnich badań autorki, lecz również rodzajem przewodnika po sztuce tworzonej przez kobiety. Zachęca też do poszukiwania analogii między działaniami surrealistek z zagranicy oraz polskich przedstawicielek kierunku. W ich przypadku szczególnie intrygujący wydaje się spłot tego, co ludzkie, i tego, co nieludzkie. Pozostawanie na tej granicy i balansowanie na niej to cechy, które z pewnością charakteryzują wszystkie bohaterki recenzowanej książki.

Od opublikowania *Artystek i surrealizmu* Whitney Chadwick minęło trzydzieści dziewięć lat (książka ukazała się w 1985 roku), podczas których badania nad spuścizną surrealistek i surrealistów doprowadziły nie tylko do przemian w obrębie kanonu odzwierciedlającego do pewnego momentu dominację artystów, lecz również do dostrzeżenia w surrealizmie ruchu globalnego, przekraczającego granice Europy, metamorficznego, wchłaniającego różne zjawiska i zdolnego wypowiedzieć różne — nieraz bolesne i traumatyczne doświadczenia². Premiera polskiego wydania zbiegła się natomiast z setną rocznicą proklamowania *Manifestu surrealizmu* André Bretona. Wspomniana rocznica zaowocowała różnymi inicjatywami, które łączyła podstawowa idea: powtórne przyjrzenie się surrealistycznym ideom³. Rocznicowy kontekst okazuje się znacznie ważniejszy, niż mogliby twierdzić sceptycy inkluzyjnej historii ruchu, która zakłada widoczność i sprawczość artystek surrealistycznych. Dzięki jubileuszowi pojawiło się bowiem kilka tekstów posiadających potencjał rewindykacyjny, zaliczyć do nich można również książkę Chadwick.

Niewątpliwym atutem publikacji jest przywracanie losów surrealistek świadomości czytelników. Niejednokrotnie okazywały się one nie mniej fascynujące niż historie mężczyzn-artystów, a przy tym kształtowały się w czasie, gdy kobiety uważane były

¹ A. Taborska, „Zamknęłam oczy – chcę widzieć”, czyli sztuka Erny Rosenstein, „Dwutygodnik” 2011, nr 58, b.s., www.dwutygodnik.com/artukul/2288-zamknalam-oczy--chce-widziec-czyli-sztuka-erney-rosenstein.html [dostęp 10.01.2025].

² Zob. D.J. Michalska, *Nocą rośnie, nie gaśnie. Erna Rosenstein i globalne historie surrealizmu*, „Szum” 2022, nr 36, s. 144–157.

³ W nowym wydaniu *Spisowców wyobraźni* Agnieszki Taborskiej, które pojawiło się z okazji setnej rocznicy ruchu surrealistycznego, autorka zamieściła rozdział „Surrealizm ma sto lat”. W drugiej połowie lutego 2025 roku ukazała się też publikacja Jerzego Franczaka *Zemsta wyobraźni*, na którą składają się eseje o dziedzictwie surrealizmu (Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa).

albo za muzy, albo za uroczę kobiety-dzieci. Niewpisywanie się w pewne idee proponowane przez Bretona wiązało się z poszukiwaniem enklawy niezależności. Niewątpliwą przestrzenią swobody okazała się dla artystek sztuka, która dziś staje się intrygująca ze względu na liczbę odniesień do wielu dziedzin. Ważnym komponentem ich obrazów okazuje się silny impuls autobiograficzny; śledzenie ich rozwoju wiąże się z podążaniem ścieżkami, które torowały sobie albo u boku mężów, albo na przekór artystom żądającym monopolu na działalność w obszarze sztuki. Chadwick udowadnia, jak ważne jest śledzenie odprysków biografii w sztuce kobiet. Kodują one w swoich obrazach wiele doświadczeń i przeżyć, obnażają się przed obserwatorami znacznie bardziej niż mężczyźni, mimo że nie epatują nagością.

