



Publikacja jest udostępniona na licencji
Creative Commons (CC BY 4.0)

WIELOGŁOS

Pismo Wydziału Polonistyki UJ

4/2023 (58), s. 133–156

ISSN 1897-1962 (druk) | 2084-395X (online)

doi: 10.4467/2084395XWI.23.031.18866

<https://www.ejournals.eu/Wieloglos>

Aleksandra Grzemska  <https://orcid.org/0000-0002-0008-2435>

Uniwersytet Szczeciński

Autoutopie i doświadczenia kryzysu w praktykach *life writing* Erny Rosenstein i Urszuli Broll¹

Świadomość istnienia literackiej twórczości w prywatnych archiwach artystek wizualnych każdorazowo wywołuje chęć zadania pytań o motywacje, potrzeby, cele i efekty tego rodzaju praktyk. W *oeuvre* Erny Rosenstein (1913–2004) i w prywatnym archiwum Urszuli Broll² (1930–2020) znajdują się literackie teksty – zarówno skończone, wydane utwory, jak i amatorskie próby – które nie tyle stanowią awers ich malarskiej czy rysunkowej twórczości, ile komplementarnie z nią współgrają, dając możliwości wglądu w szerszy wymiar strategii kreacyjnych.

W związku z tym interesujące jest prześledzenie praktyki *life writing* artystek wizualnych, które utrwalają własne sny, wizje, fascynacje, pragnienia, lęki, traumy, poczucie kryzysu czy stany rozpadu. Projekcje autobiograficznych doświadczeń, antymimetyczne i podejmujące grę z realizmem, stanowią ważne elementy tej twórczości i postawy artystycznej, skłaniając do

¹ Pierwotne wersja tekstu została wygłoszona na konferencji „Life Writing Awangard” w Instytucie Kultury Polskiej Uniwersytetu Warszawskiego 28–30.11.2022 roku. Za wstępne opracowanie redakcyjne tekstu dziękujemy Honoracie Sroce z UW [przyp. red.].

² Badanie prywatnego archiwum Urszuli Broll jest możliwe dzięki zgodzie i przychylności syna i spadkobiercy artystki – Rogera Urbanowicza, a także dzięki bezcennej pracy pani Janiny Hobgarskiej, która skrupulatnie przegląda archiwalia artystki, odczytuje i przepisuje jej rękopiśmienne teksty i zapiski oraz pomaga umiejscowić je na tle ówczesnych realiów. Jestem ogromnie wdzięczna pani Janinie Hobgarskiej i panu Rogerowi Urbanowiczowi, bez których pomocy, otwartości i życzliwości praca nad materiałami dokumentującymi praktyki *life writing* Broll nie byłaby możliwa.

interpretowania ich przez pryzmat oniryczno-poetyckich, metaforycznych manifestów neoawangardowych. Źródłem wiedzy na ten temat są nie tylko obiekty sztuki (malarstwo, rysunek, obiekty artystyczne), ale także i przede wszystkim teksty literackie (poezja, proza), zapiski snów, wspomnienia, prywatne notatki pochodzące z archiwum artystek.

W analizach praktyk *life writing* w kontekście twórczości wizualnej istotne jest dla mnie naszkicowanie artystyczno-literackiej konstelacji z punktu widzenia charakteru twórczych deklaracji czy manifestów artystek z uwzględnieniem oczywistych różnic formalnych projektów Rosenstein i Broll oraz ich nieprzystawalnych biografii. Łączą je jednak między innymi pragnienie, by w swoich autobiograficzno-artystycznych projektach stwarzać przestrzenie, które umożliwiają uchwycenie za pomocą słowa lub obrazu złożonej i całkowicie intymnej relacji między zewnątrzem a wnętrzem, percepcją rzeczywistości a rzeczywistością wyobrażoną, materią a nieobecnością, widzialnym a widmowym, jawą a snem. W tym autoutopijnym, intymnym, a nawet metafizycznym myśleniu o funkcji i celu sztuki oraz praktyki artystycznej Rosenstein i Broll wykazują niebywałą odwagę, konsekwencję i zaangażowanie, posługując się idiomatyczną sygnaturą niepoddającą się łatwej interpretacji.

1

Ewa Kuryluk – która należy co prawda do późniejszego pokolenia twórczyń eksperymentujących z tradycją awangardy niż interesujące mnie tu artystki, ale podobnie jak one sonduje granice sztuki i próbuje je przekraczać³ – twierdzi, że:

[i]stota awangardy to pragnienie swobody indywidualnej. [...] Sztuka to wyraz indywidualności odbijającej w sobie i sobą świat. Im jego odbić jest więcej, im są klarowniejsze i śmielsze, tym lepiej poznajemy realia i siebie samych. Na tym polega pożytek z awangardy – radykalnej marzycielki o wolności bez granic⁴.

Zafascynowana sztuką mimetyczną (ale nie figuratywną) i formułująca koncepcję „innej awangardy” Kuryluk wydaje się rozumieć awangardowość

³ W jednym z esejów w zbiorze *Podróż do granic sztuki* Kuryluk zawarła swoje artystyczne *credo*, które brzmi: „Moje własne utopie artystyczne wywodzą się z pragnienia, by zrobić w sztuce kopię niepowtarzalnego losu jednostki, utrwalić jej kontur i gest, bicie serca i słowa, cień” (*eadem*, *Podróż do granic sztuki. Eseje z lat 1975–1979 i eseje z lat późniejszych na ten sam temat*, Warszawa: Wydawnictwo Książkowe „Twój Styl” 2005, s. 133).

⁴ E. Kuryluk, *O pożytku z awangardy* [w:] *Widzenie awangardy*, red. A. Stankowska, M. Telicki, A. Lewandowska, Poznań: Wydawnictwo Poznańskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk 2018, s. 10–11.

w dość szerokim, filozoficznym i egzystencjalnym wymiarze⁵. Jej próby modyfikowania definicji konwencji awangardowej sztuki XX wieku (akcentuującej jej abstrakcyjny, a nie przedstawieniowy charakter), rozpisane między innymi w *Podróży do granic sztuki*, stanowiły dla mnie inspirację do interpretacji praktyk twórczych Rosenstein i Broll. Rozważania autorki *Wiedeńskiej apokalipsy* korespondują – po pierwsze – z autoutopijnym postrzeganiem funkcji tworzenia poza jakimkolwiek systemem (zwłaszcza politycznym) i w geście oporu wobec dominujących konwencji estetycznych (także samej tradycji „prawdziwej awangardy”), a po drugie – z przekonaniem artystek na temat transmedialnej i mediumicznej roli podmiotu twórczego w akcie (samo)stwarzania oraz utrwalania, „odbijania” rzeczywistości (przeszłej, przyszłej, podświadomej) dzięki pracy wyobraźni, która niejednokrotnie przybiera formę misterium.

Jak wiadomo, Rosenstein to wizjonerka i artystka wyjątkowa, osobna i totalna, traktująca sztukę jako nieustające poszukiwanie oraz odkrywanie światów zewnętrznych i wewnętrznych. Choć była daleka od klasyfikowania swojej twórczości w jakichkolwiek nurtach i konwencjach (także surrealizmie), trudno nie zauważyć, że jej sztuka i próby literackie zanurzone są w strukturach nieświadomości i transcendencji. Urszula Broll – przedstawicielka katowickiego undergroundu, zafascynowana teoriami Carla Gustava Junga, teorią widzenia Władysława Strzebińskiego i filozofią buddyjską (zen) – tworzyła natomiast abstrakcję geometryczną i obrazy-mandale, a w swojej medytacyjnej sztuce łączyła introspekcję, relację z naturą oraz metafizyczne doświadczanie wielowymiarowości rzeczywistości⁶.

Cechą charakterystyczną pracy artystycznej Rosenstein i Broll są między innymi usilne dążenia do wyrażenia niewyraźnego, do wysłowienia niemożliwego, do zapisania na płótnie lub na kartce papieru tego, co niemożliwe do uchwycenia w postaci materialnej, naocznej, językowej. To sprawia, że ich złożony proces twórczy można analizować między innymi w odniesieniu do koncepcji „obrazu prawdziwego” (*acheiropoietoi, veraikona*)⁷, kategorii tran-

⁵ Zob. *Inna awangarda. Z Ewą Kuryluk rozmawiają Anna Nasilowska i Ryszard Nycz*, „Teksty Drugie” 1994, nr 56, s. 239–248.

⁶ Więcej na temat twórczości Urszuli Broll zob. *Urszula Broll. Atman znaczy Oddech / Urszula Broll. Atman Means Breath*, red. K. Kucharska, J. Hobgarska, Warszawa: Fundacja Katarzyny Kozyry 2019; *Urszula Broll. Malarstwo*, red. J. Hobgarska, katalog wystawy, Jelenia Góra: Biuro Wystaw Artystycznych 2005.

⁷ Zob. D. Jarecka, B. Piwowarska, *Erna Rosenstein. Mogę powtarzać tylko nieświadome / I Can Repeat Only Unconsciously*, Warszawa: Fundacja Galerii Foksal 2014. Szerzej na temat kategorii „obrazu prawdziwego” i problemów z nią związanych pisze Agata Stankowska m.in. w odniesieniu do twórczości Ewy Kuryluk jako autorki eseju *Weronika i jej chusta. Historia, symbolizm i struktura „prawdziwego obrazu”* (Kraków: Wydawnictwo Literackie 1998) – zob. A. Stankowska, *Ikona i trauma. Pytania o „obraz prawdziwy” w liryce i sztuce polskiej drugiej połowy XX wieku*, Kraków: Universitas 2019.

skryptum⁸, freudowskiego Niesamowitego i jungowskich archetypów, a także przez pryzmat surrealizmu traumatycznego⁹ lub wyobraźni forensycznej¹⁰ (Rosenstein) czy też w perspektywie założeń altermodernizmu i praktyk duchowych jako „mikropolityki oporu”¹¹ (Broll).

