



Dorota Jarecka, *Surrealizm — Realizm — Marksizm. Sztuka i lewica komunistyczna w Polsce w latach 1944–1948*, Instytut Badań Literackich PAN, Warszawa 2021, ss. 422

Książka Doroty Jareckiej, kuratorki kilku wystaw i historyczki sztuki, *Surrealizm — Realizm — Marksizm. Sztuka i lewica komunistyczna w Polsce w latach 1944–1948* przygotowana została jako dysertacja doktorska, jednak zarówno jej objętość (publikacja liczy ponad czterysta dwadzieścia stron z bibliografią podmiotu i przedmiotu oraz spisem ilustracji i indeksem osobowym), jak i treść świadczą o tym, że autorka nie zamierzała poprzestać na opisaniu kilku wariantów sztuki surrealistycznej po wojnie i stworzeniu operatywnego słownika terminów pozwalających zdekodować „ukryte” sensy *Ekranów* Erny Rosenstein, fotogramów Zbigniewa Dłubaka z cyklu *Serce Magellana* oraz dwóch obrazów Mariana Bogusza: *Mr Brown pozdrawia walczącą Palestynę* i *Za pięć dwunasta w Nankinie*. Gdyby zdecydowała się na zredukowanie objętości rekonstruowanych polemik i dyskusji o surrealizmie, realizmie, marksizmie i pozostawienie tylko drugiej części książki zawierającej *case studies*, czytelnik i tak otrzymałby publikację inspirującą, dobrze skomponowaną i przemyślaną pod każdym względem. Niewątpliwymi atutami interpretacji Jareckiej są wielowątkowość prowadzonych rozważań, która pozwala na szersze spojrzenie na powojenną sztukę, niż anonsuje to badaczka we wstępie (poza artefaktami analizuje sposoby inscenizacji wystaw prezentowane przez Mariana Bogusza i Tadeusza Kantora na ich szkicach oraz sposoby zagospodarowania przestrzeni wystawowej preferowane przez dadaistów i surrealistów), i drobiazgowość, która objawia się zestawianiem wielu artefaktów w celu uchwycenia powtarzających się motywów, powracających w różnych konfiguracjach, mających kluczowe znaczenie dla prywatnego słownika artysty (przypadek oka jako świadka i przedmiotu w sztuce Bogusza).

Ujęcie sztuki po 1945 roku, jakie proponuje Jarecka, jest nowatorskie, ujawnia kilka odkryć między 1948 a 1951 rokiem świadczących o próbach wypracowywania własnego stylu polskich artystów w przededniu zadekretowania socrealizmu, jak również o zakwestionowaniu go (Jarecka określa *Ekrany* Rosenstein jako „parodię gatunków wzniosłych” [s. 334]). W jej projekcie poza koniecznością porzucenia pokusy podkreślania linii demarkacyjnych, które mogłyby zdeformować panoramę sztuki tamtego czasu, widoczne jest sąsiedztwo dwóch węzłowych problemów: zrekonstruowania dyskusji na temat dróg, jakimi podążać powinni artyści po 1945 roku, oraz ukazania traumatycznych doświadczeń surrealistujących artystów, którzy mieli w swoich biografiiach epizody pobytu w obozie koncentracyjnym (przypadki Bogusza i Dłubaka), jak również ocalenie na „obrzeżach Zagłady” (przypadek Rosenstein). Widać więc wyraźnie, że książka Jareckiej przyjęła formę konstelacyjnego zbioru artykułów, które zazębiają się ze sobą, tworząc sieć. Wybór innego rozwiązania kompozycyjnego byłby problematyczny (autorka przyjęła zasadę zestawień, która dominuje w poszczególnych rozdziałach, sam podział publikacji na dwie wyraźnie dopełniające się części również wynika z przyjęcia zasady zestawienia: pierwsza część stanowi *pendant* do drugiej, ciekawej nie tylko z uwagi na wybór nieoczywistych przykładów sztuki surrealistycznej, lecz również z powodu ładunku treści traumatycznych, jaki wylania się z artefaktów Rosenstein, Bogusza i Dłubaka).

