

Creative Commons License: CC BY-SA 4.0
<https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/deed.en>

Magdalena Piotrowska-Grot

Wydział Filologiczny

Uniwersytet Łódzki

e-mail: magdalena.piotrowska.grot@filologia.uni.lodz.pl

ORCID: 0000-0003-2058-9628

Mapowanie surrealizmu

Surrealizm jest ruchem artystycznym, który pozostaje w ciągłym... ruchu. Dynamiczny, nieprzewidywalny, z jednej strony – wyczerpany i formalnie zakończony w latach 60. XX wieku, z drugiej, wciąż aktywnie pobudzający wyobraźnię twórczą, inspirujący i obecny we współczesnych dyskursach artystycznych. Przede wszystkim jednak niemożliwy do zdefiniowania i dookreślenia, a w związku z tym „wyposażony” przez badaczy i badaczki w zbyt wiele, często niestety nieadekwatnych i powierzchownych doprecyzowań.

Na potrzeby niniejszego artykułu warto jednak pokusić się o pewną próbę zdefiniowania – „zakreślenia konturów” – ruchu, poprzez przytoczenie słów, które leżą u jego początków, choć stanowią akurat zwieńczenie *Manifestu surrealizmu*:

Surrealizm w moim rozumieniu daje naszemu absolutnemu antykonformizmowi wyraz dość dobitny, aby nie mogło być mowy o powołaniu go na świadka obrony w procesie wytoczonym realnemu światu. Może on, wręcz przeciwnie, uzasadnić stan kompletnej nieuwagi, jaki zamierzamy na tym padole osiągnąć. [...] Świat ten dorasta w ograniczonej tylko mierze do naszej myśli i incydenty w rodzaju wymienionych to tylko najbardziej jaskrawe epizody walki o niepodległość, uczestnictwem w której się szczycę. [...] Widok ziemi w jej szacie zielonej obchodzi mnie równie mało, co widok upiora. Życ albo nie żyć – to rozwiązania urojone. Istnienie jest gdzie indziej¹.

¹ A. Breton, *Manifest surrealizmu*, w: *Surrealizm. Antologia*, ukł. A. Ważyk, Warszawa 1976, s. 98.

Odmienny, antywitalistyczny, wręcz tanatyczny, pełen zagadek, nonkonformistyczny – określić, które zresztą pojawiały się w różnych omówieniach na przestrzeni lat, można dopisać jeszcze wiele. To, co jednak uderza zdecydowanie w powyższym fragmencie, to właśnie brak doprecyzowania, osadzenia i możliwość ciągłych zmian, nieustających permutacji. Jak zaznacza Jakub Kornhauser, surrealizm to przede wszystkim swoista „zunifikowana estetyka” oraz „postawa twórcza”², dlatego w czasie lektury tego fragmentu manifestu trudno nie zadać pytania o to, gdzie zlokalizowane jest owo „gdzie indziej” istnienia. W tej metaforze ukrywa bowiem autor *Manifestu*, między innymi, pytanie o filozoficzne podstawy nurtu.

Oczywiście, André Breton, papież surrealizmu, nawet dziś, 101 lat po opublikowaniu pierwszego swojego manifestu, rzuca nam wyzwania, wymyślając, nie tylko w tekstach, ale przede wszystkim w antyzaciszu, jakim musiało być jego mieszkanie, gry, które mają złamać wszelkie zasady, wyrwać nas z przyzwyczajień, przemeblować zmurszały porządek panujący w naszych głowach³ (Agnieszka Taborska). Od 1924 roku artyści i artystki, osoby czytające, badacze i badaczki, przemierzają krainy utrwalonych snów, dzieła, będące wynikiem zapisu automatycznego, podziwiają obrazy, które przekraczają granice naszych estetycznych przyzwyczajień, poszukując miejsca, w którym (cytując pierwsze zdanie, powstałe w ramach słynnej surrealistycznej gry) „wyborny trup będzie pił nowe wino”.