Nie mniej istotne, jeśli nie kluczowe, wydaje się doświadczenie kryzysu, które w przypadku Rosenstein i Broll można problematyzować na wielu poziomach, zarówno pod kątem społeczno-politycznym, ideowym, jak i tym zupełnie prywatnym, intymnym, rodzinnym. Nie sposób nie odnieść osobistej praktyki twórczej tych artystek do powojennego kryzysu sztuki (obrazu i słowa), konieczności jej zredefiniowania i nadania nowych funkcji, a także do kryzysu życia i pracy w rzeczywistości przesiąkniętej przemocą komunistycznych władz partyjnych. Na to nakłada się poczucie kryzysu tożsamości po katastrofie wojny i Zagłady, ale również kryzysu podmiotowości artystycznej kształtowanej w kontrze do konwencji narzuconych przez system (akademicki, partyjny, społeczno-kulturowy), tłamszonej przez polityczne przełomy (Marzec 1968, stan wojenny, Solidarność, Okrągły Stół), nieprzystającej ani do przedwojennej tradycji pierwszej awangardy, ani do sztuki krytycznej w dobie transformacji, wreszcie wypieranej na margines przez młodsze pokolenia artystów i artystek. Asymetria między autoutopijnymi wizjami Rosenstein i Broll na temat tworzenia sztuki przekraczającej granice a doświadczanymi przez nie „małymi apokalipsami” w prywatnej codzienności sprawia, że w konsekwencji te projekty artystyczne nabierają charakteru dystopijnego. Nie tracą jednak niczego ze swojej specyfiki, którą jest wiara w siłę przekraczania reguł, ram, konwencji w kierunku doświadczenia pozarozumowego: metafizycznego, duchowego, afektywnego, transowego.

Jeśli pomyślimy o „utopii” nie w kategorii sielanki, jako wizji dalekiego miejsca, związanej z pragnieniem ekspansji terytorialnej, ale w czasie teraźniejszym, jako o czymś, co jest w trakcie stawania się, otrzymamy obraz, który daleki jest od tradycyjnie pojętej utopii. [...] Wyobrażanie sobie utopii to wejście w fikcję ekono-

⁸ Kategorię transkryptum Brachy L. Ettinger do interpretacji twórczości Erny Rosenstein przywołuje w swoim tekście Marta Tomczok (zob. *eadem*, *Od „inter-” do „trans-”*. *Ciemne źródła sztuki Erny Rosenstein*, „Porównania” 2021, nr 1 (28), s. 101–121).

⁹ Zob. D. Jarecka, *Erna Rosenstein. „Ekran” i surrealizm traumatyczny* [w:] *eadem*, *Surrealizm, realizm, marksizm. Sztuka i lewica komunistyczna w Polsce w latach 1944–1948*, Warszawa: Wydawnictwo IBL PAN 2021, s. 317–356.

¹⁰ Zob. A. Juchniewicz, „*Ziemia otworzy usta*”. *O wyobraźni forensycznej Erny Rosenstein*, „Narracje o Zagładzie” 2019, nr 5, s. 149–175.

¹¹ Zob. J. Balisz-Schmelz, *Duchowe samokształcenie jako strategia oporu*. „*Mandale*” Urszuli Broll, „Widok. Teorie i Praktyki Kultury Wizualnej” 2020, nr 26, s. 1–44, <https://www.pismowidok.org/pl/archiwum/2020/26-empatyczne-obrazy/duchowe-samokształcenie-jako-strategia-oporu> [dostęp: 20.02.2023].

mii, polityki, relacji społecznych i porozumień, to literacki gest [...]. To akt pisania i akt planowania [*drawing*, co również oznacza rysunek / rysowanie / kreślenie]¹².

O autobiograficzno-utopijnym aspekcie pracy twórczej obu artystek w odniesieniu do ich literackich predylekcji myślę właśnie jako o geście ratunkowym, dającym odpór doświadczeniom kryzysowym. Akt rysowania i pisania to akt samo(u)stanowienia, działanie wytwarzające i zapewniające przestrzeń dla introspekcji, dające poczucie sprawczości i panowania nad chaosem mikrokatastrof, a co za tym idzie – pozwalające na autonomię i umiejscowienie podmiotki-kobiety-artystki. Podmiotki tych narracji artystycznych pragną przestrzeni do samorealizacji i samorozwoju, zakreślenia pola dla niezależnej i indywidualnej wypowiedzi, a także szukają języka dla własnych doświadczeń w ucieleśnionej, zmaturalizowanej formule. Ich podmiotowość można ująć jako nomadyczną. Przejawia się ona u Broll chociażby w samoświadomej krytyce patriarchalno-hierarchicznego dyskursu, który narzucał jej rolę kobiety, artystki, żony i matki, a u Rosenstein na przykład w znacząco osobnej i zdystansowanej pozycji w środowisku powojennej awangardy. Przede wszystkim jednak ujawnia się w konstruowaniu tożsamości (twórczej i prywatnej) przez bezpośredni i głęboki kontakt z własnym ciałem pełniącym funkcję medium dla emocjonalności, afektywności i duchowości. W tym sensie – odnosząc się do koncepcji Rosi Braidotti¹³ – artystki rozpoznają własne usytuowanie, by odnaleźć alternatywne możliwości lokowania się i działania w obrębie przecinających się (i niekiedy nakładających) aspektów tożsamościotwórczych i sfer aktywności twórczej. Kobiecość – nawet jeśli nieakcentowana wprost – znajduje w tych praktykach artystycznych wyraz nie tylko w intelekcie i świadomości, ale zwłaszcza w cielesności i materialności, które, mimo że podlegają rygorom kulturowego zapośredniczenia, stanowią dla artystek egzystencjalny i metafizyczny punkt odniesienia¹⁴.

Tę praktykę można również interpretować w kontekście Foucaultowskiej „techniki siebie”, według której praca nad sobą, przekształcanie siebie (myśli, duszy, ciała, postępowania) mają prowadzić do osiągnięcia stanu szczęścia, mądrości czy doskonałości¹⁵.

¹² M. Arsanios, *Powstawanie obrazu utopii*, „dwutygodnik.com” 2020, nr 7 (285), <https://www.dwutygodnik.com/artukul/9011-powstawanie-obrazu-utopii.html> [dostęp: 20.02.2023].

¹³ Zob. więcej R. Braidotti, *Nomadism: Against Methodological Nationalism*, „Policy Futures in Education” 2010, vol. 8, no. 3–4, s. 408–418.

¹⁴ Zob. *eadem*, *Podmioty nomadyczne. Ucieleśnienie i różnica seksualna w feminizmie współczesnym*, przeł. A. Derra, Warszawa: Wydawnictwa Akademickie i Profesjonalne 2009.

¹⁵ Zob. M. Foucault, *Techniki siebie* [w:] *idem*, *Filozofia, historia, polityka. Wybór pism*, przeł. D. Leszczyński, L. Rasiński, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN 2000, s. 247–276.

Tworzenie utopijnego obrazu jest kwestią widzenia, optyki i soczewek. Jest to obraz w ruchu. Nie ma stałych ram, dzięki czemu można go łatwo powiększyć. Jest to obraz abstrakcyjnego krajobrazu, stworzony w nieładzie [...]. Obraz, który pochłania swoje twórczynie i przekształca ich dłonie, ciało, twarze. Obraz, który jest bezkształtny, jednak jeśli się przyjrzeć, to można zidentyfikować konkretne byty. Obraz, który w przeciwieństwie do jednolitego obrazu dokumentalnego, nie może zostać zidentyfikowany i przypisany do jednego gatunku. [...] Należy zarówno do królestwa podświadomości, jak i świadomości¹⁶.

Koncepcja utopijnego obrazu jako abstrakcyjnej przestrzeni, która zależy od strategii patrzenia (również tego do wewnątrz) i która oddziałuje somatycznie (w aspekcie autoterapeutycznym, ale czasem też autodestruktywnym), współgra z pojęciami ekranu czy mandali, tak ważnymi w twórczości zarówno Rosensteina, jak i Broll (oraz Kuryluk). Sproblematyzowana powyżej kwestia widzenia (także autowglądu) nabiera w kontekście mediumicznej i medytacyjnej sztuki dodatkowego znaczenia, gdy potraktować widzenie jako wizualizację pozaracjonalnych wizji, stan pośredniczenia między światem żywych i umarłych (niczym w seansie spirytystycznym) lub kontakt z Absolutem, Wszechświatem czy dostęp do Prawdy i pozaświadomej wiedzy na temat siebie.

Otwarcie egzystencjalne wymaga zbudowania przestrzeni wewnętrznej. Trzeba ją poszerzyć, rozpychać i mozolnie uchylać ku wyjściu na zewnątrz, poza siebie. Musimy własnymi siłami uformować się wewnątrznie w mięsisty lej skierowany ku zewnętrznemu światu. [...] Trans egzystencjalny zagarnia uczucia i myśli, zmusza do koncentracji na zdarzeniach głównych, prowadzi ku pełnemu otwarciu. [...] Trans egzystencjalny jest takim rodzajem bytowania, w którym udaje nam się istnieć całkowicie. [...] Istnienie, które niewtajemniczonym wydawać się może pustą abstrakcją, w egzystencjalnej kondensacji staje się i faktem, i symbolem. Dlatego zjawiska, którym towarzyszy trans egzystencjalny, nie tylko istnienie zagęszczają, ale również wyrażają je w pełni¹⁷.

Wrażliwość i otwartość artystek na duchowy wymiar egzystencji, a co za tym idzie – sztuki, pozwala im zatem nie tylko na znalezienie języka do wysłownienia dylematów związanych z (nie)reprezentacją doświadczenia (zwłaszcza jeśli jest to traumatyczne doświadczenie świadka Zagłady), ale przede wszystkim prowadzi je do egzystencjalnego otwarcia w celu poznania i uchwycenia ontologicznej struktury własnego istnienia. Psychiczne wnętrze to bowiem nic innego jak czysta abstrakcja.

¹⁶ M. Arsanios, *op.cit.*

¹⁷ J. Brach-Czajna, *Otwarcie* [w:] *eadem, Szczeliny istnienia*, Warszawa: Dowody na Istnienie 2018, s. 30, 33–34.

2

Erna Rosenstein, podejrzliwa wobec pracy (własnej) pamięci i sytuacji wspominania¹⁸, przeciwna ujmowaniu sztuki w ramy metody, traktowała proces twórczy jako doświadczenie mistyczne. Twierdziła, że uczucia, emocje, afekty, powidoki doznań czy wspomnień są zawieszane w przestrzeni między wnętrzem a zewnątrz, przepływają przez nią, a jej zadaniem jako narzędzia przekazu jest je urealnić. Jej wypowiedzi na temat pracy artystycznej i formuły twórczego credo wybrzmiewają nie tyle jako autokreacyjne strategie, ile autobiograficzne wyznania:

Wydaje mi się, że coś, co wydobywam w obrazie – naprawdę niewidzialnie istnieje¹⁹.

