



Aleksandra Grzemska

**„JESTEM BARDZO CZUŁYM
MEDIUM”. O ONIRYCZNO-
POETYCKIEJ TWÓRCZOŚCI
MARI ANTO**

W poruszającej wiele wątków rozmowie Marii Anto z Małgorzatą Bocheńską, opublikowanej w 2004 roku, artystka sformułowała wypowiedź na kształt swojego artystycznego credo, zawierającego kilka istotnych słów kluczy, które mogą ułatwić objaśnienie jej twórczej praktyki i interpretację jej sztuki: „Jestem malarką, natchnioną amatorką. W tym świecie, w którym nie ma spokoju, poczucia bezpieczeństwa, żadnej pewności, radość jest krótka, nadzieja trwa, a demony nonszalancko spacerują po trotuarach, w tej wędrówce malowanie jest mi niezbędne. Poezja porusza moją wyobraźnię, pojedyncze kartki z ulubionymi wierszami noszę po kieszeniach. Głowę mam pełną wierszy”¹.

Umiłowanie natchnienia, doświadczanie realnego niepokoju i odczuwanie nierealnej/nadrealnej rzeczywistości, poetycka materia i praca wyobraźni, a przede wszystkim postrzeganie sztuki jako ruchu po świecie zewnętrznym i wewnętrznym – to tylko niektóre elementy mozaiki motywów i kategorii fundujących oniryczno-poetycką twórczość warszawskiej artystki. Idiomatyczność tego malarstwa, wymykającego się utartym schematom klasyfikacyjnym krytyki artystycznej, potwierdza przede wszystkim jego wczesna recepcja oraz współczesna reinterpretacja. Po międzynarodowych sukcesach, które zapewne przyspieszyły indywidualną wystawę w Zachęcie w 1966 roku², styl zaledwie 30-letniej Anto etykietowano jako: „sztukę fantastyczną”, „zaczarowaną poezję”, „surrealistyczny teatr”, „«zapisaną» baśń, utrwalony sen”; twierdzono, że to „malarstwo o dużej sile ekspresji”, obrazujące „marzenia, wspomnienia, lęki” i zbliżające się do estetyki „prymitywu, fantastyki i naiwnego realizmu”³. Porównywano je do dzieł Celnika Rousseau, Nikifora Krynickiego, Maksa Ernsta, Yves’a Tanguy czy Giorgia de Chirico. Katalog historyczno-sztucznych skojarzeń nie jest nieuzasadniony, ponieważ w twórczości Anto rzeczywiście można znaleźć wiele elementów wspomnianych stylistyk czy konkretnych estetyk, choć do dziś sztuka ta nie znajduje się w centrum nurtu malarstwa metaforycznego⁴ pośród takich twórców, jak Kazimierz Mikulski czy Erna Rosenstein, a tym bardziej w kręgu przedstawicieli

-
- 1 Z *Marią Anto rozmawia Małgorzata Bocheńska*, w: *Maria Anto*, red. E. Olszewska, Warszawa 2004, s. 55.
 - 2 Zob. *Wystawa malarstwa Marii Anto, styczeń 1966*, katalog wystawy, CBWA Zachęta, Warszawa 1966, <https://zacheta.art.pl/public/upload/mediateka/pdf/57bec5d08ddb7.pdf> [dostęp: 2.08.2021].
 - 3 Zob. M. Ujma, *Świat nowy i uroczy*, w: *Maria Anto. Malarka*, katalog wystawy, red. M. Jachuła, Zachęta – Narodowa Galeria Sztuki, 7.11.2017–4.02.2018, Warszawa 2017, s. 41–57.
 - 4 Podobnie jak niemal zupełnie dziś zapomniane, kategoryzowane jako „naiwne”, malarstwo Marii Korsak, która miała indywidualną wystawę w Zachęcie w tym samym roku co Maria Anto (1966).

abstrakcji lirycznej, obok symbolicznej twórczości na przykład Stanisława Fijałkowskiego. U Anto, która – podobnie jak Rosenstein – nie identyfikowała się jako malarka surrealistyczna, szczególnie widoczne są nawiązania do przed- i powojennego włoskiego malarstwa *à la pittura metafisica*, północnowłoskiego quattrocenta czy inspiracje sztuką renesansową, co artystka potwierdziła, jednocześnie ubolewając nad upraszczającą schematycznością krytycznych rozpoznań. Dzieła Anto warto również lokować równolegle do twórczości między innymi: Fridy Kahlo, Gertrudy Abercrombie, Helen Lundeborg, Rosy Rolanda, Leonory Carrington czy Dorothei Tanning⁵, którą zresztą polska malarka poznała osobiście podczas swojej wystawy w mediolańskiej Galleria d'Arte Cortina w 1971 roku⁶.

Jednak interpretacyjne tropy podsunięte przez Anto w zacytowanej na wstępie wypowiedzi kierują moją uwagę nie tyle na malarskie nawiązania do tradycji czy ówczesnych nurtów sztuki, ile na dwa kluczowe obszary: metafizykę i literaturę. W twórczości Anto interesuje mnie nie tylko transfer/transformacja poezji w oniryczne wizje oraz ich wizualne realizacje, ale zwłaszcza relacja zwrotna między słowem i obrazem. Wywołane w odbiorcach wrażenia tajemnicy i odrealnienia scen, magiczności, bajkowości, a co najważniejsze – oniryczności i liryczności – można traktować jako wizualną próbę przedstawienia przez artystkę rzeczywistości psychicznej, bardzo osobistej, kodującej intymne i realne doświadczenia oraz historie (np. wojenne losy, rodzinne konflikty). To sztuka instynktowna, intuicyjna, enigmatyczna i poetycka. Charakter obrazów, podobnie jak poezja, ewokuje nastrój intymności i nadrealności, a emocje i afektywne doznania pojawiające się podczas kontemplacji takiej sztuki/poezji budują wrażenie dostępu do wyjątkowych, alternatywnych światów.

Akt twórczy stanowi u Anto proces „ustanawiania obrazu”⁷, w którym artystka pełni rolę „bardzo czułego medium”⁸, poddającego się afektywnej, odruchowej, niemal na pół uświadomionej ekspresji, lecz przekształcaney bardzo świadomie za pomocą konkretnych środków stylistycznych, wizualizujących i jednocześnie kamuflujących osobiste treści. W tych poszukiwaniach sposobów na antymimetyczne utrwalenie oniryczno-poetyckich wizji przebija rekonstrukcja stosunku Marii Anto do świata materialnego i metafizycznego, życia i śmierci, pamięci i wyobraźni. Proces wyrażania staje się możliwy dzięki syntezie poetyc-

5 Zob. A. Corral, *8 Female Surrealists Who Are Not Frida Kahlo – from Meret Oppenheim to Dorothea Tanning*, „Artsy.net” 2016, 31.05, <https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-8-female-surrealists-who-are-not-frida-kahlo> [dostęp: 26.07.2021].