Wyprawy wymagające wprawy

Skoro „istnienie jest gdzie indziej”, to należało żyć jak najszybciej i jak najintensywniej. Dotyczy to bycia w ciągłym ruchu intelektualnie, ale także fizycznie. Oczywiście te najważniejsze wydawały się zawsze „sennie” wyprawy założycieli ruchu. Zafascynowany myślą Freuda, André Breton pisał: „Umysł człowieka śniącego jest całkowicie zadowolony z tego, co się dzieje. Nie wyłania się niepokojące pytanie, co jest, a co nie jest możliwe.”⁴

Surrealiści, sympatycy ruchu, a z czasem neosurrealiści, podejmowali więc próby przekroczenia rzeczywistości, poza zapisywaniem snów, wykorzystując wszelkie techniki wprowadzania się w stan do snu podobny

² J. Kornhauser, *Całkowita rewolucja. Status przedmiotu w poezji surrealizmu*, Kraków 2015, s. 18.

³ A. Taborska, *Spiskowcy wyobraźni. Surrealizm*, Gdańsk 2007, s. 115–117.

⁴ A. Breton, *Manifest surrealizmu*, w: *Surrealizm. Antologia*, ukł. A. Ważyk, Czytelnik, Warszawa 1976, s. 65–66.

– eksperymentowali z hipnozą i środkami, wywołującymi halucynacje⁵. Jak zauważa Agnieszka Taborska, eksperymenty te poprzedzały publikację *Manifestu* i leżą u początków ruchu:

W marcu 1921 roku Breton wymyślił dadaistyczne przedsięwzięcie – wycieczki po Paryżu w miejsca „niemające racji bytu”: do Luwru, na dworzec Saint-Lazare, nad kanał de l’Ourcq w robotniczej dzielnicy w północnej części miasta, do parku Buttes-Chaumont, cieszącego się złą sławą zawieszonego nad wąwozem mostu zwanego przez przyszłych surrealistów „mostem samobójców” [...] ⁶.

Badaczka wspomina także o wyprawach imaginatywnych, które odbywać się miały w bibliotecznym fotelu, podróżach, które miały być podobne do zapisu automatycznego – nieplanowane, nierealne, oderwane od wszystkiego, i o Bretonowskim nawoływaniu właśnie do takiej radykalizacji, do porzucania wszystkiego i zapadania się w kolejne przedsięwzięcia, miejsca i nie-miejsca.

Traktując sen i jawę na równi, surrealiści odwiedzali i kreowali więc nadrealistyczne podróżnicze wyzwania, heterotopiczne⁷ czy wręcz atopiczne przestrzenie, wizje miejsc niedostępnych, jak w wierszu Benjamina Péreta *Na wzgórzu*, w którym podmiot nawołuje:

⁵ O sennych wizjach i koszmarach surrealistów pisałam tutaj: M. Piotrowska-Grot, *Czego (nie) boi się surrealizm? Przerażająca (nad)rzeczywistość twórczych koszmarów surrealistów i surrealistek*, „Zagadnienia Rodzajów Literackich” 2025, nr 1, s. 339–354.

⁶ A. Taborska, *Świat zwariował. Poradnik surrealistyczny jak przeżyć*, Olszanica 2021, s. 34.