Ja z wnętrza wydobywałam zawsze coś, co dla mnie samej stanowi tajemnicę. Nie wiem, co za chwilę ze mnie wyjdzie. W sposób irracjonalny raczej wiedziałam, że istnieje we mnie coś, co się chce ujawnić i ja tylko mogę to zobaczyć i wyrazić. Jeśli zaś patrzę na płótno, wydaje mi się również, że to już tam istnieje, tylko muszę je ujawnić²⁰.

Nieraz jak maluję, to mam wrażenie, że ja tylko uwidaczam to, co i tak płynie w powietrzu. Pilnuję tylko, żeby się dobrze odbiło na płótnie, żeby było prawdziwe. Mam uczucie, że ja tylko próbuję uwidocznić coś, co i tak istnieje, albo coś co będzie, ale ja to mam już w sobie. Tam wewnątrz jest całkowite pomieszanie czasu i przestrzeni, tumult, chaos²¹.

Quasi-portrety i seria kompozycji przedstawiających odcięte głowy zamordowanych rodziców, między innymi *Północ* (*Portret matki*, 1979), *Świt* (*Portret ojca*, 1979), *Tryptyk ciszy i ognia* (odwrocia bocznych skrzydeł; 1974), *Bardzo dawne* (bez daty), *Osobna para* (1971), ale przede wszystkim obraz *Ekrany* (1951) – emblematyczny przykład surrealizmu traumatycznego²² – dowodzą metaartystycznych i metakrytycznych zmagani artystki z mediacyjnym charakterem doświadczenia, pamięci i sztuki. Ale o pojmowaniu

¹⁸ Mówiła: „Wspominać można, ale za każdym razem wspomnienie bywa nową twórczością. Ono nie jest autentkiem. Gdy wspominać – nie jestem pewna, czy tak było naprawdę. Wciąż dokładam nowy kolor z teraźniejszości” („*Na pewno mu nie przeszkadzałam*”. *Rozmowa z Erną Rosenstein* [rozmawiał J. Baran] [w:] *Erna Rosenstein*, red. i układ graf. J. Chrobak, Kraków: Stowarzyszenie Artystyczne Grupa Krakowska 1992, s. 71–72).

¹⁹ *Odbiorcy i twórcy o plastyce. Erna Rosenstein w odpowiedzi na ankietę*, „Miesięcznik Literacki” 1967, nr 4, cyt. za: D. Jarecka, B. Piwowarska, *op.cit.*, s. 250.

²⁰ „*Na pewno mu nie przeszkadzałam*”..., s. 78–79.

²¹ *Rozmowa Łukasza Guzka z Erną Rosenstein* [w:] *Erna Rosenstein*, s. 17–18.

²² Tak twierdzi ekspertka jej twórczości – Dorota Jarecka (zob. *eadem*, *Erna Rosenstein. „Ekrany” i surrealizm traumatyczny*, s. 317–318).

procesu twórczego jako pasu transmisyjnego mogą świadczyć także rysunkowe bazgroty²³ oparte na systemie kropek i kresek, osobiwy kod retrospekcji, hermetyczna logika, jaką posługuje się artystka w całej praktyce pisarskiej (zwłaszcza w zapiskach snów i dramatach²⁴). Wielokrotnie można odnieść wrażenie, jakby obrazy i słowa były utrwalane automatycznie²⁵, prowadzone ręką artystki-medium, która usiłuje „nawiązać” kontakt z tym, co wyobrażone i często nieuświadomione, a jednocześnie unaocznić somatyczny wymiar pisania jako rytuału autoterapeutycznego. W ten sposób można czytać zarówno rysunki, na przykład *Echo Wspomnienie* (1984), jak i poezję, na przykład wiersz *W sobie samej wyjść z siebie* (1979):

Zamknęłam oczy – chcę widzieć. Zatkaną uszy – chcę słyszeć. Wzięłam ołówek – niech mnie droga prowadzi. Szukam słowa dla niemych. Chcę dotknąć²⁶.

W tę stylistykę wpisują się także zapiski snów, zwłaszcza jeden, wyraźnie odznaczający się nastrojem, rytmem, doбором słownictwa, charakterystycznych dla metaforyczno-traumatycznej poetyki literatury po Zagładzie:

[...] Potem nakładano sobie te sny na oczy. Kto to zrobił, znikał zupełnie. Na wysokich schodach zostawały tylko ręce, krzyczące usta i stopy.
Ręce przebite stemplem, usta przebite stemplem i stopy przebite stemplem.
A oto deszcz kwiatów w popielnym ogrodzie, na dnie pieca. Na szybach okiennych jawią się szkłem rozcieńczonym twarze nieboszczyków wymazane z formularza.
[...]
Ludzie się męczą. Ręce biją im brawo. Krzyczą oderwane im usta. Stopy biegają samopas.
Nie mogą się połączyć. Nie mogą się ponownie wcielić.
Nic się nie może skończyć²⁷.

Uwagę zwracają nie tylko makabryczne sceny nawiązujące do masowej eksterminacji Żydów, w tym morderstwa jej rodziców, ale także komentarz, którym autorka opatrzyła tekst: „[Bardzo stare, przepisałam w październiku

²³ Píše o nich Marta Tomczok (*eadem, op.cit.*, s. 105–107).

²⁴ Zob. np. E. Rosenstein, *Promienie Y. Scenariusz filmowy w oprawie teatralnej*, „Dialog” 1998, nr 12, s. 5–19. Warto zaznaczyć, że ten surrealistyczny dramat powstał w 1946 roku.

²⁵ Na temat pisma automatycznego (*écriture automatique*), które było techniką literacką surrealistów łączącą eksperyment artystyczny i psychoterapię, pisze Marta Rakoczy jako o pozaliterackiej praktyce kulturowej (zob. *eadem, Pisanie automatyczne, czyli o trudnych związkach awangardy z nowoczesnością*, „Zagadnienia Rodzajów Literackich” 2019, nr 62, z. 2, s. 115–128).

²⁶ E. Rosenstein, *W sobie samej wyjść z siebie* [w:] *eadem, Czas*, Warszawa: PIW 1986, s. 24.

²⁷ *Eadem, Sny* [w:] *eadem, Poławiacz cieni (bajki zebrane)*, zebrał i oprac. J. Borowiec, il. K. Walentyłowicz, Lusowo–Warszawa: Wydawnictwo Wolno, Fundacja Galerii Foksal 2022, s. 98.

1972 roku]”. Nie wiadomo, gdzie na osi czasu lokować „bardzo stare” (podobnie jak niedatowany obraz o analogicznym tytule *Bardzo dawne*) i czy tekst mógłby pochodzić jeszcze z czasów wojny albo tuż po jej zakończeniu. Ważny jest tu jednak gest przepisania, informacja o powtórnym akcie utrwalenia (skopiowania? zredagowania?) onirycznej wizji. Repetycje to stały i kluczowy element praktyki twórczej Rosenstein, bo choć podkreśliła, że „stara się unikać powtórzeń”, to wyjątek stanowi „powtarzanie tylko nieświadomego”²⁸.

Z tej perspektywy praktykę artystyczną Rosenstein, zasilaną przez widma nie-pamięci i hauntologiczne wizje przekazywane za pomocą języka w charakterze influencyjnego medium, można interpretować także jako transmedialne doświadczenie zawieszenia w przestrzeni „pomiędzy”, jako chiazmatyczną sytuację podmiotu wobec „ja” i światów (realnego, utopijnego, fantasmagorycznego, traumatycznego)²⁹. W tym sensie „ekran” można by też rozumieć jako aparat służący artystce do wizualizacji braku i tęsknoty, żałobny kir do iluminacji utraty, ale również jako portal do wykraczania poza ramy słowo-obrazu, jako narzędzie do transkrypcji siebie³⁰, siebie-sztuki, w wielu wymiarach.

²⁸ Cyt. za: D. Jarecka, B. Piwowarska, *op.cit.*, s. 9.

²⁹ W tym kontekście ważna jest relacja Erny Rosenstein, nagrana w rozmowie z mężem Arturem Sandauerem, na temat sekwencji wydarzeń z lipca 1942 roku w lesie pod wsią Ogrodniki (powiat węgrowski), gdzie polski szmalcownik zamordował Rosensteinów. Artystka szczegółowo, choć z trudem, odtwarza kolejne sceny – między próbą gwałtu na niej a aktem morderstwa rodziców – i wyznaje: „Ja się skupiłam w sobie i mówiłam «Boże, co mam robić?» Trzeba było się oderwać od tej sytuacji. Nawet zaczęłam się modlić, bo musiałam odejść od tej chwili w jakąś inną, nierealną sferę. To było potrzebne psychicznie. I wtedy, tak jakby jakieś zakłęcie mówiłam, tak jak w szkole słyszałam u dzieci *Ojciec nasz*. [...] Potem jeszcze chwilę to trwało, bo to było odprężenie, odeszłam w ogóle od rzeczywistości tej, która była, i rozwiązałam sobie te węzły. [...] I zaczęłam biec, i uciekałam”. Zob. *Ucieczka z getta we Lwowie. Szmalcownik morduje rodziców Erny Rosenstein*, 9.10.2022, <https://youtu.be/LkMDL92B8U8> [dostęp: 23.02.2023].

³⁰ Ciekawym kontekstem może być tu tworzony przez Ewę Kuryluk hiperrealistyczny cykl *Ekrany* (1971–1975). Jej balansujące na granicy groteski i makabry obrazy zbudowane są na kontraście nie tylko tematów (np. masowe media *versus* cielesne i psychiczne cierpienia; ludzkie życie kontra wielka Historia, zwłaszcza Auschwitz, Gułag, Hiroszima), ale także kształtów i obiektów. Winiety wpisane w obrazy oparte na kwadratowej ramie pełne są (czasem odseparowanych) ludzkich głów, twarzy w maskach, stóp czy rąk, które zdolne są zarówno do tworzenia (pędzel), jak i niszczenia (nóż). Miniaturowe „okienka” czy też miniekranu ulokowane w polu zazwyczaj podwójnych, a nawet potrójnych autoportretów stają się kluczem do zrozumienia zakamuflowanego znaczenia obrazów. Są niczym obraz odbity na żrenicy i zrzucony na płótno. *Ekrany* Kuryluk – podobnie jak *Ekran* Rosenstein – ukazują dysonans i próbę dialogu między tym, co wewnątrz, a tym, co na zewnątrz, światem realistycznym i nierealnym, są projekcją traumy (u Kuryluk traumy odziedziczonej) i wyrazem sprzeciwu wobec struktury niepamięci, tej jednostkowej i tej politycznej. Zob. np. *Ewa Kuryluk. Obrysować cień / Outlining the Shadow. 1968–1978, malarstwo/paintings*, katalog wystawy, Wrocław–Gliwice–Kraków 2011.