6 W archiwum Marii Anto znajduje się jej fotografia z Dorotheą Tanning i 10-letnią Zuzanną Janin.

7 *Z Marią Anto rozmawia Małgorzata Bocheńska*, dz. cyt., s. 55.

8 Tamże.

kich metafor, one bowiem stanowią źródło i sedno fantasmagorycznych, mistycznych, symbolicznych i surrealnych obrazów.

Gdy na początku lat 60. na warszawskiej ASP panował nurt koloryzmu, narzucany przez Eugeniusza Eibischa i Jana Cybisa, a poza Akademią dominował abstrakcjonizm, popularyzowany chociażby przez Henryka Stażewskiego czy Edwarda Krasieńskiego, Anto przeciwstawiła się obu modom i wykształciła styl malarstwa instynktownego. Mimo że twórczość Anto nie jest zaliczana do tendencji sztuki neoawangardowej, to cechy tej konwencji pojawiają się chociażby w dążeniu artystki do sformułowania własnego idiolektu, odrębnego od języka sztuki ówczesnego (nawet jeśli pozaakademickiego i awangardowego) mainstreamu. Gdyby przenieść założenia na temat pseudonimującego charakteru poezji, która stwarza ekwiwalenty uczuć⁹, do lirycznego malarstwa Anto, można by odnaleźć cechy wspólne skupione w dążeniu do zastąpienia nazywania/odwzorowania rzeczywistości i doznań wieloznaczną peryfrazą czy wizualnym synonimem, tak bardzo charakterystycznych dla Peiperowskiej koncepcji awangardowej poezji¹⁰. Klucz pseudonimowanej intymności może być jednym z tych, który otwiera dostęp do odczytania struktur imaginacyjnych budowanych przez Anto, a porównawcza analiza prywatnych notatek z jej archiwum, zapisanych snów¹¹, poetyckich prób i malarskich realizacji może ułatwić zrozumienie jej mechanizmów kreacyjnych.

W jaki sposób senne obrazy i marzenia, hipnotyczne wizje, ucłowieczone wizerunki zwierząt albo zanimalizowane wizerunki ludzi, fantastyczne hybrydy, rzeczy i rośliny o przedziwnych kształtach, niepokojące pejzaże itp. interpretować w kontekście uwielbienia i praktykowania poezji oraz utrwalania konkretnych życiowych doświadczeń, wspomnień, emocji (klaustrofobia, lunatykowanie, obsesyjne poczucie ekstremalnego zagrożenia¹²), stanowiących źródło energicznego, ale też skłębionego temperamentu artystki¹³? Jak pragnienie Anto, aby w sztuce oraz życiu być sobą i osobną, łączy się ze strategią tworzenia jej reportaży z przeżywania oraz jednocześnie osłaniania podatnej na zranienie, kruchej i wrażliwej, uduchowionej części własnego „ja”? Warto sprawdzić, czy – nie podważając niezaprzeczalnej oryginalności sztuki Marii Anto – jej wyrazistą este-

9 Zob. S. Jaworski, *Wstęp*, w: T. Peiper, *Pisma wybrane*, red. S. Jaworski, Wrocław 1979, s. III–LXXX.

10 Pisałam na ten temat w innym kontekście w rozdziale *Praktyki artystyczne w polu autobiograficznym* w monografii *Matki i córki. Relacje rodzinne i artystyczne w autobiografiach kobiet po 1989 roku*, Toruń 2020, s. 155–186.

11 W archiwum Marii Anto pod opieką Zuzanny Janin znajdują się 42 zapisane sny. Rodzina twierdzi, że Maria także nagrywała swoje sny na taśmy magnetofonowe w latach 80. i 90., ale trwają prace nad ich odnalezieniem.

12 *Z Marią Anto rozmawia Małgorzata Bocheńska*, dz. cyt., s. 54.

13 Tamże.

tykę dałoby się zanalizować w kontekstach nietradycyjnych, wychodząc nieco poza obręb sztuk wizualnych, i odnieść się do takich zagadnień, jak: mistycyzm, ezoteryka, duchowość, ale przede wszystkim literatura (poezja, retoryka) i kultura słowa (symbole, archetypy, mity).

BESTIARIUSZ INTYMNY

„Symbole przewijają się przez moją twórczość nieustannie. Symbol nieskończoności, symbole siły ducha: zwierzęta. Jednorożec, muszle, klucze, znaki z kart tarota, anioły”¹⁴. I jeszcze między innymi: sfinks babiloński, kocica w krynolinie, syreny, małpy z ludzkimi oczami, postacie o ptasich głowach, człekoźwierzęce hybrydy, centaury, „duchy Białowieży”, geometryczne leśne stwory, gigantyczne kwiatodrzewa. Wszystko to składa się na wizualny słownik Anto, za pomocą którego artystka komunikowała i jednocześnie kodowała swoją intymność. Malarstwo pełni tu rolę rytuału odsłaniania głębszych znaczeń, a bestiariusz staje się katalogiem plastycznych metafor. Jednak poza mechaniką psychoanalitycznych interpretacji istotniejszy wydaje się tu kontekst kulturowo-literacki. Powielany po wielokroć na obrazach sztafaż detali zasilają kulturowe figury oraz postaci z mitycznych, religijnych, literackich narracji. Ich proveniencja jest różna: od judaizmu i chrześcijaństwa, przez europejskie mitologie i wierzenia dalekowschodnie, aż po folklor i ezoterykę.

Artystka deklarowała, że zwierzęta z obrazów wymyśla sama, ale ujawniła też, że pomaga jej w tym poezja między innymi Arthura Rimbauda, który często pojawia się w jej wypowiedziach i aluzjach poetyckich. Szczególnie stymulujące dla jej groteskowo-plastycznych wyobrażeń były *Iluminacje*, które potrafiła cytować z pamięci (przekształcając nieco poszczególne frazy¹⁵): „Jest w lesie ptak; jego śpiew zatrzymuje cię i przyprowadza o rumieniec. Jest zegar, który nie bije. Jest trzęsawisko z gniazdem białych stworzeń. Jest katedra, która się zniża, i jezioro, które się wznosi. [...] O moje Dobro! Moje Piękno! Bezlitosna fanfaro, od której nie zadrzę! Czarodziejska sztalugo! [...] To bóstwo z czarnymi oczami i żółtą sierścią, bez rodziców i dworu, szlachetniejsze od bajek Meksyku i Flandrii; jego domena – zuchwałę błękity i zielenie – rozciąga się na plażach, którym fale bez okrętów nadały zaciekle greckie, słowiańskie i celtyckie nazwy”¹⁶.