⁷ Właściwie, w zależności od omawianego tekstu, sprawdzić się mogą zarówno pojęcia heterotopii, nie-miejsca, czy atopii, przestrzenie kreowane przez surrealistów/tki stanowią bowiem odwrotność miejsc realnych, ich lustrzane odbicie, imaginatywne przestrzenie pozbawione centrum i władzy, choć z czasem wytwarzające nowe struktury władzy, niebędące *locum*. Zob. M. Foucault, *Inne przestrzenie*, przeł. A. Rejniak-Majewska, „Teksty Drugie” 2005, nr 6, s. 117–125; M. Augé, *Nie-miejsca. Wprowadzenie do antropologii hipernowoczesności*, przeł. R. Chymkowski, Warszawa; A. Dziadek, *Atopia – stadność i jednostkowość*, w: *Wizerunki wspólnoty: studia i szkice z literatury i antropologii porównawczej*, red. Z. Kadłubek, T. Sławek, Katowice 2008, s. 165–175. W przypadku omawianych w dalszej części artykułu przestrzeni kreowanych przez artystki surrealistki pojęcie atopii jest najbardziej adekwatne. Jak pisze Monika Jaworska-Witkowska: „Jako (nie)miejsca wyobrażone, zbudowane na napięciu poznawczym, atopie wchłaniają rozmaite opozycje, nie dające się usunąć ani zredukować do prostych rozstrzygnięć. Potencjał dwoistości jest nieusuwalnym generatorem napięcia, pochodzącego z paradoksalności i sprzeczności, które są w strukturze atoposu” [M. Jaworska-Witkowska, *Heterotopie, allotopie i atoposy. O (nie)miejscach kultury i tekstu i tryumfie myślenia międzyprzestrzennego*, „Rocznik Naukowy Kujawsko-Pomorskiej Szkoły Wyższej w Bydgoszczy. Transdyscyplinarne Studia o Kulturze (i) Edukacji” 2015, nr 10, s. 126].

ani Anglia, ani Włochy, ani nawet Holandia, a przede wszystkim Francja. [...] Wymazanie Francji, ale i innych krajów kolonizujących, było gestem świadomie politycznym¹⁰.

Jest to więc (karto)graficzny zapis buntu przeciwko panującej politycznej przemocy, odzwierciedlający niepokoje międzywojnia, a także kolejna z wielu surrealistycznych prób zachwiania zastanym porządkiem – przełamania ram i reguł, zmuszenia odbiorców i odbiorczyń do samodzielnej interpretacji, która nie znajduje poparcia w ogólnie przyjętych zasadach. Tak rozrysowany świat jest przykładem anty- czy kontrmapy, która dodatkowo ma destabilizować ludzkie rozumienie granic czy zasad postrzegania świata. Dekonstrukcja konwencjonalności mapy, obnażenie kartograficznej możliwości manipulowania obrazem, a więc podania w wątpliwość narzędzi opisu wszechświata, to typowy gest surrealizmu. Wszak mapa, jak każdy system znaków, opiera się na społecznej umowie – chwanie tym porządkiem zaś to dla surrealistów kluczowa rola działalności artystycznej. Jako odbicie (nie)realności przestrzeni, mapa musiała więc stanowić obiekt ich zainteresowań.

Realne ucieczki (do) nadrealizmu

Nieco inaczej kształtuje się relacja surrealistów z przestrzenią w późniejszym okresie, w czasie i tuż po II Wojnie Światowej, inaczej też wyglądać będzie nie tylko „użycie” mapy i pojęcie podróży w twórczości artystek związanych z tym ruchem. Ponieważ to właśnie artystkom przede wszystkim poświęcona będzie uwaga w tym artykule, należy przyjrzeć się ucieczkom i wyprawom zdecydowanie silniej osadzonym w nieprzyjaznej rzeczywistości. W rejonach wyzwolonej sztuki awangardowej niejednokrotnie uciekały bowiem pisarki i artystki, takie jak: Leonora Carrington, Remedios Varo, Leonor Fini czy Kay Sage, w surrealizmie znalazły swego rodzaju schronienie przed odbierającym im nie tylko swobodę twórczą, ale także wolność osobistą – patriarchatem. Nie była to jednak przystań spokojna czy pełna wolności. Kobiety, traktowane przez założycieli ruchu jak muzy, Inne, nieokreślone, demoniczne istoty, dzikie i niebezpieczne, nie były przez nich traktowane jak równe partnerki artystycznych działań. Ich sztuka pozostawała niejednokrotnie na drugim planie, ale nie sposób nie zauważyć, że to właśnie relacje z przedstawicielami ruchu były dla nich często początkiem autonomicznej drogi twórczej.

¹⁰ Tamże.