3

Mimo że Rosenstein i Broll różniła przynależność pokoleniowa, pochodzenie etniczne i klasowe czy zainteresowanie odmiennymi środkami artystycznego wyrazu, to z ich przecinających się trajektorii można zbudować ciekawą konstelację. Punkty styeczne to na przykład znajomość z Marianem Boguszem i organizowane przez niego wystawy w Galerii Krzywe Koło, w której w latach 60. XX wieku prace eksponowała i Rosenstein, i Broll (oraz jej mąż Andrzej Urbanowicz), a także przygotowane w Osiekach plenery, na które przyjeżdżały obie artystki. Nie bez znaczenia są też okoliczności towarzyskie, głównie środowisko Drugiej Grupy Krakowskiej – Rosenstein często spotykała się z Jonaszem Sternem³¹, a ten współpracował w Zarządzie Drugiej Grupy Krakowskiej z Jadwigą Kraupe-Świdorską, z którą była bardzo blisko zaprzyjaźniona Urszula Broll. Uważam, że te przepływy artystycznych osobowości i ich (niekoniecznie bezpośrednie) interakcje nie pozostawały bez znaczenia dla twórczości.

Analogie w obrębie praktyk *life writing* w twórczości Rosenstein i dorobku Broll można odnaleźć chociażby w ich fascynacji abstrakcją liryczną (Rosenstein) i abstrakcją geometryczną (Broll), a także w próbach odnajdywania źródeł w praktykach duchowych konstytuujących podmiotowość mediumiczną i mistyczny charakter uprawiania sztuki³². Broll opisywała (zwłaszcza w początkowych etapach) swoje instynktowne eksperymenty formalne dość intuicyjnie, by z czasem znaleźć adekwatne pole interpretacyjne do zakotwiczenia w nim inspiracji artystycznych.

Był taki dziwny i trudny okres w moim życiu, gdy nie potrafiłam się uporać z własnymi odczuciami. Pewnego razu namalowałam (do dziś nie wiem dlaczego) trójkąt, kwadrat i koło, a potem różne ich układy. Bez żadnej ideologii, bez przemyśleń, z bardzo natomiast głębokich warstw siebie samej. Po dwóch latach dostałam album hinduskiej „Tantry” i zaniemówiłam, bo odkryłam w nim jakby siebie. [...] Oni wprawdzie tworzą tę sztukę w oparciu o niesłychaną liczbę prawideł i bywa ona odbudowana rozmaitymi nakazami i zakazami, a na twórcę i odbiorcę ma

³¹ Według relacji Adama Sandauera, który pamięta powojenne najbliższe kontakty towarzyskie matki: *Erna Rosenstein – komunistka, ale panienska z dobrego domu. Adam Sandauer w rozmowie z Piotrem Kosiewskim*, „Magazyn Szum” 2023, nr 7, <https://magazynszum.pl/erna-rosenstein-komunistka-ale-panienka-z-dobrego-domu-rozmowa-z-adamem-sandauerem> [dostęp: 26.02.2023].

³² Agata Małodobry zauważa, że „[c]hoć w kanonicznych, pionierskich latach (do początku I wojny światowej) abstrakcja geometryczna służyła przede wszystkim budowaniu nowego, utopijnego świata, nurt mistyczny stale był obecny w jej dyskursie” (zob. *eadem*, *Liczba, redukcja i trans. O różnych wzorcach mistycyzmu geometrii w sztuce XX wieku*, „Elementy” 2022, nr 2, s. 13). Koresponduje to więc z moją tezą na temat autoutopijnej wizji własnej twórczości Rosenstein i Broll.

wielki wpływ psychiczny, ja zaś tworzę głównie z potrzeby wypowiedzenia siebie, gdzieś jednak nasze drogi się przecinają!³³

Warto podkreślić, że potrzeba ustabilizowania kondycji psychicznej przyszła do Broll z zewnątrz, w dodatku w tym samym czasie i z dwóch, tylko pozornie odległych kierunków: sytuacji polityczno-społeczno-kulturalnej lat 50.–60. XX wieku oraz relacji partnersko-rodzinnych. Funkcjonowanie artystki w publiczno-prywatnym klinczu wiązało się z przymusem obrania strategii samoobrony przed wynaturzonym socrealizmem i szukaniem formuł alternatywnych do pseudoartystycznej rzeczywistości. „To było więzienne podwórko duchowe”³⁴ – wspominała Broll, mając na myśli zapewne także próby relegowania jej z akademii za nieuleganie uczelniano-partyjnym wymaganiom. Dlatego wraz z grupą zaprzyjaźnionych studentów i artystów tworzyła najpierw grupę ST-53³⁵, a następnie grupę Oneiron (w 1967 roku wraz z Andrzejem Urbanowiczem, Henrykiem Wańkiem, Antonim Halorem i Zygmuntem Stuchlikiem)³⁶. Ewolucja sztuki Broll przebiegała od inspiracji postimpresjonizmem i abstrakcją w latach 50. (artystka pod wpływem *Teorii widzenia* Strzemińskiego stworzyła cykl *Powidoki*), poprzez informel i taksyzm (cykl *Alikwoty*), aż do pionierskich i eksperymentalnych poszukiwań związanych z oniryzmem, mistycyzmem, duchowością i filozofią buddyjską (praktyka i medytacja zen) zapoczątkowanych w latach 60. i trwających do późnych lat 80. XX wieku, a właściwie kontynuowanych przez nią do śmierci. Oprócz słynnych *Czarnych kart*³⁷ tworzonych przez założycieli Oneironu, czyli Śnialni, najbardziej znane w dorobku artystki są jej mandale, w których spotykają się fascynacje teorią archetypu Junga (zwłaszcza jego *Mandalami* i *Czerwoną księgą*), tradycje religijne Dalekiego Wschodu, automatyzm myślenia i aktu kreacji czy praktyka duchowa jako strategia politycznego oporu³⁸. Wykryształowaną już postawę twórczą Broll opisywała jako zespoloną

³³ *Sztuka wewnętrzna. Henryka Wach-Malicka w rozmowie z Urszulą Broll*, „Dziennik Zachodni” 1994, nr 232, cyt. za: <https://secondaryarchive.org/artists/urszula-broll/> [dostęp: 20.02.2023].

³⁴ *Cisza jest wskazana. Rozmowa Urszuli Broll z Jakubem Gawkowskim*, „dwutygodnik.com”, <https://www.dwutygodnik.com/artukul/9004-cisza-jest-wskazana.html> [dostęp: 20.02.2023].

³⁵ *Zob. St-53. Twórcy. Postawy. Ślady. Katowicki underground artystyczny po 1953 roku*, red. A. Niesyto, katalog wystawy, Katowice: Muzeum Historii Katowic 2003.

³⁶ Więcej o grupie Oneiron zob. P. Gawlik, L. Waniek, *O katowickiej grupie Oneiron [w:] Awangarda/Underground. Idee, historie, praktyki w kulturze polskiej i czeskiej*, red. A. Karpowicz, W. Parfianowicz, X. Stańczyk, Kraków: Wydawnictwo UJ 2018, s. 225–261.

³⁷ *Zob. np. Katowicki underground artystyczny po 1953 roku*, red. J. Zagrodzki, Katowice: Galeria Sztuki Współczesnej BWA 2004.

³⁸ Pisze o tym wnikliwie i interesująco Justyna Balisz-Schmelz (*eadem, op.cit.*).

harmonijnie z jej psychiką, niczym arte-auto-terapię; dzięki medytacyjnej pracy (opartej w dużej mierze na pracy oddechu³⁹) udawało jej się wyciszać kryzysy i odzyskiwać równowagę.

Mam bardzo głęboki kontakt z własnymi pracami, tworzę je właściwie dla siebie, dla poznania tego, czego o sobie nie wiem... W ciszy, spokoju, w obcowaniu z mandalą i własnym przeżyciem odnajduję równowagę psychiczną. Może jest to nawet rodzaj pewnej terapii, pomysłu na pogodne życie? [...] Otóż ja właśnie w ciszy, w spokoju, w obcowaniu z mandalą i własnym przeżyciem odnajduję równowagę psychiczną. I myślę, że wszyscy zmęczeni, znerwicowani ludzie powinni znaleźć czas na rozmowę z samym sobą i samorealizację; niekoniecznie przez twórczenie, także przez obcowanie ze sztuką⁴⁰.

Należy jednak pamiętać o innych zewnętrznych bodźcach zakłócających, a nawet uniemożliwiających stabilną sytuację podmiotki-artystki. Jej sztuka, mimo że z założenia antyrealistyczna, ma bowiem silne podstawy autobiograficzne umocowane w artystycznej antropologii codzienności. Malarstwo Broll – żony artysty i matki syna – zależało od praktyk codziennych: wycieńczającej fizycznie (i psychicznie) pracy zarobkowej⁴¹, logistycznych przedsięwzięć związanych z działaniem pracowni przy ul. Piastowskiej 1, obowiązków macierzyńskich i domowych. Po ślubie z Andrzejem Urbanowiczem i po urodzeniu syna Rogera oraz przeprowadzce do jednego mieszkania (akceptując, ale też wymagając) teściową⁴² Broll nie miała czasu, przestrzeni i warunków emocjonalnych, by poświęcić się – jak jej mąż i męscy koledzy artyści – rozwijaniu własnego języka sztuki. Praktykowała ją okazjonalnie, od czasu do czasu, w przestrzeni przechodniej, w rytm trywialnych i narzuconych obowiązków śląskiej żony-matki⁴³. Henryk Waniek wspominał, że Broll:

³⁹ W tym miejscu warto przypomnieć filozoficzne rozważania Jolanty Brach-Czajny o oddechu jako łączniku z niewidzialną, lecz odczuwalną energią wokół nas (zob. *eadem*, *Oddech [w:] eadem, Błony umysłu*, Warszawa: Dowody na Istnienie 2022, s. 15).

⁴⁰ Cyt. za: J. Zagrodzki, *Urszula Broll i Grupa St-53*, w: *Urszula Broll*, katalog wystawy, Jelenia Góra: Biuro Wystaw Artystycznych 2005, s. 18.

⁴¹ „Grafik z Warszawy przygotowywał plan, a my wykonywaliśmy dekoracje, przynosiliśmy wszystko na ogromne plansze. Musieliśmy, klęcząc, malować plansze farbami krajowymi. Po przepracowanych trzech tygodniach myślałam, że umrę z wysiłku” (*Cisza jest wskazana...*).