Zachwyty nad liryką francuskiego „poety wyklętego” z wielu powodów nie wydaje się zaskakującym wyborem artystki. Jako ikona osobowości buntowniczej oraz twórczości nowoczesnej i wizyjnej, poeta-jasnowidz, świadomie przekraczający granice doświadczenia i poznania, był w swojej artystycznej postawie niczym alchemik w pracowni słowa. Intensywność

14 Tamże, s. 90.

15 Zob. tamże.

16 A. Rimbaud, *Sezon w piekle. Iluminacje*, przeł. A. Międzyrzecki, Warszawa 1998, s. 52, 54, 62.

jego naładowanych metaforami wierszy, pełnych dramatyzmu i ruchu obrazów z pewnością pociągała twórczo Anto. Nie bez znaczenia jest też wyjątkowe miejsce Rimbauda w francuskiej kulturze, ważnej w życiu i edukacji środowiska warszawskiej inteligencji o szlacheckich korzeniach, z jakiej wywodziła się Maria Antoszkiewicz, córka Tadeusza Marii Czarneckiego i Józefiny Nelly z Egiersdorffów, z którą córka rozmawiała w domu i korespondowała w języku francuskim¹⁷.

Bestariusz intymny Anto materializuje się nie tylko na płótnach, ale wyświetla się także w zapisanych przez artystkę snach i formułuje w jej amatorskich wierszach. W jednym ze snów pojawia się ponury obraz, w którym ożywa flora i przestrzeń dookoła, wywołując w bohaterach sugestywne, niepokojące doznania. (Według mnie opisany w śnie kwiat może przypominać kwiatodrzewa namalowane np. na obrazach *Drzewa zielone* z 1973 r. czy *Spacer wieczorem* z 1983 r.).

„Jest droga do horyzontu, puszyste krzaki dookoła, teren gładki, księżyc jaskrawo niebieski płonie brzeżkiem. Ja sama zostałam na tym odcinku drogi, nie mogę się przedostać – na środku stoi kwiat rosnący. Nie zagradza drogi, porusza się i nie sposób ominąć go. [...] Pytam [Romana], czy myślisz, że można kwiat zabić czy uśpić. Kwiat jest z pęku liści jasnych – kremowych, wyrasta bezpośrednio z połyskliwej powierzchni drogi – jakby dywan z okruszków ciemnego szkła. Kwiat faluje jak spokojny płomień, czasem tylko, gdy jestem już blisko, jednym niejasnym drgnieniem ukazuje mi moją niemoc”¹⁸.

Natomiast jeden ze swoich wierszy artystka poświęciła wizerunkowi jednorożca, tak często występującego w jej malarstwie.

JEDNOROŻEC NAD MORZEM

Wokół drzewa był gęsty cień
Nagle białą dotknięty
Gest doskonały
Poruszył obraz
Odchyliły się gałęzie
Dzwon w głębi ziemi dzwonił

17 W archiwum Marii Anto znajdują się listy między matką i córką pisane w całości lub we fragmentach w języku francuskim. W językach polskim i francuskim prowadziły ze sobą korespondencję również Natalia Egiersdorff z domu Rosińska (babka M. Anto) i Józefina Nelly Egiersdorff (matka M. Anto), co także potwierdzają listy zdeponowane w archiwum rodzinnym Zuzanny Janin. O relacji tych czterech wyjątkowych kobiet w jednej rodzinie pisałam więcej w szkicu *Rodzina siłaczek: Natalia Rosińska, Nelly Egiersdorff, Maria Anto, Zuzanna Janin*, „Znak” 2018, nr 761, s. 90–97.

18 Niepublikowany zapis snu M. Anto, opatrzony datą „Czwartek, 24.05.72[?]”, archiwum Marii Anto, dzięki uprzejmości Zuzanny Janin (pisownia oryginalna).

Gdy na początku lat 60. na warszawskiej ASP panował nurt koloryzmu, narzucany przez Eugeniusza Eibischa i Jana Cybisa, a poza akademią dominował abstrakcjonizm, popularyzowany chociażby przez Henryka Stażewskiego czy Edwarda Krasińskiego, Anto przeciwstawiła się obu modom i wykształciła styl malarstwa instynktownego. Mimo że twórczość Anto nie jest zaliczana do sztuki neoawangardowej, to cechy tej konwencji pojawiają się chociażby w dążeniu artystki do sformułowania własnego idiolektu, odrębnego od języka sztuki ówczesnego (nawet jeśli pozaakademickiego i awangardowego) mainstreamu.

Na wodzie
Znieruchomił srebrny wzór
Tak niepojęty
Tak silny
Łagodnie klęczący
Wstaje
Brzuch – pierś jasną podnosi
Szyja – głowę
Spojrzenie wysmukłe
Nozdrza korę dotknęły
Raz
W ciszy
Wstał ciemniejszy już ponad cieniem
Światło na róg nawlekał owijał
Grzywę drzeniem uciszył
Obce lustro wody poznało go
Potwierdziło zaprzeczoną tajemnicę
Znowu zatoka srebro muzyka
A szary ptak – mały anioł
Płacze [?] i śpiewa w przystani¹⁹.

Wyłaniający się z utworu wizerunek jednorożca mógłby przypominać ten z obrazu o tytule *Andrzejowi* (1979). To zwierzę, podobnie jak anioły, stały się pewnego rodzaju artystyczną obsesją malarki²⁰, co potwierdzają także jej wypowiedzi i prywatne notatki. Szczegółowo analizowała w nich źródła legend o tym niesamowitym zwierzęciu²¹, w ten sposób lokując swoje wyobrażenia i fascynacje oraz wizje z plenerów w Białowieży, utrwalane na obrazach w szerszym antropologiczno-kulturowym tle. Artystka tłumaczyła, że zazwyczaj maluje jednorożca, „który jest na gobelinach w paryskim Muzeum Cluny”, uchodzącego za opiekuna domu i uosobienie dobra, a który symbolizuje też doświadczenia zmysłowe (m.in. smak, wzrok, słuch, dotyk). Ale oprócz tego konkretnego średniowiecznego odniesienia, warto wskazać także na znany artystce wczesnochrześcijański tekst grecki zatytułowany *Fizjolog* (gr. *Physiologos*), stanowiący główne źródło chrześcijańskiej symboliki przyrodniczej, a także funkcjonujący

19 *Maria Anto*, red. E. Olszewska, dz. cyt., wiersz na wewnętrznej stronie okładki katalogu.

20 *Z Marią Anto rozmawia Małgorzata Bocheńska*, dz. cyt., s. 83.