Najlepszy zapis owej ucieczki przed opresyjnym systemem znaleźć możemy w tekstach (i na obrazach) Leonory Carrington, której bohaterki, najczęściej arystokratki, często buntują się przeciwko swojemu środowisku, wyruszają na samotne wyprawy, niejednokrotnie też przeobrażają się w zwierzęta. Transgresja bohaterek najczęściej unaocznia nie tylko ich dzikość i pragnienie wyzwolenia, ale także niemożność życia w świecie, który nie pozwala im na odkrywanie własnej tożsamości, eksperymentowanie. Wybierają więc zmianę, symboliczną lub dosłowną śmierć i przełamują więzy konwencji, jednocześnie rezygnując ze swojego dziedzictwa. Jednym z opowiadań realizującym ten właśnie schemat jest *Owalna dama* – relacja dziewczyny o życiu jej przyjaciółki Lukrecji, życiu u boku okrutnego ojca, który odbiera córce ukochanego konia na biegunach, jednocześnie odcinając ją od bez troski i wolności dzieciństwa¹¹. W opowiadaniach Carrington pojawia się mnóstwo zwierząt, symbolizujących dzikość i wolność, wiele w nich także uciemiężonych, obligowanych przez rodzinne zobowiązania kobiet, które ostatecznie decydują się na wszelkie możliwe formy ucieczki.

Artystki związane z surrealizmem niejednokrotnie musiały uciekać także dosłownie, co transponowały w podobne do przywołanych wyżej relacjach literackich. Carrington – nie tylko przed wojną, ale także przed przemocowym ojcem – zafascynowana Maxem Ernstem wyjechała za nim do Paryża, następnie do Lizbony. Po rozstaniu z artystą, przy którym nigdy nie mogłaby się w pełni twórczo rozwijać, by definitywnie odciąć się od chcącego umieścić ją w placówce leczenia psychiatrycznego ojca, zawarła fikcyjny związek małżeński z Renato Ledukiem i trafiła do Nowego Jorku. Ostatecznie zamieszkała w Meksyku, gdzie rozwijała swój malarski warsztat, jednocześnie stając się, wraz z Remedios Varo, swego rodzaju lokalną legendą. Biografia Carrington to nie tylko przełamujące konwencje, oparte na estetycznym i semantycznym eksperymencie teksty czy nietuzinkowe obrazy, ale także przykład surrealizmu wdrażanego w codziennej praktyce – zarówno ona, jak i Varo żyły w pełni surrealistycznym życiem, o czym dziś wspomina się w podszytych absurdem, snem i magicznymi praktykami, anegdotach¹².

¹¹ L. Carrington, *Owalna dama*, przeł. M. Ochab, w: tejże, *Siódmy koń. Opowiadania zebrane*, przeł. M. Kłobukowski, M. Ochab, Warszawa 2022, s. 17–18.

¹² O biografii artystki i wpływie poszczególnych wydarzeń na jej rozwój zob. J. Moorhead, *Surrealistyczne przestrzenie. Życie i twórczość Leonory Carrington*, przeł. A. Nowak-Młynikowska, Sopot 2025 oraz W. Chadwick, *Artystki i surrealizm*, przeł. A. Arno, Sopot 2024. O transformacji w postaci zwierzęce pisałam także w artykule: M. Piotrowska-Grot, *Harde chimery – kilka słów o twórczości surrealistek*, w: „Forum Poetyki / Forum of Poetics”, nr 38/2024, s. 82–97.