Długowieczność surrealizmu wiąże się z tym, że jako prąd „nieczysty” upodrzedniał wartość estetyczną wobec egzystencjalnego przeżycia, teleologię wobec przypadku, kognicję wobec afektu, ratio wobec podświadomego — w końcu: dawał nadzieję na zmniejszenie dystansu między doświadczeniem a przedstawieniem⁴. Współczesne zainteresowanie surrealizmem wynika z jego niebywalej pojemności tematycznej i braku określonej hierarchii, zmuszającej do traktowania obrazów jako artefaktów ważniejszych od innych (destruktów, przedmiotów surrealistycznych, asamblaży). Surrealiści i surrealistki działali na różnych polach — ich asamblaże okazują się równie intrygujące i inspirujące, jak najbardziej znane obrazy (przypadek *Śniadania w futrze* Meret Oppenheim), dlatego warto spojrzeć na dziedzictwo surrealizmu jako na pewną konstelację wypowiedzi artystycznych o podobnej mocy rażenia, wykorzystujących jednak różne strategie i chwyt. Jak pisze Chadwick o najbardziej znanym przedmiocie surrealistycznym: „Filiżanka pokryta futrem wpisuje się w surrealistyczne umiłowanie alchemicznych transformacji: od materii mineralnej do organicznej, od tego, co mięsiste i zmysłowe, do tego, co odpychające” (s. 170).

Biorąc pod uwagę sugestie Chadwick, można założyć, że intrygującym przedsięwzięciem byłoby prześledzenie pewnych analogii między twórczością Oppenheim a twórczością polskich artystek realizujących surrealistyczne koncepty. Dla przykładu: Erna Rosenstein na przełomie lat 70. i 80. zaprezentowała dwie torebki ze skaju, w których ukryła protezy zębowe, natomiast Oppenheim ma w swoim dorobku projekt pary rękawiczek, który został zrealizowany w liczbie stu pięćdziesięciu egzemplarzy. Rękawiczki wykonane z koziej skóry pokrywał wzór przypominający żyły. Projekt bazował na szkicu, który artystka wykonała w 1936 roku. Zarówno *Śniadanie w futrze*, jak i obiekty Rosenstein wpisują się w nurt o zabarwieniu erotycznym, jednak, jak stwierdza Jarecka, pracę autorki *Ekranów* należy rozpatrywać jako posterotyczną⁵. Nawiązań i pewnych analogii między artystkami surrealistycznymi (trudno nazwać je akolitkami, skoro wiele z nich nie chciało, by identyfikować je z ugrupowaniem Bretona) a polskimi twórczyniami można znaleźć znacznie więcej. Nie znaczy to, że polskie artystki z premedytacją kopiowały pomysły zagranicznych artystek; znacznie bliższe prawdy wydaje się stwierdzenie, że wszystkie one kierowały się intuicją, która gwarantowała odkrywcze rozwiązania. Niemal wszystkie asamblaże artystek można rozpatrywać, wykorzystując

⁴ Zob. A. Stankowska, *Ikona i trauma. Pytania o „obraz prawdziwy” w liryce i sztuce polskiej drugiej połowy XX wieku*, TAIWPN Universitas, Kraków 2019.

⁵ Zob. D. Jarecka, B. Piwowarska, *Erna Rosenstein. Mogę powtarzać tylko nieświadomie / I can repeat only unconsciously*, Fundacja Galerii Foksal, Warszawa 2014, s. 199.

kategorię abiektu oraz opozycje: wewnątrz–zewnątrze, żywe–martwe, ludzkie–nieludzkie. To dlatego wiele z nich wydaje się bliźniaczko podobnych pod względem zastosowanych konceptów. Chadwick udowadnia, że poszukiwanie nici porozumienia między poszczególnymi surrealistkami okazuje się zasadne i możliwe; wszystkie one buntowały się przeciw racjonalizmowi, męskiej dominacji i mieszczańskim zasadom, a przy tym działały w obszarach literatury i sztuki (wiele surrealistek decydowało się na opublikowanie tomów poetyckich lub prozy) i poruszały się między istotami posiadającymi określone miejsce w hierarchii (stąd hybrydy stolików mających zwierzęce nogi lub urządzenia zaopatrzone w elementy pochodzące od zwierząt). Surrealizm w książce Chadwick ujawnia swoją wywrotową naturę na wielu polach: wytwory wyobraźni surrealistek miały nie tylko szokować, lecz również inicjować dyskusję o zmianie *status quo*; dlatego w ich sztuce i literaturze pojawia się wiele sojuszy ludzko-zwierzęcych i makabrycznych w skutkach komityw, połączeń nawiązywanych między ludźmi i zwierzętami. Bunt wobec zastanych reguł miał obejmować nie tylko skostniałe doktryny obowiązujące w mieszczańskim społeczeństwie, lecz również antropocentryczny porządek, na jakim opierała się kultura europejska.