Książka *Surrealizm — Realizm — Marksizm*, ze względu na poczyniony przez Jarecką wybór artefaktów poświęconych konfliktom zbrojnym i ich skutkom, może być czytana równocześnie z publikacją Luizy Nader *Afekt Strzeмиńskiego. „Teoria widzenia”, rysunki wojenne, „Pamięci przyjaciół — Żydów”*. Obie historyczki sztuki obserwują, jak wojna odbija się w twórczości wybitnych artystów dwudziestego wieku, którzy wypracowali niepodrabialne idiomy i zmierzili się z tematami krzywdy i niezawinionego cierpienia. Problematyka wojny jako katastrofy mającej długofalowe skutki to nie jedyne, co łączy obie publikacje. Zarówno Nader, jak i Jarecka postulują wykorzystywanie nowych metodologii do czytania sztuki i podkreślają, że pełni ona rolę świadectwa. Biorąc pod uwagę tę informację, która w czasach wzmożonego zainteresowania figurą świadka powinna wyczulać badaczy na wszelkie formy świadectwa o doświadczeniach granicznych, należy poszukiwać metodologii mogących zakwestionować sądy o nieistotności sztuki dla procesu transferu traumy bycia świadkiem, jak również pozwalających na badanie jej jako medium o tej samej wadze co literackie zapisy, a więc pozwalającego na badanie pozycji świadka i jego intencji.

Odkrycie prawdy o czasie, w jakim powstały artefakty omawiane przez Nader i Jarecką, możliwe było tylko dzięki zastosowaniu narzędzi analitycznych, które pozwoliły udowodnić prekursorstwo Strzeмиńskiego i innych artystów. Niebagatelne znaczenie w badaniach nad spuścizną Strzeмиńskiego ma uznanie jego prac za rodzaj neuroświadectwa. Jarecka w rozdziale o *Ekranach* Rosenstein również wykorzystuje to pojęcie. Poza tym redefiniuje kategorię świadka i udowadnia, że obraz z 1951 roku, przedstawiający rodziców artystki z obciętymi głowami, bazuje na koncepcjach wywiedzionych z działalności surrealistów (m.in. Man Raya). Analizując artefakty Dłubaka i Bogusza, śledzi związki intermedialne między fotografiami a poezją Pabla Nerudy oraz posługuje się terminem „pamięć wielokierunkowa” autorstwa Michaela Rothberga, który postulował komparatystyczne badania mające dowieść, że u źródeł kolonializmu i nazizmu legła chęć wyzysku podbitej ludności krajów okupowanych. Koncepcja Rothberga może okazać się

jedną z ważniejszych propozycji teoretycznych ze względu na postulowaną przez badacza odwagę porównywania wydarzeń pochodzących z różnych porządków historycznych, jednak posiadających punkty wspólne. Być może jeszcze kilka lat temu zabiegi, o jakich pisze, mogłyby zostać określone jako niestosowne, jednak w świecie zagrożonym wojnami rozgrywającymi się w różnych częściach świata, w tym Europy, konieczne jest zestawianie aktów ludobójczych z przeszłości w celu poszukiwania różnic i podobieństw, a także w celu podkreślenia istotnych przesunięć w obszarze pamięci zbiorowej:

Logika porównania, którą tu analizuję, nie sprowadza się do tworzenia porównań, których historyczną odpowiedniość można potwierdzić empirycznie; nie mogę też zapewnić, że wszystkie tego rodzaju połączenia będą politycznie do przyjęcia dla wszystkich stron. Należy raczej wziąć historyczną empirię w nawias, a także być dość otwartym na możliwość zaistnienia dziwnych sojuszy politycznych, aby móc wyobrazić sobie i ułożyć w polu widzenia połączenia między różnymi historiami i grupami społecznymi. Te wyobrażeniowe powiązania stanowią substancję pamięci wielokierunkowej. Porównywanie, podobnie jak pamięć, należy uznać za proces twórczy (wytworza bowiem nowe przedmioty i nowe sposoby patrzenia), a nie wyłącznie odtwarzający już zastane elementy, które są lub nie są „jak” inne, zastane elementy¹.