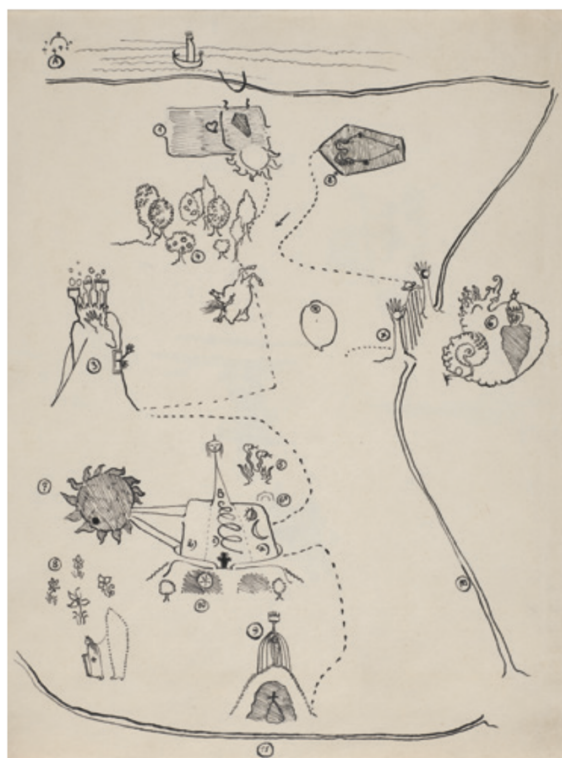
Zanim jednak doszło do owego wyzwolenia, odnalezienia wolności i własnego miejsca na meksykańskiej emigracji, Carrington (której nazwisko zbieżne jest z nazwą geograficzną, tak jak nazwisko Bretona), została przez ojca umieszczona w miejscu niezwykle specyficznym, po którym pozostał zapis w jej pamiętnikach, ale także projekt graficzny – w postaci mapy:

Mapa Down Below (ok. 1941) to rysunek liniowy, przedstawiający teren „zakładu”. I w tym wypadku przypuszczano, że Leonora uwieczniła na nim swoją fantazję na temat tego miejsca. W rzeczywistości jest to nadzwyczaj wierny szkic przedstawiający zakątek parku, w którym stały główne budynki szpitala. Pierwszym obiektem, który ukazuje się oczom ludzi odwiedzających Parque de Morales – jak dziś nazywa się to miejsce – jest kamienny budynek w kształcie igloo, wznoszący się przy ogrodzeniu. Łatwo go rozpoznać na planie Leonory, na którym opisała go jako „Altanę i grotę”. Nieco dalej, również blisko ogrodzenia, stoi inna dziwaczna budowla – wzniesiona z kamieni – która niegdyś mogła służyć jako kapliczka. Na mapie odpowiada jej szkic ludzkiej postaci (być może jest to sama Leonora), stojącej w cieniu większego obiektu w kształcie trumny. [...] *Down Below* zatem nie jest wytworem wyobraźni, lecz dokładnym planem terenu szpitala. W swoim pamiętniku pod tym samym tytułem Leonora wyjaśnia, że *Down Below* (hiszp. *Abajo*) to nazwa części szpitala przypominającej hotel, w której ludzie „żyli [...] bardzo szczęśliwie”. Byli to pacjenci, którzy wyzdrowieli i teraz wracali do sił przed powrotem do świata zewnętrznego, lub osoby przebywające w klinice z innego powodu niż Leonora – pacjentka psychiatryczna¹³.

Zaprojektowana mapa, w której najważniejszy jest znajdujący się poza nią punkt – wyjścia z ośrodka, właściwie jest przykładem, za Michele Foucaultem, heterotopii kryzysu (zastępowane według badacza przez heterotopie dewiacji – miejsca odosobnienia, izolacji Innego)¹⁴. Na tej prostej grafice zbiega się kilka znanych obrazów (na przykład wizja zaświatów, którą przedstawiał w *Boskiej komedii* Dante), jednocześnie przypomina wizje z dziecięcych koszmarów. Nie brakuje na niej jednak precyzyjnych oznaczeń – kierunku zmierzania, oznaczonych i ogrodzonych granic, kierunków świata, sygnałów wolności – personalnej (fikający koziołki koń/wilk, spa-

¹³ J. Moorhead, *Surrealistyczne przestrzenie*, s. 144–145.

¹⁴ Jak pisał M. Foucault: „Drugą zasadą w tym opisie heterotopii jest to, że społeczeństwo, w trakcie swojej historii, może sprawić, by heterotopia, nie przestając istnieć, funkcjonowała w całkiem inny sposób; w rezultacie każda heterotopia ma konkretną i określoną funkcję wewnątrz społeczeństwa i ta sama heterotopia może, zgodnie z synchronią kultury, w której występuje, mieć także taką lub inną funkcję” [M. Foucault, *Inne przestrzenie*, przeł. A. Rejniak-Majewska, „Teksty Drugie” 2005, nr 6, s. 121–122].