21 W Fundacji Arton w Warszawie 3 lutego 2018 r. została otwarta wystawa *Maria Anto. Ja ulatuję, jak leżę*, na której wyeksponowano wybrane zapiski snów malarki oraz prywatne notatki, czytane przez Zuzannę Janin. Kuratorka: Marika Kuźmich, grafika: Kasia Rzepka, display: Agnieszka Lasota.

jako podstawa do tworzenia średniowiecznych bestiariuszy (rozdział 22 *Fizjologa* poświęcony jest właśnie jednorożcowi)²².

Oprócz wspomnianych istnieje jeszcze kilka innych literackich źródeł malarskich realizacji pasji artystki, na przykład *Sonety do Orfeusza* Rainera Marii Rilkego²³, również cytowane przez nią z pamięci. Jednak poza tym, choć nie znajduję bezpośrednich potwierdzeń, wydaje mi się niemal pewne, że Maria Anto – jako wszechstronna czytelniczka, zafascynowana także literaturą iberoamerykańską, silnie nacechowaną realizmem magicznym, coraz bardziej popularną w Polsce od lat 60. – korzystała z utworu uwielbianego pisarza Jorge Luisa Borgesa, który wydano po polsku w 1967 roku pod tytułem *Zoologia fantastyczna*, a następnie wznawiano jako *Księgę istot zmyślonych* (zgodnie z oryginalnym tytułem)²⁴. Na kartach tej niezwykle erudycyjnej książki znalazły się bowiem dziwne stwory pobudzające ludzką wyobraźnię od wieków, a pośród nich oczywiście między innymi: jednorożec, jednorożec chiński (*c'i-lin*), syreny, centaur, mała tuszowa czy anioły Swedenborga²⁵. Potwierdzeniem mojej hipotezy o oczarowaniu książką Borgesa mogłaby być częsta i powtarzalna obecność wymienionych postaci na przykład na takich obrazach artystki, jak: *Jednorożec i symbole* (2002), *Khilin – Jednorożec z Dalekiego Wschodu* (ok. 2002), *Z aniołami* (1986), *Anioły polskie II* (1982), *Niebieskooka* (1975) czy *Rocznica II* (1972).

POEZJOWIZJE

„Kiedy maluję, mówię wiersze. Oczywiście nie ilustruję wierszy. Ich klimat, bo nawet nie treść, jest dla mnie koniecznym bodźcem. Mogą to być wiersze Éluarda, Rilkego, Rimbauda, Walickiego, Leśmiana, Miłosa, Szczepańskiego, Iwaszkiewicza, Gałczyńskiego. Powiedziałam, że nie maluję wierszy, ale jest wyjątek: wiersz Paula Elouarda [sic!] *Sen z 12 listopada*²⁶, który namalowałam wiele razy”²⁷.

Zgodnie z wyznaniem artystki dla jej literackich inspiracji rzeczywiście można znaleźć konkretne adresy bibliograficzne. W malarskim *oeuvre* Anto znajdują się nawiązania i do wspomnianych *Iluminacji*

22 Zob. *Fizjolog*, przeł. i red. K. Jażdżewska, Warszawa 2003, s. 44.

23 Zob. R.M. Rilke, *Elegie duinejskie. Sonety do Orfeusza*, przeł. A. Lam, Warszawa 2011 (chodzi o *Sonety do Orfeusza*, cz. II, IV).

24 Zob. J.L. Borges, *Zoologia fantastyczna*, przeł. Z. Chądzyńska, Warszawa 1983, wznowienie jako *Księga istot zmyślonych*, Warszawa, 2000.

25 Co ciekawe, E. Swedenborg był szwedzkim filozofem i mistykiem, który napisał *Dziennik snów 1743–1744*, przeł. i red. M. Kalinowski, postł. B. Andrzejewski, Poznań 1996.

26 M. Anto chodzi o wiersz P. Éluarda *Sen z 12 listopada 1943*, przeł. J. Kott, w: P. Éluard, *Wiersze*, red. A. Ważyk, Warszawa 1959, s. 106–107.

27 *Z Marią Anto rozmawia Małgorzata Bocheńska*, dz. cyt., s. 67.

Arthura Rimbauda²⁸, i *Dużego koncertu skrzypcowego* z poematu *Niobe* Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego²⁹, i poezji Teodora Szczepańskiego, na cześć którego namalowała *Za rzekę, most i niebo* (1970)³⁰ oraz *Portret Teodora Szczepańskiego* (1964), i utworu Cypriana Kamila Norwida *Do Bronisława Z.*, z którego artystka zaczerpnęło swoje credo³¹.

Ale to nie wszystko; odnaleźć można wiele innych, mniej jawnych lub jedynie śladowych literackich skojarzeń. Jedno z nich wiąże się z wieloletnim przyjacielem Anto – dziennikarzem, pisarzem i malarzem-amatorem Dino Buzzattim, który związany był z mediolańską Galleria d'Arte Cortina, gdzie poznała go artystka. Buzzatti napisał dla Anto osobisty esej o jej twórczości, który – podobnie jak szkic Michała Walickiego – na długo narzucił interpretację jej sztuki. Jednak relacja ta mogła mieć też większą dynamikę – włoski twórca, choć w Polsce niepopularny i nietłumaczony, jest przedstawicielem literatury spod znaku szeroko pojętej fantastyki i realizmu magicznego. Jego najbardziej znany zbiór 60 opowiadań, zatytułowany *Sessanta racconti* i wydany w 1958 roku, za który otrzymał prestiżową włoską nagrodę Strega Prize, w atmosferze horroru i surrealizmu porusza tematy związane z egzystencją i metafizyką człowieka zanurzonego w zmodernizowanym mieście. Stawiam hipotezę, że Anto czytała lub znała pisarstwo przyjaciela, które mogło stanowić dla niej twórczy impuls.

Natomiast kolejne tropy wskazuje sama Anto przez tytuły i dedykacje, którymi opatrzone są jej obrazy. Pierwszy z nich – *Eksplozja w katedrze* – namalowany w 2005 roku, nosi na odwrociu notatkę: „Maria Anto | DLA A.C | MNV | 1120”. Inicjały wskazują na Alejo Carpentiera, uznawanego za twórcę „rzeczywistości cudownej”, którego powieść o takim samym tytule jak tytuł obrazu stanowi ostatnią część tryptyku, obok wcześniejszych *Królestwa z tego świata* i *Podróży do źródeł czasu*³². Drugi, nieco bardziej zaszyfrowany poetycki trop nasuwa obraz o tytule *Wiedział, że na odległych plażach złotych...*, sygnowany, datowany i opisany na blejtramie oraz płótnie: „Maria Anto 26.VIII | 1975 | JEGO SĄ PRZECIEŻ SKARBY | ZAKOPANE. ŁATWIEJ MU | BYŁO JARZMO LOSU ZNIEŚĆ. | 657”. Niełatwo

28 Zob. *Dzieciństwo*, w: A. Rimbaud, *Sezon w piekle. Iluminacje*, dz. cyt., s. 54.

29 Zob. K.I. Gałczyński, *Szarlatanów nikt nie kocha. Wiersze zebrane*, t. 1, Warszawa 2014.

30 Tytuł obrazu jest jednocześnie tytułem wiersza T. Szczepańskiego, *Wiersze*, Kraków 1967.

31 „Zniknie i przepelźnie obfitość rozmaita, / Skarby i siły przewieją – ogóły całe zadrzą, / Z rzeczy świata tego zostaną tylko dwie, / Dwie tylko: poezja i dobroć... i więcej nic...”, zob. *Dzieła Cypriana Norwida*, red. T. Pini, Warszawa 1934, s. 157, https://pl.wikisource.org/wiki/Dzie%C5%82a_Cyprjana_Norwida [dostęp: 6.08.2021].