⁴² Matką Andrzeja Urbanowicza była Halina Urbanowicz z domu Gottschalk, absolwentka Wydziału Sztuk Pięknych Uniwersytetu Stefana Batorego w Wilnie, kierowniczka Muzeum Miejskiego w Raciborzu od listopada 1947 roku.

⁴³ Niestety w myśl wciąż powszechnie panującej patriarchalnej zasady, że praca kobiet-artystek-matek właściwie nigdy się nie kończy i nie może być wyłącznie pracą artystyczną (rozumianą przez pryzmat uprzywilejowanej, męskiej, „prawdziwej” sztuki). Co więcej, w biograficznym reportażu radiowym *Urszula*, zrealizowanym przez Dorotę Jaśkiewicz-Łebek, artystka wspomina, że większość prac autorstwa Urbanowicza przygotowała (zapewne aż do rozwodu w 1978 roku) ona sama, nakładając wszystkie niezbędne początkowe warstwy, a mąż jedynie dopracowywał ostatnią olejną warstwę. Obrazy te – jak można się

Owszem, włączała się do rozmów, ale uczestniczyła w nich trochę z odległości, wszystkiego słuchając uważnie – gotując, krzątając się, usypiając dziecko. Pewien rodzaj czujności, albo gotowości, pozwalał jej nawet w wolnych sekundach złapać za pędzel i dodać jakiś klejnocik do leżącej na stole akwareli⁴⁴.

Sama relacjonowała ten okres tak:

Kiedy [syn – przyp. A.G.] był mały, miałam momenty, że w ogóle nie malowałam. Miałam dość ciężkie życie, byłam w biegu. [...] Ja byłam tą, która organizowała wszystkie rzeczy w domu [...], skakałam między pracami zarobkowymi. Teściowa troszkę u nas rządziła. To była bardzo inteligentna pani, mająca rozległą wiedzę, ale mocno wchodząca w nasze układy. Za blisko. To było bardzo trudne⁴⁵.

Wyszarpiny czasu i miejsca na tworzenie, negocjowanie własnej podrzędnej pozycji wobec uprzywilejowanego męża-artysty, walka ze zmęczeniem i poczuciem systemowej opresji – wszystko to nie mogło pozostać bez wpływu na praktykę malarską, która stopiła się z praktyką duchową opartą na introspekcji i intuicji. Sytuacja osobista, mająca duży wpływ na zdrowie fizyczne i psychiczne⁴⁶, wywołała u artystki nie tyle mechanizm podporządkowania lub ucieczki, ile mistyczną potrzebę tworzenia w egzystencjalnym transie i odbijania na płótnie stanów afektywno-emocjonalnych:

Moja osobista sytuacja była trudna, a jednocześnie zetknięcie się z pierwszymi polskimi tłumaczeniami wschodnich nauk duchowych otworzyło przede mną całkowicie inną przestrzeń. Wewnętrzne napięcie było duże i kiedy siadałam do malowania na papierze, pojawiały się proste formy geometryczne – koła, trójkąty, kwadraty. Nie wiedziałam, o co chodzi, ani co to jest. Pozwalałam swojej intuicji wyrażać się poza kontrolą racjonalnej świadomości. Z biegiem czasu te proste układy geometryczne rozrastały się w rozbudowane struktury kolorów i kształtów, w których odnajdywałam swój własny świat⁴⁷.

domyślić – mają przypisane tylko jedno autorstwo. Por. Urszula, D. Jaśkiewicz-Łebek, Polskie Radio Dwójka, <https://www.polskieradio.pl/8/5201/Artykul/1971341,Urszula-reportaz-Doroty-JaskiewiczLebek> [dostęp: 25.02.2023].

⁴⁴ Cyt. za: J. Balisz-Schmelz, *op.cit.*, s. 22.

⁴⁵ *Cisza jest wskazana...*

⁴⁶ W jednym z ostatnich wywiadów Broll wyznała, że już po 1965 roku (czyli po urodzeniu Rogera Urbanowicza) doświadczyła poronienia w 5. miesiącu ciąży, a po niedługim czasie znów zaszła w ciążę, urodziła córkę, lecz ta krótko po tym zmarła. W związku mąż dopuszczał się także wielu zrad. Wydarzenia te – z założenia bolesne, a nawet traumatyczne – bez wątpienia miały wpływ na kondycję zdrowotną artystki (por. *ibidem*).

⁴⁷ Wypowiedź zamieszczona na stronie internetowej: <http://urszula-broll.blogspot.com> [dostęp: 24.02.2023].

Według Mircei Eliadego „[m]ieć wyobraźnię to znaczy widzieć świat w jego pełni, gdyż moc i zadanie obrazów polega na tym, by ukazywać to wszystko, co wymyka się konceptualizacji”⁴⁸, a dopowiadając – także tradycji i konwencji. Metamorfoza zastanej i kreacja nowej, alternatywnej, (auto)utopijnej przestrzeni i rzeczywistości w praktyce *life writing* Rosenstein i Broll miała wpływ także na ich potrzebę pracy w materii słowa. Wydaje się, że obie traktowały literaturę i jej tworzenie jako doświadczenie transcendentne, mistyczne⁴⁹, a nawet magiczne, a dzięki skupieniu na figurach wyobraźni oraz poznawczych i etycznych aspektach narracji (poetyckiej, prozatorskiej, (auto)fikcyjnej) w aktywności pisarskiej wychodziły poza wyłącznie estetyczne ramy. Tym bardziej ciekawi więc to, jak obie artystki w amatorskiej praktyce literackiej (zawsze podrzędnej wobec sztuki) eksperymentowały i podejmowały grę lub dialog z tradycjami i konwencjami literackimi. Interesujące i jednocześnie intrygujące jest to zwłaszcza dlatego, że obie neoawangardzistki chętnie pisały bajki.

Poezja Erny Rosenstein jest dość powszechnie znana i interpretowana dzięki wydawanym od lat 60. XX wieku zbiorom jej wierszy. Artystka pisała także bajki, które w 2022 roku zostały zebrane i opracowane przez Jarosława Borowca⁵⁰. Nie bez znaczenia są również zapiski snów czy notatki z różnych zebrań, w których artystka utrzymywała absurdalne lapsusy językowe znanych postaci – jednak niejednorodny status tych archiwaliów sprawia trudność spadkobiercy i ewentualnemu wydawcy w podjęciu decyzji o ich opublikowaniu⁵¹. Dotychczas notatki ze snów zostały upublicznione w dość chaotycznej pod względem kompozycji książce z 1992 roku zredagowanej przez Józefa Chrobaka⁵², na poświęconej artystce stronie internetowej administrowanej

⁴⁸ M. Eliade, *Sacrum, mit, historia. Wybór esejów*, wyb. M. Czerwiński, przeł. A. Tatarakiewicz, Warszawa: PIW 1970, s. 50.

⁴⁹ Ciekawe, że w podobnym tonie o transowym i pozaświadomym pisaniu awangardowej poezji mówi Krystyna Miłobędzka: „[...] czasami notuję, zapisuję coś i nie wiem, skąd to się wzięło ani dlaczego ja to zapisałam. To jest często poza mną, poza moją chęcią, poza moją świadomością. [...] To jest uczucie skądś wzięte. To nie moje, skądś przyszło i je zapisałam. To otwarcie i jednocześnie zamknięcie, bo nie bardzo wiedziałam, że ja to piszę. Lata mijają, a ja nigdy nie będę wiedziała, skąd to się wzięło” (zob. *Wszystko dookoła, a potem ja. Z Krystyną Miłobędzką rozmawia Krzysztof Hoffmann*, „Czas Kultury” 2022, nr 3, s. 83, 85–86). Nie bez wpływu na takie pojmowanie własnej twórczości są moim zdaniem inspiracje Miłobędzkiej myślą Wschodu, a dokładnie bliskie poetce doświadczenie zen.

⁵⁰ E. Rosenstein, *Polawiacz cieni (bajki zebrane)*.

⁵¹ Wspomina o tym Adam Sandauer w rozmowie z Piotrem Kosiewskim (*Erna Rosenstein – komunistka...*).

⁵² Zob. *Erna Rosenstein*, s. 112–121.

przez Adama Sandauera⁵³, pozostałe zaś weszły w skład tomu bajek zebranych. Decyzję o włączeniu dwóch onirycznych tekstów – *Snów*⁵⁴ i *Poławiacza cieni*, a co więcej – opatrzenie całego tomu bajek tytułem tego drugiego utworu uważam za nietrafioną. Charakter fantasmagorycznych wyobrażeń – nawet jeśli koresponduje z poetyką bajek artystki – zbieżny jest bardziej z innymi, niewłączonymi w ten tom snami, z poezją (np. z wierszem *Od tego czasu* z 1970 roku) oraz z utworami o hybrydowej formie (mam na myśli *Krajobraz niewymierny* czy *Lunapark Grupy Krakowskiej*⁵⁵).

Od bajek (m.in. pisanych i publikowanych tuż po wojnie w tygodniku „Przyjaciół”, w „Płomyczku” oraz dla syna Adama w latach 50. XX wieku⁵⁶), sny umieszczone pośród nich odróżnia struktura i poetyka. Tumult występujących w nich elementów, postaci, artefaktów wywołuje poczucie chaosu i nielogiczności. Literacki kolaż, wykraczający poza dyskursywne formuły językowe, reprezentuje idiomatyczny kod artystki. Tutaj ważniejsza od narracyjnych reguł jest próba znalezienia i użycia słów do zobrazowania sennych wrażeń i emocji, ulatujących po przebudzeniu lub wytrąceniu z transu i wymykających się semantyce. Surrealne czy też nadrealne pragnienie przedstawienia słowno-obrazowego zapisu snów ma w istocie utopijny wymiar – to próba zapanowania nad tym, co niemożliwe do opanowania. Nad snieniem nie sposób mieć kontroli, więc chęć utrwalenia tego stanu – w postaci językowej czy wizualnej – to zarówno dążenie do przekroczenia granic niewyraźności, jak i w pewnym stopniu gest oporu wobec nieokiełznanej nieświadomości. Odtwarzanie i zapisywanie przez Rosensteina snów i onirycznych wizji (traktowanych niemal jak materialna rzeczywistość) wiąże się z potrzebą ich uzewnętrznienia, radzeniem sobie z ich naporem i nieustępliwością, a także z akceptacją samego procesu wyłaniania się tych obrazów oraz dystansowaniem się wobec nich⁵⁷. Powtarzające się w wierszach i snach, ale też czasami

⁵³ Zob. *Zapisane sny*, <https://www.rosenstein.info/zapisane-sny.html> [dostęp: 26.02.2023].