Mapa Down Below, ok. 1941¹⁵

cerująca postać) oraz przestrzennej – morze, drzewa. Co istotne, z notatek i zdjęć wynika, że wizja Carrington nie odbiega od rzeczywistości, rzeczywistość została jedynie poddana tutaj interpretacji.

Losy wielu uciekających, głównie przed nazistami, reprezentantów i reprezentantek surrealizmu, związane są oczywiście z działalnością Peggy Guggenheim. To dzięki jej finansowemu wsparciu i tworzonej przez nią kolekcji (choć w sumie trwało to tylko 8 lat), możemy dziś podziwiać i badać twórczość Elsy Von Freytag-Loringhoven (prawdopodobnie twórczyni fontanny Duchampa), Dorothe Tanning, Kay Sage czy właśnie Leonory Carrington. Jak pisze Anton Gill, biografista Guggenheim:

najważniejsze jest to, co Peggy rozumiała, nieważne, czy w pełni świadomie: sztuka może stanowić wyzwanie i skłonić do myślenia. Peggy Guggenheim w sposób pionierski utorowała drogę formom mało cenionym w okresie, kiedy je zdobywała, to powinno się uznawać za jej najważniejszy wkład w historię

¹⁵ J. Moorhead, *Surrealistyczne przestrzenie*, s. 146.

kultury. [...] Jednakże kolekcja w istocie przedstawia znakomity przekrój konkretnych szkół w konkretnym okresie i nie sposób przecenić jej znaczenia jako punktu odniesienia dla nich¹⁶.

Kolekcja znajduje się w Wenecji, ale nieustająco porusza się po mapie – dzieła, które udało się w niej zgromadzić, wypożyczane są przez różne muzea, a także pochodzą z wielu miejsc, miejsc, w których bywała, mieszkała sama kolekcjonerka – między innymi z Francji, Hiszpanii, Anglii i Stanów Zjednoczonych.

Zainspirowane przez dadaizm i surrealizm artystki nie zawsze otwarcie przyznawały się do powiązań z bretonowskim nurtem, jednak wpływ sztuki wyzwalał się z burżuazyjnych więzów, eksperymentującej z wszelkimi formami przekroczenia tego, co zastane i nieaktualne (nie tylko w sztuce), promującej idee introspekcji, poszukującej nowych wymiarów sztuki i życia, zdecydowanie uwidacznia się w ich artystycznych dokonaniach.

Jak (z)mapować surrealizm?

Podążanie tropem surrealizmu to nie tylko śledzenie nonsensowych gier i zabaw czy poszukiwanie niezwykłych dzieł, to także wyzwanie polegające na tropieniu punktów na bardzo realnych, czy właściwie realistycznych, mapach. Choć u swoich początków rozwijał się głównie w Paryżu, w związku z sytuacją geopolityczną i migracyjnym przymusem bardzo szybko rozprzestrzenił się nie tylko w Europie, ale na całym świecie.

„Surrealistyczna mapa świata” powstała w geście politycznego buntu wobec praktyk nazistowskich i kolonialnych. Warto jednak nie tylko prześledzić sposób, w jaki chcieli postrzegać świat pierwsi surrealiści, ale także zastanowić się, jak można zlokalizować na mapie ważne ośrodki sztuki surrealistycznej. Nie były to tylko Anglia i Francja. Surrealizm, w różnych odmianach, rozwijał się także w Czechach, na Słowacji, w krajach dawnej Jugosławii, na Węgrzech i w Polsce.

Dziś mapa surrealizmu kształtuje się jednak na nowo – wymaga przetworzenia czy właściwie odtworzenia. Surrealizm jako ruch kontrowersyjny artystycznie i politycznie zaczął bowiem z map znikać, a ze względu na swoją niedookreśloną formułę z pewnych miejsc był rugowany, czasami zaś po prostu niedostrzegany.