32 Wszystkie trzy powieści w tłumaczeniu K. Wojciechowskiej zostały w ostatnich latach (2018, 2020) wznowione przez PIW.

znaleźć odniesienie do konkretnego utworu i pisarza po tych dwóch frazach ze względu na ich zniekształcenie – Anto zapewne cytowała z pamięci lub w nieoficjalnym tłumaczeniu. Źródłem okazał się utwór wspomnianego i mocno obecnego w życiu/sztuce artystki pisarza Jorge Luisa Borgesa *Blind Pew*, którego fragment w przekładzie Krystyny Rodowskiej brzmi: „Wiedział, że gdzieś na brzegu jasnym /Jest zakopany skarb: ten jego, własny. /Łatwiej mu było jarzmo losu znieść”³³. Z rozmowy z rodziną dowiedziałam się, że Anto mogło też chodzić o – co prawda niebezpośrednie – nawiązanie do bohatera *Wyspy skarbów* Roberta Louisa Stevensona. Tę wizualno-poetycką sieć skondensowanych i nawarstwiających się jak w palimpseście poziomów interpretacyjnych niech dopełni notatka o śnie z 26 czerwca (wtorek; bez daty rocznej), w którym głównymi bohaterami są dzieci artystki: „Wychodzimy z ogrodu z Krysią i Zuzią, szukamy śladów pożaru, ale nie ma także żadnego lasu. Idziemy pomiędzy paskudnymi budynkami, niszczyjący pejzaż, peryferie, jakby okolice dworca. [...] Pod gęstą zielenią w krzakach ukryty Edek rysuje i rzeźbi nożykiem w drzewie portret wielkiego żółwia. Jakaś kobieta błada i wystrojona wpatruje się w niego przez liście. Nie mogę jej odsunąć ani przestraszyć. Boję się o Edka. On mówi: Mamo, to jest Pani Serenada. Zamknięta Serenada, już nigdy nie zaśpiewa. Ona szpieguje? Zaczarowane jaja Wielkiego Żółwia. Wtedy zobaczyłam na trawie w ? ogromne piękne jaja srebrne jak księżycy. Należą do ukrytego żółwia i Edek nie jest w niebezpieczeństwie, tylko musimy oboje strzec skarbu”³⁴.

Ze wszystkich literackich konstelacji najbardziej ciekawi mnie jednak czerpanie przez Anto plastycznych inspiracji z poezji Bolesława Leśmiana, ale nie dlatego, że miałyby być w tym prekursorką; wręcz odwrotnie, oryginalna twórczość autora *W malinowym chruśniaku* ma szeroką recepcję w sztukach wizualnych. Moją uwagę w relacji między malarstwem Anto i poezją Leśmiana zwraca kategoria freudowskiego Niesamowitego (*das Unheimliche*) oraz jej znaczenie dla literatury grozy. W kontekście prób i pułapek etykietowania tego unikatowego malarstwa interpretowanie twórczości Anto w odniesieniu do polskiego gotycyzmu wydaje się bowiem bardziej adekwatne niż klasyfikowanie jej wyłącznie w nurcie iberoamerykańskiego realizmu magicznego.

Niesamowitość po polsku, czyli słowiański gotycyzm – charakteryzujący się (inaczej niż w tradycji grozy niemieckiej czy angielskiej) fascynacją rozbuchaną przyrodą, tragiczną śmiercią, melancholią, pograniczem rzeczywistości i jej baśniowością – z romantycznego paradygmatu

33 Zob. K. Rodowska, *Umocz wargi w kamieniu. Przekłady z poetów latynoamerykańskich*, Wrocław 2011, s. 143.

34 Niepublikowany zapis snu (pisownia oryginalna), archiwum Marii Anto, dzięki uprzejmości Zuzanny Janin.

ewoluowała w nowoczesności w kierunku zainteresowania między innymi studiami nad nieświadomością (snem), okultyzmem, hipnozą czy katastrofizm. W modernizmie jednymi z ulubionych motywów były odmienne stany świadomości oraz sen, które zarówno pociągały nirwanicznością marzeń sennych, jak i miały silny związek ze śmiercią, przechodzeniem do innego wymiaru, wkraczaniem w zaświaty. Dla młodopolskich modernistów, których patronem był Zenon Przesmycki (Miriam), sny wiązały się z symbolami, a ich zgłębianie prowadziło do odkrywania intymnych pragnień oraz tzw. sfer bezkresnych, pociągających ówczesnych artystów i pisarzy³⁵. Do nich należał między innymi Bolesław Leśmian, chłonący metafizyczne tezy Miriama oraz wielbiący poetykę Edgara Allana Poeego, konsekwentnie naśladowując w swojej twórczości stylistykę modernistyczną oraz łącząc ją z elementami filozofii metafizycznej i egzystencjalnej (Nietzsche, Bergson).

Jednym z ulubionych wierszy Anto z dorobku Leśmiana był *Pan Błyszczący* ze zbioru *Napój cienisty* (1936). W wierszach z tego tomu i z wcześniejszego zbioru *Łąka* (1920) dostrzec można, że Leśmiana-symbolistę szczególnie frapowała niesamowitość w wymiarze rzeczywistości psychicznej człowieka, skrywanej w podświadomości i wyobraźni, co przekładało się na jego zainteresowanie mediumizmem i spirytyzmem. Zakładam, że artystkę pociągała najbardziej Leśmianowska umiejętność płynnego balansowania między jawą a snem, przechodzenia między światem żywych i umarłych, doświadczania zjawisk nadprzyrodzonych i zmysłowego współistnienia z naturą, a także językowe sformułowanie w niezwykle plastyczny sposób poszczególnych elementów światów: zewnętrznego i wewnętrznego. Na ten trop nakierowują nie tylko ewokujące grozę i tajemnicę przestrzenie na płótnach Anto, z charakterystycznym ponurym, często ognisto-krwistym zachmurzonym niebem (np. *Wasze spotkania*, 1976; *Sierpień pierwszy*, 1976; *Duch drugi*, 1975), ale także jej próby poetyckie i zapisane sny:

Spoza ziemi burza
Poła zaczajone
Krzak szeptem powtarza
Trwogę czekaną
Ptak krzyczy
Wiatr upadł
Zanim skoczy jak bies
Każdą zielen zszarzałą dotyka
Drzewa zmusza do lęku

35 Szerzej zob. P. Paziński, *Gotycyzm cudzy i własny*, w: *Opowieści niesamowite z języka polskiego* (5), red. tenże, Warszawa 2021, s. 10–35.