⁵⁴ Chodzi o tekst o incipicie [Rankiem na całym świecie...], który został tak zatytułowany przez redaktora Borowca, nie zaś przez autorkę.

⁵⁵ Zob. *Erna Rosenstein*, s. 108–111, 121.

⁵⁶ Zob. więcej na ten temat J. Borowiec, *Nadrealność* [w:] E. Rosenstein, *Poławiacz cieni (bajki zebrane)*, s. 183–189.

⁵⁷ Znaczenie snów w kreowaniu twórczości wizualnej i literackiej Rosensteina jest moim zdaniem istotne dlatego, że mogą one stanowić swego rodzaju prototyp przedstawień utrwalanych przez artystkę w postaci słownej lub obrazowej, mają charakter szkicu czy notatki, przez co są punktem odniesienia dla stanów emocjonalnych odzwierciedlanych następnie w materialnej i skończonej formie. Przykładem niech będzie relacja artystki o pierwszym śnie po morderstwie rodziców, w którym objawiła się jej matka wskazująca na własną pokrwawioną i przeciętą szyję oraz wyznająca cierpienia, jakich doznała. Artystka wspomina, że poczuła, jak matka zaczyna ją dusić, i wtedy zaczęła krzyczeć: „Zostaw mnie, daj mi spróbować. Może się uratuję”. Sen-koszmar pochodzi z okresu ucieczki i ukrywania się już po zdarzeniu, czyli z lat 1942–1943, choć został opowiedziany w roz-

w bajkach, detale-symbole – dekapitowane głowy, przecięte i krwawiące szyje, odcięte ręce i stopy, oderwane krzyczące usta, puste i martwe oczy, ostre narzędzia, mgła, cień, dym, ruiny, ogień czy spalona ziemia – wprowadzające nastrój strachu, samotności, postapokalipsy i należące do imaginarium Zagłady, nie tylko wyrażają wyczerpujące psychicznie doświadczenie, są projekcją śladów traumy, zmetonimizowanym świadectwem życia po Holokauście, ale także mogą być totemami niezbędnymi w rytuale konfrontacji świata żywych i umarłych, słowami kluczowymi w komunikacji między głosami zamordowanych rodziców a głosem własnym, pragnącym uwolnienia się z ich uścisku.

Choć w bajkach Rosenstein często pojawia się topika wojenna oraz świadomość rozpadu i kryzysu człowieczeństwa – a bodaj najlepszym przykładem jest tu quasi- czy też anti-bajka *Poławiacz cieni* – to w tych narracjach artystka-autorka ujawnia wiele z (auto)utopijnej wizji nowego, alternatywnego świata i życia w nadziei na moralną w nim równowagę. Gest kreacji bajkowej rzeczywistości zdaje się też próbą odnalezienia i ocalenia w sobie dziecka, dopuszczenia do głosu małej dziewczynki, która wciąż pamięta, jak na przedwojennych krakowskich plantach rozrzucała malowane na kolorowo kamyki, i która już wtedy była inicjatorką wskrzeszania umarłych zwierząt podczas rytualno-performansowych obrzędów magicznych⁵⁸. Dowartościowanie rzeczy i zwierząt oraz sprzeciw wobec traktowania ich jako nie-podmiotów niemych, słabych lub nieważnych, niesamodzielnych, podległych człowiekowi nie jest wyłącznie naiwnym założeniem Rosenstein, lecz projektem przepisania relacji międzygatunkowych według idei równości, tolerancji, przyjaźni i solidarności, etyki troski i empatii wobec istnień nieludzkich. Spośród bajek świadczyć mogą o uprawianiu takiej strategii zarówno te o konwencjonalnym schemacie fabularnym, fantastycznej poetyce i z czytelnym morałem (np. *Historyjka o przygodach ślimaka i jego przyjaciół* czy *Babcia*), jak i te przełamujące bajkowe klisze narracyjno-stylistyczne (np. *Kropelka*, *Złota kula* czy *Królestwo w mydlanej bańce*), przez wykorzystanie między innymi synekdochy, jukstapozycji czy prozopopei. W ten sposób znoszą one binarny porządek ludzkie-nieludzkie w kierunku nieantropocentrycznego postrzegania bycia-w-świecie.

mojcie utrwalonej dopiero w 1992 roku (nie ma postaci zapisanej). Pomijając kwestie autokreacji i znaczącego wpływu czasu, sądzę, że sen ten można by traktować jak analog do wizerunku matki, namalowanego w 1951 roku jako *Północ* (*Portret matki*), a także jak ekwiwalent ujmowanej niejednokrotnie w wierszach, snach czy bajkach kwestii życia po Zagładzie, po katastrofie, woli walki, chęci przetrwania, prób ocalenia siebie i pragnienia kształtowania własnego losu na nowo oraz poza statusem Ocalonej odpowiedzialnej za pamięć o zmarłych. Sen oraz obrazy z głowami-twarzami rodziców (*Północ* i *Świt*) warto rozpatrywać razem z wierszem *Rozmowa* (1989) ze zbioru *Trochę z archiwum* (1993). Zob. *To we mnie trwa... Rozmowa Erny Rosenstein z Zenoną Macużanką*, tekst uzgodniony 5.03.1992, <https://www.sandauer.pl/artykuly/erna-rosensteinx-to-we-mnie-trwa,93.html> [dostęp: 27.02.2023].

⁵⁸ Zob. *To we mnie trwa...*

Wcielana przez artystkę w życie (miłość do domowych zwierząt) i sztukę (*objets trouvés*, *talizmany*) filozofia transgatunkowej wspólnoty pozwala więc widzieć ją dziś (dzięki otwarciu na nowe metodologie) jako pionierkę postanthropocentrycznej myśli humanistycznej.

Urszula Broll co prawda nie wydała nigdy swoich literackich prób, ale przyznała, że pisała i miała wiele ciekawych pomysłów⁵⁹. Na marginesie warto wspomnieć, że poetką była jej starsza siostra, Krystyna Broll-Jarecka (autorka czterech tomików wierszy), która także należała do grupy ST-53 oraz pracowała jako redaktorka działu literackiego Polskiego Radia w Katowicach. Do tej pory jedynym (jaki udało się znaleźć) wydanym śladem poetyckiej aktywności Broll jest liryczny poemat o incipicie [W spopielałych mgłach...], opublikowany w czasopiśmie „Nowy Wyraz. Miesięcznik Literacki Młodych” w 1973 roku, towarzyszący tekstom poświęconym twórczości wizualnej Andrzeja Urbanowicza⁶⁰. Utwór nie jest łatwy w interpretacji ze względu na zawilgą symbolikę i hermetyczny szyfr intymnych przeżyć duchowych (cytuję tylko fragment):

W spopielałych mgłach rozwieszono cicho światło dnia i nocy
na dolinę spozrzałam co nie istnieje wokół nas
Gniazdo Ptaka Białego
zwolniłam kroku i stanęłam

odnalazłam się dopiero za dni kilkanaście pośród ciemnego
lasu błyszczących narzędzi tortur
a księżyc jak krwawa róża płacząca zawisł nade mną
Nie Wtedy Otwiera się Oczy – Lecz Potem
pośród krągłych godzin w bezkształtnej masie kul mosiężnych
z daleka głos Złotej docierał jak Dzwon Zwiastowania
a wtedy Topór jest Chlebem

[...]

W mrocznej otoczce jasny głos serca
jak nadzieja i jak trwoga uderzał o dzwon
korzenie wędrowały po urwiskach i rozpadlinach
chciwie przylegając do małych źródeł
co wytryskały pośród małych kamieni
podczas snu weszłam tam po raz pierwszy
korzenie ciała mojego zakwitły na żółtej łące w środku ziemi

[...]

co dnia biała mgła wyczekuje ostrza promieni
rozdarcie lustra w południe odsłania pole

⁵⁹ Por. *Cisza jest wskazana...*

⁶⁰ Zob. „Nowy Wyraz. Miesięcznik Literacki Młodych” 1973, nr 12 (grudzień), *passim*. Utwór Urszuli Broll znajduje się na stronach 96–97.

spoglądam w nie
spoglądam z bólem

[...]
stało się że zobaczyłam SIEBIE JAK WAS

to było najtrudniejsze
było człowiecze
boskie
korzenie moje wrosły w tamtą stronę

stoję tu
na twardej ziemi
pośród kamieni i kwiatów
o płatkach ostrych jak szpony i miękkich jak wiatr
jestem wśród was
TAKICH SAMYCH⁶¹.

Zdaje się, że utwór odzwierciedla próbę nazwania stanu emocjonalno-afektywnego Broll zafascynowanej już w tamtym czasie myślą Wschodu, filozofią buddyjską i funkcjonowaniem artystyczno-duchowej wspólnoty określanej jako *sangha*. Na taką hipotezę pozwala fakt, że do końca 1973 roku katowicka pracownia artystyczna przy Piastowskiej 1 zaczęła już w pełni funkcjonować jako miejsce działalności pierwszej grupy buddyjskiej w Polsce⁶², w której odbywały się tak zwane siedzenia, czyli początki medytacyjnej praktyki *zazen*. Ulokowanie tego poematu na tle innych odszukanych tekstów poetyckich Broll (jeśli takie w ogóle istnieją) pozwoliłoby na wnikliwszą interpretację tego utworu.

Wiadomo, że Broll próbowała pisać wiersze haiku, zapewne inspirując się twórczością przyjaciółki-artystki Janiny Kraupe-Świdorskiej. Znane są chociażby oleje *Krakowskie haiku* (2004) czy *6 haiku bez słów* (2005), w których malarka ta utrwaliła silną fascynację filozoficznymi zasadami zen, łącząc japońską formę poetycką z estetyką lirycznej abstrakcji. Broll co prawda nie

⁶¹ U. Broll, [W spopieliałych mgłach...], „Nowy Wyraz. Miesięcznik Literacki Młodych” 1973, nr 12, s. 96–97. Zaskakujące, choć niestety dość znamienne dla tamtych czasów i wielu środowisk artystycznych, jest to, że poematowi Broll towarzyszą dwie ilustracje bynajmniej nie jej autorstwa, lecz jej męża Andrzeja Urbanowicza (są to reprodukcje prac *Żywiolemi* i *Oko*). Co prawda w całym numerze przedstawiana jest wizualna twórczość artysty, ale z perspektywy czasu i tego, że w 1973 roku Broll miała już na swoim koncie indywidualne (i wspólne) wystawy prezentujące jej akwarele i gwasze z motywami geometrycznymi i symbolicznymi, nieopublikowanie jej prac obok poematu jest co najmniej niewłaściwe.