Jak dotąd to Zagłada była najważniejszym wydarzeniem dwudziestego wieku dla mieszkańców Europy. Jej prymat wiązał się z faktem, że obozy koncentracyjne i obozy zagłady były zlokalizowane w Polsce i Niemczech. Niebagatelny wpływ na określenie Holokaustu mianem wydarzenia wyjątkowego miało zniszczenie dotychczasowego porządku moralnego i wyłonienie się wskutek wojny niszczycielskiego instynktu, który spowodował, że ostatnią wojnę światową postrzega się jako punkt zero. Od niego rozpoczęło się odbudowywanie etyki, która ucierpiała na skutek działań ludobójczych, a człowiek zaczął być postrzegany jako niebezpieczny ze względu na skalę zniszczeń i ich zakres. U podłoża Zagłady legły przekonania, które Aleksandra Ubertowska określa jako modernistyczne². One także przyczyniły się do prób kolonizacyjnych i rozszerzania zakresu władzy Europejczyków. Ostatnimi czasy następuje próba dostrzegania cierpień i krzywd ofiar innych ludobójstw³. Dzięki publikacji Rothberga wiele projektów literackich i artystycznych może przekroczyć wąskie ramy interpretacji i ujawnić potencjał wiążący się z porzuconym modelem monopolistycznego opisu cierpień, w jaki wpisywali się obywatele krajów europejskich.

Choć książka Nader reprezentuje typ monografii poświęconej dorobkowi jednego autora, a książka Jareckiej to studium składające się z wielu osobnych, lecz powiązanych tekstów, warto czytać je symultanicznie z jeszcze jednego powodu — obie autorki przyglądają się procesowi zaświadczenia o okrucieństwach dwudziestego wieku. Być może to właśnie ten aspekt artefaktów Strzemińskiego, Rosenstein, Dłubaka i Bogusza sprawia, że obie publikacje dialogują ze sobą w sposób jawny i niepozostawiający wątpliwości, jakie

¹ M. Rothberg, *Pamięć wielokierunkowa. Pamiętanie Zagłady w epoce dekolonizacji*, przeł. K. Bojarska, Instytut Badań Literackich PAN, Warszawa 2015, s. 40.

² A. Ubertowska, *Świadectwo — trauma — głos. Literackie reprezentacje Holokaustu*, TAIWPN Universitas, Kraków 2007, s. 10–11.

³ Zob. A. Morawiec, *Literatura polska wobec ludobójstwa. Rekonesans*, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2018.

kwesie interesują obecnie historyków i historyczki sztuki. Od kilku lat intensywne badania nad świadectwami, pozostawionymi m.in. przez niedosze ofiary Zagłady, pozwalają zweryfikować pogląd na zawężanie aktu składania świadectwa do tekstowych zapisów. Jarecka, powołując się na Nader, która pisze, że neuroświadectwo powstaje w chwili poruszenia afektywnego łańcucha oko — ciało — mózg, zwraca uwagę na to, że podobny mechanizm zachodzi podczas zapisu automatycznego: „Pismo automatyczne nie jest jedynie eksperymentem czy zabawą, ale doświadczeniem ściśnięcia podmiotu, które umożliwia mu tworzenie. Zapis automatyczny rozdarty jest między dwie sprzeczne siły: przymusu i wolności. Artysta/artystka nie tyle zapisuje coś na ekranie, jakim jest sztuka, ale sam/sama jest »ekranem świadectwa«, które się w nim/w niej zapisuje. Ważny jest tu zaimek zwrotny »się«” (s. 351). Widać więc wyraźnie, że obie badaczki interesuje proces stawiania się świadkiem, który można obserwować dzięki szczegółowej analizie artefaktów; sztuka pozostawała do pewnego momentu poza obszarem zainteresowań teoretyków *Holocaust and Genocide Studies*.