Wreszcie wraca do ziemi
W sekundzie ostatniej
Kiedy niebo zgarbione
Burą piersią oparte na polu
Przyjmuje
Pierwszą
Błyskawicę³⁶.

„Wchodzi się na górę porośłą tropikalnym lasem. Za mną idzie Mama. Wdrapujemy się na konary, przeskakujemy wykroty. Po lewej stronie towarzyszy nam mającą za zielenią czerwoną ścianą szpitalnego kompleksu, cegła, barierki na dachach, jakby zamczysko wciśnięte w grzbiet góry, zlepione z nią, wielkie jak góra. Nagle jest pień chwiejny drzewa bez gałęzi, tylko opleciony lianami. Trzeba się wspiąć jak po linie, rozhuścić się sposobem dzikich, pokonać ogromną wysokość. Nie mam mowy Mamo, to jest miejsce niemożliwe do przebycia, musisz wracać. [...] Ja miałam się cofnąć, lecz już jestem na górze, przedieram się grzbietem góry w gąszczu traw³⁷.

Idąc dalej, w kluczu po leśmianowsku transcendentnym można interpretować także obrazy Anto, na których artystka przedstawia zebraną wokół stołu rodzinę. Traktuję te zbiorowe portrety jako próbę zorganizowania wyobrazonych seansów spirytystycznych, które pozwalają nie tylko na nawiązanie kontaktu z nieobecnymi zmarłymi czy pozaludzkimi bytami (anioły, zwierzęta), lecz także na komunikowanie się ze sobą najbliższej, często ogarniętej konfliktami rodziny. Na ten trop naprowadza mnie nie tylko cykl malarski z takimi przykładami obiektów, jak *Przy stole* (1986, 1992), *Wigilia* (1969), *Vive le plein-air* (1969) czy *Spacer wieczorem* (1983), ale przede wszystkim wyznaczenie samej Anto, która zdradza pociąg do tematów mediumizmu czy wróżbiarstwa: „Chcąc kiedyś pogodzić zwaśnioną rodzinę, namalowałam obraz *Przy stole*. Wokół stołu posadziłam nieżyjących już przodków, dzieci, kuzynostwo, na kolanach córek obie wnuczki, a między siedzącymi dwaj aniołowie. Tym sposobem wywodziłam przyszłe pokolenia. Najważniejsze, że z czasem rodzina się pogodziła. Trochę to potrwało. Mam wielki sentyment do tego obrazu³⁸.

Jednak najbardziej sugestywnym wyrazem ezoterycznych dociekań Anto wydaje się seria zaprojektowanych przez nią kart tarota, zwłaszcza grupy Wielkie Arkana (*Tarot – Major Arcana. IX.1990–V.1992*), które stanowią wizualne przedstawienie ludzkich doświadczeń jako życiowej

36 *Maria Anto*, red. E. Olszewska, dz. cyt., skan wiersza na wewnętrznej stronie okładki katalogu.

37 Fragment niepublikowanego zapisu snu datowanego na „Piątek. 13.VII.73” (pisownia oryginalna), archiwum Marii Anto.

38 *Z Marią Anto rozmawia Małgorzata Bocheńska*, dz. cyt., s. 59.

wędrowni za pomocą archetypowych postaci i ich ról. Zainteresowanie artystki tą formą wróżbiarstwa i jego ikonografią nałożyło się na jej problemy ze zdrowiem, kiedy po wylewie doznała paraliżu ciała, afazji i amnezji. Kwestia ludzkiego przeznaczenia i potrzeba uporządkowania własnego losu stały się wtedy dla Anto priorytetowe, a kryzys związany z niemożnością kontynuowania twórczości malarskiej skierował jej uwagę najpierw na temat własnego ciała (obrazy *Styczeń* i *Styczeń II*, oba z 1992), a następnie właśnie na kulturowe znaczenie i plastyczną tradycję tarota. Z pewnością jedno z olśnień stanowiła dla artystki wysublimowana i elegancka talia kart tarota zaprojektowana przez włoskiego malarza renesansowego Bonifacia Bembo na zamówienie rodzin Visconti i Sforza w połowie XV wieku. Anto podjęła wyzwanie formalne w realizacji tego projektu, co miało wymiar podwójnie osobisty, dotyczący zarówno ambicji artystycznych, jak i somatyczno-fantomowych doświadczeń: „Wymyśliłam sobie kolor, zbliżony do oranżu chińskiego, który okazał się sam w sobie magiczny. Posługiwałam się nim jak protezą”³⁹.

Zastanawiająca w tym kontekście jest również potrzeba Anto skonfrontowania własnego projektu kart tarota z przedstawicielami dwóch skrajnie różnych środowisk duchowych. Artystka kontaktowała się zarówno z Janem Witoldem Suligą, znanym z założenia i prowadzenia Kabalistycznej Szkoły Tarota⁴⁰, którego książki czytała, jak i z księdzem Wiesławem Aleksandrem Niewęglowskim, zaprzyjaźnionym duszpasterzem środowisk twórczych⁴¹. Te nieprzypadkowe spotkania i dialogi mogą świadczyć o heterogeniczności duchowego życia artystki.

AUTOUTOPIE

W ramach podsumowania dotyczącego oniologicznego podłoża sztuki Anto istotne jest zwrócenie uwagi także na relację między mistyką (doświadczenie) a estetyką (wizualna retoryka). Zapamiętaną przestrzeń i fabułę snu oraz odczuwane w odniesieniu do niego emocje Anto odwzorowuje drobniawo i plastycznie. Barwy, dźwięki czy uczucia są intensywne i opisane wręcz namacalnie. Malarka wyjaśniła, że jej zwyczaj i proces plastycznego rejestrowania sennych wizji jest spontaniczny, pracuje w uniesieniu i obezwładnieniu, zanurzając się w „przychodzące do niej” wizje i zapisując je własnym kodem jako tematy („zielony koń

39 Tamże, s. 88.

40 Tamże, s. 86, 88. Zob. autorską stronę J.W. Suligi: <http://www.jws.net.pl/> [dostęp: 11.08.2021].

41 „Zapytałam swojego Duszpasterza Środowisk Twórczych, co on myśli o moim Tarocie. Wiedział, że nie jestem zaangażowana w czarną magię; nie obawiał się, że Tarot zagrozi mojej duszy. Moje zafascynowanie malarskim tematem zostało rozgrzeszone”, *Z Marią Anto rozmawia Małgorzata Bocheńska*, dz. cyt., s. 88. M. Anto deklarowała się jako wierząca katoliczka.

na jasnej żółtej ciszy; stół i gwiazdy latają; jasna pani kroczy w prawo⁴²), które na powrót przyprowadzają ją do wizji. Na tym polega zatem mechanika autobiograficznej praktyki artystycznej Anto, oparta na relacji zwrotnej między obrazem i słowem, utrwalonej zarówno w formie plastycznej, jak i poetyckiej.