⁶² Zob. J. Hobgarska, *Kalendarium* [w:] *Urszula Broll. Atman...*, s. 322–335. W 1980 roku grupa została oficjalnie zarejestrowana jako Związek Buddystów Zen „Sangha”.

wpisywała haiku w treść swoich obrazów, ale upubliczniła 10 wierszyków w katalogu monograficznej wystawy w 2015 roku w Galerii Sztuki BWA w Jeleniej Górze⁶³.

W archiwum Broll na tę chwilę odnalazła się również – oprócz licznej korespondencji i wciąż nieprzeanalizowanych zapisków – teczka z odręcznym tytułem „Bajki”, w której znajduje się 15 kompletów kartek spiętych spinaczami: kilka stron w maszynopisie, a reszta w rękopisie. Niektóre z tekstów są pojedyncze i krótkie, inne wydają się częściami większej całości, pozostałe – wstępnyymi zapiskami pomysłów, motywów narracyjnych. Trudne do rozczytania pismo artystki nie ułatwia pracy, ale większość fabuł udało się przepisać Janinie Hobgarskiej. Teczka z bajkami nie jest datowana, ale dzięki rozmowom z synem Rogerem i partnerem Broll (Henrykiem Smagaczem) można je umiejscowić między drugą połową lat 80. a latami 90. XX wieku⁶⁴. Jedna z bajek o Kosmicznym Rycerzu powstała na pewno dla wnuka, Iwa, po 2000 roku⁶⁵.

Ze wstępnej analizy tych tekstów wynika, że bajkowe fabuły Broll tworzyła, mieszkając już w Przesiece, w odosobnieniu, bliskim kontakcie z naturą, w otoczeniu majestatycznych Karkonoszy. Zachwyty nad krajobrazem lasu i gór, a także bezpośredni kontakt z ich energią (używając języka charakterystycznego dla myśli buddyjskiej) pobudzał w artystce wyobraźnię wizualną, ale też inspirował do kreacji magicznej rzeczywistości. W jej szkicach bajek znajdują się zatem takie postaci i elementy, jak Królowa Mgieł, Mędrzec, Czarodziej, Kosmiczny Rycerz, Pirat Niko, groźny TAMO, Czarna Chmura, Biała Otchłań, Księga Starego Lasu, złota kula⁶⁶, krasnoludki i elfy, majestatyczne góry i las z drzewami, kamieniami sprzed miliona lat, galaktyki we Wszechświecie oraz leśne zwierzęta: wiewiórki, myszy, muchy, motyle, jaszczury itd. Głównymi motywami opowiadań są zaś – w sporym uogólnieniu – walka dobra ze złem, przyjaźń i zaufanie, moc współpracy i wspólnoty, zachwyty nad naturą i jej ochrona przed niszczycielskimi siłami. Najbardziej zwraca moją uwagę w tych bajkach poczucie zagrożenia, które wprowadza chaos, stan niepewności, a także wywołuje potrzebę oporu, walki z różnymi formami zła

⁶³ Zob. *Urszula Broll – Malarstwo*, wstęp J. Mielech, katalog wystawy, Jelenia Góra: Galeria Sztuki BWA 2015.

⁶⁴ W 1985 roku w Krajowej Agencji Wydawniczej w Katowicach Henryk Smagacz opublikował dwie bajki dla dzieci: *Złota kula* i *Magiczne zwierciadło*. Z jego wypowiedzi na ich temat wynika, że do napisania bajek i wydania ich w celach zarobkowych namówiła go Urszula Broll. Motywacja do tworzenia tego typu literatury wypłynęła zatem od artystki, nie odwrotnie. Korespondencja autorki z J. Hobgarską, Szczecin–Jelenia Góra 2022/2023.

⁶⁵ Przeanalizowane przeze mnie materiały pochodzą z prywatnego archiwum Urszuli Broll, udostępnione zostały dzięki uprzejmości Rogera Urbanowicza.

⁶⁶ Ciekawe, że to obiekt obecny także w bajkach Rosensteina.

(np. zniszczeniem lasu⁶⁷). Kluczowymi postaciami odgrywającymi najważniejszą rolę w sytuacjach kryzysowych są najmniejsze, pozornie nieznaczące istoty (np. mucha o imieniu Emilka), których wiara w siłę współpracy, solidarności, lojalności i szacunku wszystkich istot doświadczonych przez zło potrafi je pokonać. Nie są to jednak wyłącznie bajkowe morały o edukacyjnej funkcji, lecz katalog osobistych wartości artystki, z których uważność, odpowiedzialność i szacunek – zwłaszcza w wymiarze postantropocentrycznym – wydają się kluczowe do zrozumienia mechaniki świata i okazują się dla niego ratunkiem.

Pamiętając o tym, że bajki to „mity w miniaturze”⁶⁸, oraz o tym, że „[b]aśń jest kontynuacją «wtajemniczenia» w sferze świata wyobraźni. [...] głęboko w psychice ludzkiej scenariusze inicjacyjne zachowują swe znaczenie, nadal niosą swe przesłanie i są przyczyną przemian”⁶⁹, to pytanie o powody, dla których dwie przedstawicielki powojennej neoawangardowej sztuki w swoich praktykach *life writing* wykorzystywały do literackich wypowiedzi bajkową konwencję, nabiera dodatkowego znaczenia. Metaforyka wprowadzona przez Rosenstein i Broll w ich narracjach bajkowych ma bowiem silne odniesienie do mitologicznych motywów oraz palimpsestowej struktury ludzkiej psychiki (analizowanej przez pryzmat psychoanalizy Freuda czy teorii Junga⁷⁰), z archetypami, marzeniami sennymi czy traumami na czele. Bajka pełni tu funkcję opowieści służącej wtajemniczeniu – w rzeczywistość wewnętrzną z jej jasną i ciemną odsłoną, w zasady rządzące (własnym) ego i mechanizmy jego (samo)kontroli, w funkcję archetypów ukrytych w symbolice i wyrażonych obrazowym językiem. Rytualne źródła bajkowej narracji (jako zdesakralizowanej wersji mitu) u omawianych artystek przejawiają się między innymi w wyobrażeniach związanych ze śmiercią czy katastrofą (Rosenstein) oraz w inicjacyjnych scenariuszach konstytuowania podmiotowości we wspólnocie (Broll). W ten sposób praktyka literacka artystek staje się pewnego rodzaju

⁶⁷ Motyw walki mieszkańców lasu przeciwko złym mocom (np. ludziom) próbującym go zniszczyć (wyciąć) to trzon bajkowych narracji Magdaleny Tulli *Awantura w lesie* (2013) i *Ten i tamten las* (2017).

⁶⁸ C. Lévi-Strauss, *Struktura i forma. Rozważania o pracy Vladimira Proppa* [w:] *idem, Antropologia strukturalna II*, przeł. M. Falski, Warszawa: Wydawnictwo KR 2001, s. 142.

⁶⁹ M. Eliade, *Aspekty mitu*, przeł. P. Mrówczyński, Warszawa: Wydawnictwo KR 1998, s. 199.

⁷⁰ U obu artystek można znaleźć elementy korespondujące z psychoanalizą Freuda czy psychologią głębi Junga. Zwłaszcza u Broll są to bezpośrednie i konkretne inspiracje, odniesienia, nawiązania do pism Junga, chociażby do jego *Czerwonej księgi* czy tworzonych przez niego mandali.

praktyką renarracji mityczno-bajkowych wzorców opowieści o uniwersum – zwłaszcza tym psychicznym i duchowym, a także pracą nad postulatami (auto)utopijnego projektu, w którym dominuje niezgoda na bierną akceptację rzeczywistości chaosu i rozpadu oraz nadrzędną pozycję człowieka wobec bytów nieludzkich⁷¹.

Bibliografia

- Archiwum prywatne Urszuli Broll.
- Arsanios M., *Powstawanie obrazu utopii*, „dwutygodnik.com” 2020, nr 7 (285), <https://www.dwutygodnik.com/arttykul/9011-powstawanie-obrazu-utopii.html> [dostęp: 20.02.2023].
- Balisz-Schmelz J., *Duchowe samokształcenie jako strategia oporu*. „Mandale” Urszuli Broll, „Widok. Teorie i Praktyki Kultury Wizualnej” 2020, nr 26, <https://www.pismowidok.org/pl/archiwum/2020/26-empatyczne-obrazy-duchowe-samokształcenie-jako-strategia-oporu> [dostęp: 20.02.2023].
- Borowiec J., *Nadrealność* [w:] E. Rosenstein, *Poławiacz cieni (bajki zebrane)*, zebrał i oprac. J. Borowiec, il. K. Walentynowicz, Lusowo–Warszawa: Wydawnictwo Wolno, Fundacja Galerii Foksal 2022.
- Brach-Czaina J., *Oddech* [w:] *eadem*, *Błony umysłu*, Warszawa: Dowody na Istnienie 2022.
- Brach-Czaina J., *Otwarcie* [w:] *eadem*, *Szczeliny istnienia*, Warszawa: Dowody na Istnienie 2018.
- Braidotti R., *Nomadism: Against Methodological Nationalism*, „Policy Futures in Education” 2010, vol. 8, no. 3–4.
- Braidotti R., *Podmioty nomadyczne. Ucieleśnienie i różnica seksualna w feminizmie współczesnym*, przeł. A. Derra, Warszawa: Wydawnictwa Akademickie i Profesjonalne 2009.
- Broll U., [W spopielałych mgłach...], „Nowy Wyraz. Miesięcznik Literacki Młodych” 1973, nr 12.
- Cisza jest wskazana. Rozmowa Urszuli Broll z Jakubem Gawkowskim*, „dwutygodnik.com”, <https://www.dwutygodnik.com/arttykul/9004-cisza-jest-wskazana.html> [dostęp: 20.02.2023].
- Eliade M., *Aspekty mitu*, przeł. P. Mrówczyński, Warszawa: Wydawnictwo KR 1998.

⁷¹ Projekt ten można by porównać z utopijną ideą Ziemi jako planety braterstwa (*Fraternitatis*), o której pisała i którą próbowała wcielić w życie w swojej pracy lwowskiej społeczniczki Halina Górską, autorka *Chłopców z ulic miasta* (1934). Do tej idei nawiązuje współcześnie Ewa Kuryluk (której ojciec, Karol Kuryluk, przyjaźnił się z Górską i pracował z nią nad czasopismem „Sygnały”), wspominając m.in. małżeństwo Żabińskich wcielających w życie ideały współistnienia ze zwierzętami i przyrodą na równi (zob. E. Kuryluk, A. Drotkiewicz, *Rejs na planetę fraternitatis* [w:] Ewa Kuryluk, *Manhattan i Mała Wenecja. Rozmawia Agnieszka Drotkiewicz*, Warszawa: Fundacja Zeszytów Literackich 2016, s. 55–68).