Poza opisem ekspresji doświadczeń traumatycznych, celem Jareckiej było zrekonstruowanie powojennych dyskusji na temat surrealizmu przeprowadzanych w kręgu „Kuźnicy”, wykrzycie ambiwalencji, jaką wobec surrealizmu wykazywał Mieczysław Porębski oraz „synchronicznej dyfuzji surrealisticznej” obecnej w twórczości translatorskiej i redakcyjnej Adama Ważyka. Rehabilitacja surrealizmu, którego światopogląd rozpropagował André Breton, przebiega dwutorowo. Badaczka w części teoretycznej książki rekonstruuje sądy Władysława Strzemińskiego na temat surrealizmu (zob. s. 101), omawia jego oddziaływanie na twórczość autora *Teorii widzenia* i Katarzyny Kobro, a także dostrzega zbliżenie metody poetyckiej Jana Brzękowskiego i metod surrealistów (s. 38), następnie zaś szczegółowo rekonstruuje losy pojęcia „realizm”. Jarecka śledzi, jak traktowano zestawienie realizm/surrealizm, wyszczególniając dwie relacje, jakie zachodziły między nimi: pierwszą określa jako dyfuzyjną (za Bretonem), drugą — jako całkowitą opozycję (za Aragonem).

Warto pamiętać, że kilka lat przed opublikowaniem książki *Surrealizm — Realizm — Marksizm* Jarecka podjęła się szczegółowego opisanie dorobku jednej z bohaterek swojej najnowszej książki. *Erna Rosenstein. Mogę powtarzać tylko nieświadomie / I Can Repeat Only Unconsciously* to publikacja będąca zarówno katalogiem, w którym zamieszczono reprodukcje obrazów Rosenstein i zdjęcia jej asamblaży, jak również pierwszą w Polsce monografią artystki i poetki tworzącej po drugiej wojnie światowej „pozagładowy wariant surrealizmu”. Autorkami tekstów są Dorota Jarecka i Barbara Piwowarska (jej esej dotyczy słynnej szafy Rosenstein). Między 2011 a 2014 rokiem zorganizowały one kilka wystaw prac artystki: „Mogę powtarzać tylko nieświadomie”, „Organizm”, „Erna Rosenstein. Nałożenie”, które udowodniły, że w powojennej Polsce możliwe było przeszczepianie światopoglądu surrealizmu i włączanie artystycznego języka znanego z prac René Magritte’a i Yves’a Tanguy’ego w proces opisanie Holocaustu.

Najważniejszymi zadaniami, które postawiły przed sobą autorki publikacji *Erna Rosenstein...*, były: przedstawienie dorobku Rosenstein w formie konstelacji, która pozwoliłaby na zobaczenie jej na szerszym tle (zarówno sztuki polskiej jak i światowej), prześledzenie tematu Zagłady w realizacjach artystycznych i podjęcie próby dostrzeżenia surrealizmu w powojennej Polsce. Wszystkie wymienione założenia zostały przez historyczki sztuki spełnione, dlatego ich książkę można uznać za przewodnik nie tylko po twórczości Rosenstein jako niedoszej ofiary, lecz również szerzej — jako próbę

opowiedzenia dziejów surrealizmu jako kierunku, który został przyswojony w Polsce i miał swoich reprezentantów. Jak pisze Jarecka: „Surrealizmu nie było, a jakby jest, nie było programu i nurtu, ale były surrealistyczne gesty i postawy. Surrealizm był zarówno w podtekście socrealizmu, który manifestacyjnie przed surrealizmem ostrzegał, jak i w opozycji wobec socrealizmu, która do surrealizmu potajemnie się odwoływała”⁴. W książce z 2014 roku widać wyraźnie, że badaczka opracowywała zjawisko „utajonego” trwania surrealizmu po wojnie w socjalistycznym państwie na przykładzie Rosenstein. W publikacji *Surrealizm — Realizm — Marksizm* zdecydowała się na rozszerzenie listy obecności reprezentantów surrealizmu i szczegółową rekonstrukcję polemik wokół jednego z tytułowych pojęć. Biorąc pod uwagę obie publikacje, można uznać, że badaczce zależało na opisanu kulturowej historii surrealizmu ze względu na osadzenie rozważań na przecięciu kultury i antropologii.