W poetyckim malarstwie artystka personifikuje własne emocje, lęki i pragnienia, ale także wyraża afektywny wymiar obcowania z poezją (czytaną lub tworzoną), która staje się kreacyjnym bodźcem. Nie jest to bynajmniej tylko ilustrowanie wierszy, lecz plastyczny efekt tworzenia poezjowizji. Organizuje je swego rodzaju sprzężenie między ekfrazą (jako werbalnym przedstawieniem plastycznej reprezentacji) a hypotypozą (jako wariacją na temat dzieła postrzeganego jako dynamiczna materia otrzymująca plastyczną formę)⁴³, co dodatkowo nakłada się na relację między literaturą i sztuką oraz autorskim „ja” i odbiorczym „ty”. To jakby przeszczerpienie poetyckiego języka do malarskiej metafory, przyszpilenie emocjonalnych wrażeń w przestrzeni dzieła sztuki, antymimetyczna i nienarracyjna projekcja rzeczywistości wyobrażonej oraz przefiltrowanej przez kierowane zmysłami ciało. Nic dziwnego zatem, że Anto określała swoją artystyczną praktykę jako „nakładanie [obrazu] na płótno”⁴⁴, jak gdyby jej ciało, umysł i plastyczny język pełniły właśnie funkcję medium, które jest zdolne komuni-kować jej wewnętrzną, zaszyfowaną i alternatywną rzeczywistość⁴⁵.

W takim pojmowaniu sensu i roli sztuki Maria Anto – choć indywidualna, osobna i daleka od zapożyczeń – wydaje się korespondować z artystyczną postawą Erny Rosenstein, którą zresztą osobiście знаła, podziwiała i i z którą nie raz wymieniała refleksje o sztuce (choćażby na plenerach, np. w Osiekach w 1965). Autorka obiektów-talizmanów, uchodząca za wizjonerkę, traktowała sztukę jako nieustające poszukiwanie i odkrywanie światów zewnętrznych/wewnętrznych oraz ujawniała: „Nieraz jak maluję, to mam wrażenie, że ja tylko uwidaczniam to, co i tak płynie w powietrzu. Pilnuję tylko, żeby się dobrze odbiło na płótnie, żeby było prawdziwe”⁴⁶. Obie artystki – choć dzieliło je tak wiele – były dalekie od klasyfikowania własnej sztuki w nurcie surrealistycznym, obie mocno

42 Tamże, s. 47, 54.

43 Na temat ekfrazy i hypotypozy zob. np. A. Dziadek, *Ekfrazy i hypotypozy*, w: tegoż, *Obrazy i wiersze. Z zagadnień interferencji sztuk w polskiej poezji współczesnej*, Katowice 2004, s. 76–109; R. Słodczyk, *Ekfrazy, hypotypozy, przekład. Interferencje literatury i malarstwa w prozie włoskiej i eseistyce polskiej xx wieku*, Kraków 2020.

44 Z rozmowy z Zuzanną Janin.

45 Może właśnie tego emblematem jest podpis w lustrzanym odbiciu, którym M. Anto sygnowała wiele płócien.

46 *Rozmowa Łukasza Guzka z Erną Rosenstein (przeprowadzona w połowie 1992 r.)*, w: *Erna Rosenstein*, red. J. Chrobak, Kraków 1992, s. 17–18. Szerzej zob.

zanurzone w swojej twórczości w nieświadomości i transcendencji, obie piszące poezję i – co najciekawsze – zapisujące własne sny⁴⁷.

Ale ten nieoczywisty duet można by poszerzyć o jeszcze jedną, a nawet dwie wybitne artystki. Mam na myśli Urszulę Broll i Ewę Kuryluk. Pierwsza z nich, należąca do ezoterycznej i zainteresowanej buddyzmem (zen) grupy Oneiron, znana jest z tworzenia medytacyjnej sztuki łączącej introspekcję, relację z naturą oraz metafizyczne doświadczanie wielowymiarowości rzeczywistości⁴⁸. Druga zaś – artystka przestrzenna, malarka, rysownicza, poetka, prozatorka, eseistka – wywodząca się z nurtu nowej figuracji i hiperrealizmu, kieruje się w swojej praktyce artystycznej autobiografizmem totalnym, pojmując sztukę niczym unikatową orbitę jednostkowego losu, utrwalonego na czułej kliszy „w stanie czystym”⁴⁹. Pozwalam sobie naszkicować tę artystyczną konstelację z punktu widzenia charakteru twórczych manifestów wymienionych artystek (mając oczywiście świadomość różnic formalnych ich sztuki). Tym jednak, co je łączy, jest wiara i pragnienie, by w swoich autobiograficzno-artystycznych projektach stworzyć utopie przestrzenne, które pozwolą na uchwycenie za pomocą słowa lub sztuki wizualnej złożoną i zupełnie intymną relację między wnętrzem a zewnętrzem, wyobraźnią a percepcją, materią a widmowością, jawą a snem. W tym utopijnym, awangardowym i odważnym myśleniu o własnej artystycznej roli wszystkie wspomniane artystki są bezkompromisowe i konsekwentne. Ich nieoczywiste i potencjalne relacje zasługują jednak na sprofilowanie i opisanie w osobnym szkicu⁵⁰.

D. Jarecka, B. Piwowarska, *Erna Rosenstein. Mogę powtarzać tylko nieświadomie*, Warszawa 2014.

47 Zob. *Erna Rosenstein*, red. J. Chrobak, dz. cyt., s. 112–128.

48 Szerzej zob. *Urszula Broll. Atman znaczy Oddech*, red. K. Kucharska, J. Hobgarska, Warszawa 2019. Dziękuję dr. Sz.P. Kubiakowi za tę interpretacyjną wskazówkę.

49 E. Kuryluk, *Posłowie: O moich własnych utopiach*, w: *też, Podróż do granic sztuki. Eseje z lat 1975–1979*, Kraków 1982, s. 204–211.