- Eliade M., *Sacrum, mit, historia. Wybór esejów*, wyb. M. Czerwiński, przeł. A. Tatar-kiewicz, Warszawa: PIW 1970.
- Erna Rosenstein – komunistka, ale panienska z dobrego domu. Adam Sandauer w rozmowie z Piotrem Kosiewskim, „Magazyn Szum” 2023, nr 7, <https://magazynszum.pl/erna-rosenstein-komunistka-ale-panienka-z-dobrego-domu-rozmowa-z-adamem-sandauerem> [dostęp: 26.02.2023].
- Ewa Kuryluk. *Obrysować cień / Outlining the Shadow. 1968–1978, malarstwo/paintings*, katalog wystawy, Wrocław–Gliwice–Kraków 2011.
- Foucault M., *Techniki siebie* [w:] *idem, Filozofia, historia, polityka. Wybór pism*, przeł. D. Leszczyński, L. Rasiński, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN 2000.
- Gawlik P., Waniek L., *O katowickiej grupie Oneiron* [w:] *Awangarda/Underground. Idee, historie, praktyki w kulturze polskiej i czeskiej*, red. A. Karpowicz, W. Parfianowicz, X. Stańczyk, Kraków: Wydawnictwo UJ 2018.
- Hobgarska J., *Kalendarium* [w:] *Atman znaczy Oddech / Urszula Broll. Atman Means Breath*, red. K. Kucharska, J. Hobgarska, Warszawa: Fundacja Katarzyny Kozyry 2019.
- Inna awangarda. *Z Ewą Kuryluk rozmawiają Anna Nasilowska i Ryszard Nycz*, „Teksty Drugie” 1994, nr 5–6.
- Jarecka D., *Erna Rosenstein. „Ekrany” i surrealizm traumatyczny* [w:] *eadem, Surrealizm, realizm, marksizm. Sztuka i lewica komunistyczna w Polsce w latach 1944–1948*, Warszawa: Wydawnictwo IBL PAN 2021.
- Jarecka D., Piwowarska B., *Erna Rosenstein. Mogę powtarzać tylko nieświadome / I Can Repeat Only Unconsciously*, Warszawa: Fundacja Galerii Foksal 2014.
- Juchniewicz A., „Ziemia otworzy usta”. *O wyobraźni forensycznej Erny Rosenstein*, „Narracje o Zagładzie” 2019, nr 5.
- Katowicki underground artystyczny po 1953 roku*, red. J. Zagrodzki, Katowice: Galeria Sztuki Współczesnej BWA 2004.
- Korespondencja autorki z Janiną Hobgarską, Szczecin–Jelenia Góra 2022/2023.
- Kuryluk E., *O pożytku z awangardy* [w:] *Widzenie awangardy*, red. A. Stankowska, M. Telicki, A. Lewandowska, Poznań: Wydawnictwo Poznańskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk 2018.
- Kuryluk E., *Podróż do granic sztuki. Eseje z lat 1975–1979 i eseje z lat późniejszych na ten sam temat*, Warszawa: Wydawnictwo Książkowe „Twój Styl” 2005.
- Kuryluk E., *Weronika i jej chusta. Historia, symbolizm i struktura „prawdziwego obrazu”*, Kraków: Wydawnictwo Literackie 1998.
- Kuryluk E., Drotkiewicz A., *Rejs na planetę fraternitatis* [w:] *Ewa Kuryluk. Manhattan i Mała Wenecja. Rozmawia Agnieszka Drotkiewicz*, Warszawa: Fundacja Zeszytów Literackich 2016.
- Lévi-Strauss C., *Struktura i forma. Rozważania o pracy Vladimira Proppa* [w:] *idem, Antropologia strukturalna II*, przeł. M. Falski, Warszawa: Wydawnictwo KR 2001.
- Małodobry A., *Liczba, redukcja i trans. O różnych wzorcach mistycyzmu geometrii w sztuce XX wieku*, „Elementy” 2022, nr 2.
- „Na pewno mu nie przeszkadzałam”. *Rozmowa z Erną Rosenstein* [rozmawiał J. Baran] [w:] *Erna Rosenstein*, red. i układ graf. J. Chrobak, Kraków: Stowarzyszenie Artystyczne Grupa Krakowska 1992.
- „Nowy Wyraz. Miesięcznik Literacki Młodych” 1973, nr 12 (grudzień).

- Rakoczy M., *Pisanie automatyczne, czyli o trudnych związkach awangardy z nowoczesnością*, „Zagadnienia Rodzajów Literackich” 2019, nr 62, z. 2.
- Rosenstein E., *Promienie Y. Scenariusz filmowy w oprawie teatralnej*, „Dialog” 1998, nr 12.
- Rosenstein E., *Sny* [w:] *eadem, Polawiacz cieni (bajki zebrane)*, zebrał i oprac. J. Borowiec, il. K. Walentynowicz, Lusowo–Warszawa: Wydawnictwo Wolno, Fundacja Galerii Foksal 2022.
- Rosenstein E., *W sobie samej wyjść z siebie* [w:] *eadem, Czas*, Warszawa: PIW 1986.
- Rozmowa Łukasza Guzka z Erną Rosenstein* [w:] *Erna Rosenstein*, red. i układ graf. J. Chrobak, Kraków: Stowarzyszenie Artystyczne Grupa Krakowska 1992.
- St-53. Twórcy. Postawy. Ślady. Katowicki underground artystyczny po 1953 roku*, red. A. Niesyto, katalog wystawy, Katowice: Muzeum Historii Katowic 2003.
- Stankowska A., *Ikona i trauma. Pytania o „obraz prawdziwy” w liryce i sztuce polskiej drugiej połowy XX wieku*, Kraków: Universitas 2019.
- Strona internetowa poświęcona Urszuli Broll, <http://urszula-broll.blogspot.com> [dostęp: 24.02.2023].
- Sztuka wewnętrzna. Henryka Wach-Malicka w rozmowie z Urszulą Broll*, „Dziennik Zachodni” 1994, nr 232.
- To we mnie trwa... Rozmowa Erny Rosenstein z Zenoną Macużanką*, tekst uzgodniony 5.03.1992, <https://www.sandauer.pl/artykuly/erna-rosensteinx-to-we-mnie-trwa,93.html> [dostęp: 27.02.2023].
- Tomczok M., *Od „inter-” do „trans-”. Ciemne źródła sztuki Erny Rosenstein*, „Porównania” 2021, nr 1 (28).
- Ucieczka z getta we Lwowie. Szmalcownik morduje rodziców Erny Rosenstein*, 9.10.2022, <https://youtu.be/LkMDL92B8U8> [dostęp: 23.02.2023].
- Urszula*, D. Jaśkiewicz-Łebek, Polskie Radio Dwójka, <https://www.polskieradio.pl/8/5201/Artykul/1971341,Urszula-reportaz-Doroty-JaskiewiczLebek> [dostęp: 25.02.2023].
- Urszula Broll. Atman znaczy Oddech / Urszula Broll. Atman Means Breath*, red. K. Kucharska, J. Hobgarska, Warszawa: Fundacja Katarzyny Kozyry 2019.
- Urszula Broll. Malarstwo*, red. J. Hobgarska, katalog wystawy, Jelenia Góra: Biuro Wystaw Artystycznych 2005.
- Urszula Broll – Malarstwo*, wstęp J. Mielech, katalog wystawy, Jelenia Góra: Galeria Sztuki BWA 2015.
- Wszystko dookoła, a potem ja. Z Krystyną Miłobędzką rozmawia Krzysztof Hoffmann*, „Czas Kultury” 2022, nr 3.
- Zagrodzki J., *Urszula Broll i Grupa St-53* [w:] *Urszula Broll*, katalog wystawy, Jelenia Góra: Biuro Wystaw Artystycznych 2005.
- Zapiskane sny*, <https://www.rosenstein.info/zapiskane-sny.html> [dostęp: 26.02.2023].

Streszczenie

Autoutopie i doświadczenia kryzysu w praktykach *life writing* Erny Rosenstein i Urszuli Broll

Tekst jest próbą analizy praktyk *life writing* neawangardowych artystek wizualnych: Erny Rosenstein i Urszuli Broll, przez pryzmat wprowadzonego przez autorkę pojęcia autoutopii i doświadczeń kryzysu. Źródłem wiedzy na ten temat są nie tylko obiekty sztuki (malarstwo, rysunek, obiekty artystyczne), ale także teksty literackie (poezja, proza), zapiski snów, wspomnienia, prywatne notatki pochodzące z archiwum artystek. Autorka poddaje rozważaniom relacje między doświadczanym przez obie artystki poczuciem kryzysu i rozpadu a ich utopijną wizją sztuki i praktyki artystycznej, w tym również aktywności pisarskiej (tworzenia poezji, bajek). Do takiej interpretacji skłania postrzeganie twórczości Rosenstein i Broll jako mediumicznej i medytacyjnej, pozwalającej im na rozwijanie praktyk duchowych oraz perspektywa realizowanych przez artystki autoutopijnych projektów sztuki-życia, których założenia wpisują się w postantropocentryczną myśl humanistyczną.

Słowa kluczowe: autoutopie, doświadczenie kryzysu, *life writing*, poezja, zapiski snów, bajki, neoawangarda, sztuka współczesna kobiet, archiwum

Summary

Self-Utopias and Experiences of Crisis in the Life Writing Practices of Erna Rosenstein and Urszula Broll

The text is an attempt to analyze the life writing practices of neo-avant-garde visual artists: Erna Rosenstein and Urszula Broll, through the concept of self-utopia and experiences of crisis. The source of knowledge on this subject are not only objects of art (paintings, drawings, artistic objects), but also literary texts (poetry, prose), notes of dreams, memories, private notes from the artists' archives. The author considers the relations between the sense of crisis and disintegration experienced by both artists and their utopian vision of art and artistic practice, including writing activity (poetry, fairy tales). This interpretation is prompted by the perception of Rosenstein's and Broll's works as mediumistic and meditative, which allowed them to develop spiritual practices, as well as the perspective of the artists' self-utopian art-life projects, the assumptions of which are consistent with post-anthropocentric humanistic thought.

Keywords: self-utopia, experience of crisis, life writing, poetry, dream notes, fairy tales, neo-avant-garde, contemporary women's art, archives