Chadwick, śledząc kierunki rozwoju twórczości przedstawicielek surrealizmu, dostrzega idiomatyczność ich malarstwa oraz związki pojawiające się na linii życie–sztuka. Jej publikacja zawiera nie tylko mikrologiczne analizy obrazów (niewątpliwym atutem recenzowanego wydania są reprodukcje, które ułatwiają czytelnikom podążanie za wywodem autorki), lecz również passusy poświęcone drodze do celu, jakim było funkcjonowanie w świecie artystycznym. Surrealistki stawiały przede wszystkim na niezależność i wielość form wypowiedzi, dlatego w ich artystycznym dossier można znaleźć nie tylko obrazy, rysunki, asamblaże, ale i wiersze czy powieści. Model twórczości opierającej się na wielu różnych mediach można wskazać także wśród polskich artystek działających w zgodzie z założeniami surrealizmu (np. Rosenstein). W większości przypadków nie mamy do czynienia z ekfrazami lub bezpośrednią transpozycją motywów malarskich, lecz przemyślanymi projektami przekraczającymi granice wielu mediów. Projekty te należy rozpatrywać, biorąc pod uwagę nadrzędną ideę leżącą u podstaw twórczości, a nie zespół wędrujących motywów lub nawiązań.

Artystki i surrealizm można potraktować jako jedną z najważniejszych publikacji uświetniających setną rocznicę opublikowania *Manifestu surrealizmu*, można również czytać ją wraz ze wznowioną ostatnio książką Agnieszki Taborskiej *Spiskowcy wyobraźni. Surrealizm*, także wpisującą się w obchody setnej rocznicy ruchu surrealistycznego. Gdy dodamy do tego publikacje Jakuba Kornhausera (*Całkowita rewolucja. Status przedmiotów w poezji surrealizmu* z 2015 roku, *Awangarda. Strajki, zakłócenia, deformacje* z 2017 roku, *Niebezpieczne krajobrazy. Surrealizm i po surrealizmie* z 2023 roku), okaże się, że lista opracowań dotyczących surrealizmu gwarantuje nie tylko solidną dawkę wiedzy o głównych tendencjach i zjawiskach w twórczości czołowych surrealistów, lecz również zagospodarowuje obszary dotąd niedostatecznie zbadane lub po prostu pozostające poza sferą zainteresowań komentatorów polskiej poezji (surrealistyczny rodowód twórczości Zbigniewa Herberta).

Listę publikacji dotyczących surrealizmu można jeszcze rozszerzyć, dodając do niej książki Doroty Jareckiej (*Erna Rosenstein. Mogę powtarzać tylko nieświadomie / I can repeat only unconsciously* z 2014 roku, *Surrealizm — realizm — marksizm. Sztuka i lewica*

komunistyczna w Polsce w latach 1944–1948 z 2021 roku) oraz klasyczne prace Krystyny Janickiej (*Światopogląd surrealizmu* z 1969 roku i *Surrealizm* z 1973 roku) i René Passerona (*Encyklopedia surrealizmu* z 1993 roku). Na podstawie zaproponowanego zestawienia można wysnuć wniosek, że o surrealizmie napisano już wystarczająco. Whitney Chadwick przekonuje jednak, że wciąż warto omawiać nie tylko poszczególne artefakty związane z założeniami surrealizmu, lecz także biografie artystek współtworzących ruch surrealistyczny, pozostających na marginesie i wciąż oczekujących na satysfakcjonujące komentarze. Jej książka stanowi istotne dopełnienie publikacji kładących nacisk na męskocentryczną historię surrealizmu; pominięcie jednej z gałęzi badań może skutkować pewnym zafalszowaniem, dopiero zespolenie obu opowieści — o przedstawicielkach i przedstawicielach ruchu, a także o ich dokonaniach — daje złożony obraz poszukiwań twórczych jednych i drugich.

ANDRZEJ JUCHNIEWICZ



<https://orcid.org/0000-0001-7037-9907>

Uniwersytet Śląski w Katowicach

e-mail: andrzejjuchniewicz@o2.pl



This article is an open access article distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution 4.0 International license — CC BY 4.0 (<https://creativecommons.org/licenses/by/4.0>).

Received: 2025-02-06 | Revised: 2025-02-22 | Accepted: 2025-03-24