50 Tekst zostawiam z zakończeniem otwartym, wskazując w tym miejscu potrzebę szerzej zakrojonych badań i interpretacji twórczości wymienionych artystek pod kątem ich autoutopijnych projektów artystycznych. Szkic poświęcony jest przede wszystkim oniryczno-poetyckiej twórczości Marii Anto, a zarysowana w podsumowaniu głębsza perspektywa złożonej konstelacji artystycznej ma na celu zwrócenie uwagi na to, że praktyka konstruowania autobiograficznych manifestów twórczych wspomnianych artystek, oparta na utopijnych próbach oddania stanów wewnętrznych, jest nie tylko indywidualnym przypadkiem Anto, lecz tendencją charakterystyczną dla większego grona współczesnych artystek utożsamiających się z różnymi nurtami sztuki. Moja hipotetyczna zawarta sugestia wymaga jednak dokładniejszych badań dorobku artystycznego Rosenstein, Broll, Kuryluk i zapewne wielu innych artystek, by możliwe było wysnucie konkretnych wniosków na ten temat, czym zajmę się w odrębnych opracowaniach.

Bibliografia

- Borges J.L., *Zoologia fantastyczna*, przeł. Z. Chądzyńska, Warszawa 1983.
- Corral A., *8 Female Surrealists Who Are Not Frida Kahlo – from Meret Oppenheim to Dorothea Tanning*, „Artsy.net” 2016, 31.05, <https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-8-female-surrealists-who-are-not-frida-kahlo> [dostęp: 26.07.2021].
- Dziadek A., *Ekfrazja i hypotypoza*, w: A. Dziadek, *Obrazy i wiersze. Z zagadnień interferencji sztuk w polskiej poezji współczesnej*, Katowice 2004, s. 51–107.
- *Dzieła Cyprjana Norwida*, red. T. Pini, Warszawa 1934.
- Éluard P., *Wiersze*, red. A. Ważyk, Warszawa 1959.
- *Fizjolog*, przeł. i red. K. Jażdżewska, Warszawa 2003.
- Gałczyński K.I., *Szarlatanów nikt nie kocha. Wiersze zebrane*, t. 1, Warszawa 2014.
- Grzemska A., *Matki i córki. Relacje rodzinne i artystyczne w autobiografiach kobiet po 1989 roku*, Toruń 2020.
- Grzemska A., *Rodzina siłaczek: Natalia Rosińska, Nelly Egiersdorff, Maria Anto, Zuzanna Janin*, „Znak” 2018, nr 761, s. 90–97.
- Jarecka D., Piwowska B., *Erna Rosenstein. Mogę powtarzać tylko nieświadomie*, Warszawa 2014.
- Jaworski S., *Wstęp*, w: T. Peiper, *Pisma wybrane*, red. S. Jaworski, Wrocław 1979, s. III–LXXX.
- Kuryluk E., *Posłowie: O moich własnych utopiach*, w: E. Kuryluk, *Podróż do granic sztuki. Eseje z lat 1975–1979*, Kraków 1982, s. 204–211.
- Paziński P., *Gotycyzm cudzy i własny*, w: *Opowieści niesamowite z języka polskiego (5)*, red. P. Paziński, Warszawa 2021, s. 10–35.
- Rilke R.M., *Elegie duinejskie. Sonety do Orfeusza*, przeł. A. Lam, Warszawa 2011.
- Rimbaud A., *Sezon w piekle. Iluminacje*, przeł. A. Międzyrzecki, Warszawa 1998.
- Rodowska K., *Umocz wargi w kamieniu. Przekłady z poetów latynoamerykańskich*, Wrocław 2011.
- *Rozmowa Łukasza Guzka z Erną Rosenstein (przeprowadzona w połowie 1992 r.)*, w: *Erna Rosenstein*, red. J. Chrobak, Kraków 1992.
- Słodczyk R., *Ekfrazja, hypotypoza, przekład. Interferencje literatury i malarstwa w prozie włoskiej i eseistyce polskiej XX wieku*, Kraków 2020.
- Swedenborg E., *Dziennik snów 1743–1744*, przeł. i red. M. Kalinowski, pośl. B. Andrzejewski, Poznań 1996.
- Ujma M., *Świat nowy i uroczy*, w: *Maria Anto. Malarka*, red. M. Jachuła, katalog wystawy, Zachęta – Narodowa Galeria Sztuki, Warszawa 2017, s. 41–57.
- *Urszula Broll. Atman znaczy Oddech*, red. K. Kucharska, J. Hobgarska, Warszawa 2019.
- *Wystawa malarstwa Marii Anto, styczeń 1966*, katalog wystawy, CBWA Zachęta, Warszawa 1966, <https://zacheta.art.pl/public/upload/mediateka/pdf/57bec5d08ddb7.pdf> [dostęp: 2.08.2021].
- *Z Marią Anto rozmawia Małgorzata Bocheńska*, w: *Maria Anto*, red. E. Olszewska, Warszawa 2004.

Abstrakt:

Artykuł dotyczy twórczości Marii Anto, na którą składają się zarówno dzieła malarskie, jak i prywatne zapiski snów oraz amatorskie wiersze artystki. Utwory Anto zostały przeanalizowane przez pryzmat jej oniryczno-poetyckiej praktyki twórczej. Autorka bada nie tylko transfer/transformację poezji w oniryczne wizje oraz ich wizualne realizacje, ale zwłaszcza relację zwrotną między słowem i obrazem. Malarstwo Anto, uchodzące za surrealistyczne, przez powtarzalne elementy tworzące bestiariusz intymny oraz niemimetyczne projekcje autobiograficznych doświadczeń (sny, wizje, fascynacje, lęki) zbliża jej twórczość do konwencji awangardowej poezji. Postawa artystyczna Anto została zinterpretowana także w kontekście transcendentnej, mediumicznej i utopijnej wizji sztuki takich artystek, jak Erna Rosenstein, Urszula Broll i Ewa Kuryluk.

Słowa kluczowe:

**Maria Anto, malarstwo, oniryzm,
poezja, utopia, intymność**

Aleksandra Grzemska

adiunkt w Instytucie Literatury i Nowych Mediów Uniwersytetu Szczecińskiego. Doktor nauk humanistycznych w zakresie literaturoznawstwa, krytyczka literacka, edytorka. Autorka monografii *Matki i córki. Relacje rodzinne i artystyczne w autobiografiach kobiet po 1989 roku* (2020). Współredaktorka monografii *Polityki relacji w literaturze kobiet po 1945 roku* (2017) oraz *Po Czarnobylu: miejsce katastrofy w dyskursie współczesnej humanistyki* (2017). Sekretarz czasopisma naukowego „Autobiografia. Literatura. Kultura. Media”.
ORCID: 0000-0002-0008-2435