Agnieszka Taborska, recenzując wystawę „Mogę powtarzać tylko nieświadomie” dla „Dwutygodnika”, podkreśla, że cechą dystynktywną sztuki Rosenstein wobec francuskich surrealistek było to, iż:

[...] uprawianie naznaczonej tym kierunkiem sztuki w powojennej Polsce było wyborem nie tylko estetycznym, ale i politycznym. We Francji lat 40. i 50. tradycji surrealizującej zagrażał jedynie triumfujący egzystencjalizm. Komunistyczne władze widziały w wyrotowym humorze i poetyce snu niebezpieczeństwo dla systemu. Uprawiana w takich warunkach sztuka — choć w swej naturze bardzo prywatna — stanowiła wyraz odwagi⁵.

Jarecka rewiduje pogląd dotyczący prymatu realizmu w przedstawianiu wojny i jej konsekwencji. Pisząc o *Rozstrzeleniu surrealistycznym* Andrzeja Wróblewskiego, podkreśla, że przymiotnik wykorzystany w tytule podkreślał nieadekwatność przedstawionej sceny z tym, co znane i możliwe do opisanie:

Postacie mężczyzn „wmontowane” są w obszar obrazu jak figury z papieru, ponadto są poprzecinane, wirują wokół własnej osi z rękami odciętymi od tułowia, plecami przekreconymi wobec reszty ciała. Tło jest niczym jasna karta, a obraz stanowi „wyzwanie rzucone malarstwu”, zwłaszcza temu, które chciałoby realistycznie, a więc aspirując do „prawdy”, ukazać grozę wojny w jednym z jej najstraszniejszych aspektów przemocy wobec ludności cywilnej. Przymiotnik „surrealistyczny” w kontekście 1949 roku staje się jednak prowokacyjny także dlatego, że „surrealistyczne” oznacza już wtedy nowoczesne, abstrakcyjne, ale także — być może — przekraczające wszystko co znamy (s. 82)⁶.

Podobne uwagi można poczynić, komentując obrazy i rysunki Erny Rosenstein. Wybrani przez Jarecką artyści zdołali wyartykułować grozę ostatniej wojny światowej oraz innych konfliktów zbrojnych w sposób, który pozwalał nie tylko na krytykę przemocy oddziaływającą na wyobraźnię widza, lecz także zrewolucjonizował myślenie o surrealizmie i zdjął z niego odium (zob. s. 101). Jarecka udowadnia, że w Polsce wyróżnić można grupę ar-

⁴ D. Jarecka, B. Piwowarska, *Erna Rosenstein. Mogę powtarzać tylko nieświadomie / I Can Repeat Only Unconsciously*, Fundacja Galerii Foksal, Warszawa 2014, s. 27–28.

⁵ A. Taborska, „zamknęłam oczy — chcę widzieć”, czyli sztuka Erny Rosenstein, „Dwutygodnik” nr 58, 2011, www.dwutygodnik.com/artukul/2288-zamknem-oczy-chce-widziec-czyli-sztuka-ermy-rosenstein.html [dostęp: 10.11.2022].

⁶ Wyróżnienia — A.J.

tystek i artystów, których sztuka może być analizowana jako surrealistyczna — należą do nich m.in. Jadwiga Maziarska, Andrzej Wróblewski, Janina Kraupe-Świdorska, Jerzy Skarżyński i Alfred Lenica.

Surrealizm — Realizm — Marksizm. Sztuka i lewica komunistyczna w Polsce w latach 1944–1948 to książka wybitna. Opinia ta wynika z faktu mikrologicznego czytania sztuki przez Dorotę Jarecką i prezentowania dzieł często w nieoczywistych zestawieniach. Drobiazgowość badaczki pozwala na stawianie śmiałych i innowacyjnych tez, odkrywanie nieuświadamianych dotąd analogii i powiązań, wykraczanie poza jednostkowość doświadczenia zapisaną w dziele plastycznym ku temu, co wspólnotowe i dotyczące społeczeństwa.

ANDRZEJ JUCHNIEWICZ



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

Uniwersytet Śląski w Katowicach

e-mail: andrzejjuchniewicz@o2.pl