¹⁶ A. Gill, *Peggy Guggenheim. Życie uzależnione od sztuki*, przeł. M. Ferek, Kraków 2022, s. 461–464.

Jeżeli chodzi o obecność surrealizmu w Polsce, to stanowiska badaczy i badaczek są (wciąż) podzielone – Krystyna Janicka w bardzo ważnym (i oczywiście ograniczającym się do sztuk plastycznych) opracowaniu, wskazuje, że, choć w Polsce nigdy nie działały surrealistyczne grupy, to idee artystyczne wyróżniające ten nurt były znane polskim artystom i artystkom już przed pierwszą wojną światową i doczekały się swoich reprezentacji zarówno w malarstwie, jak i w literaturze¹⁷. Niejednokrotnie zwraca się także uwagę na deprecjonowanie nurtu, zwłaszcza w polskiej recepcji, co wynikać mogło z kilku, niewykluczających się czynników: powierzchownego rozumienia surrealizmu, błędnego odczytania wymowy manifestów, skupianiu się na warstwie wizualnej wystaw i poszczególnych prac przedstawicieli tego kręgu. Z jakiegoś jednak powodu dawna awangardowa energia i eklektyczny koktajl pociągały wówczas młodych twórców oraz twórczynie, z jakiegoś powodu wciąż nurtując nas pytania o surrealizm – sto lat po publikacji pierwszego manifestu. Spróbujmy więc kontynuować grę, uznając, że przejawy i specyficzne odmiany surrealizmu do Polski jednak docierały (także dzięki lwowskiej recepcji ruchu i zrzeszeniu „Artes”¹⁸), choć niejednokrotnie przybierały nieprzewidywalny kształt, upłynniając się gdzieś na granicy starcia awangardy i modernizmu.

Elementy surrealistyczne można odnaleźć w twórczości Zuzanny Ginczanki, która jawi się jako artystka nieustannie przekraczająca granice – zarówno formalne, jak i wyobraźniowe. Jej poezja nie ogranicza się do kopiowania istniejących wzorców, lecz stanowi odważne poszukiwanie własnego języka, zdolnego do kreowania i ocalania nowych światów. Wśród konwencji, z których czerpała, szczególnie wyrazista staje się tradycja awangardowego eksperymentu, pozwalająca jej nieustannie eksplorować nowe formy obrazowania i poszerzać granice literackiego wyrazu. Przykładem takiego działania jest wykreowany przez poetkę obraz *Labiryntu obłądnego*.

¹⁷ K. Janicka *Surrealizm*, Warszawa 1985, s. 215–224.

¹⁸ Piszą o tym, między innymi, Janicka w cytowanej już książce i Słodkowski, który zaznacza, że niestety nie poświęcono temu zjawisku zbyt wiele badawczej uwagi: „Jak wiadomo, centrum może istnieć bez peryferii, ale nigdy na odwrót. Przenosząc tę zasadę do dyskursu historyczno-artystycznego, aby spluralizować nazbyt uproszczony obraz nadrealizmu, znaczenie owym »innym« recepcjom nurtu należałoby nadać poprzez problemowe odniesienia do zawłaszczającego je surrealizmu »nowoczesnych«, zwłaszcza zaś należałoby usytuować względem niego historycznie pierwszą, lwowską recepcję w kręgu zrzeszenia Artes z lat ok. 1929–1931” [zob. P. Słodkowski *Polskie surrealizmy i ideały historii sztuki (Streng – „nowocześni” – Żarnower)*, w: „Miejsce: studia nad sztuką i architekturą polską XX i XXI wieku” 2015, R. 1, s. 110–125].

Motyw labiryntu w tym ujęciu nie jest jedynie geometryczną strukturą, ale staje się przestrzenią symboliczną, w której odzwierciedla się kondycja człowieka uwikłanego w chaos i poczucie zagubienia. Labirynt Ginczanki to figura egzystencjalna – metafora niepewności, dezorientacji i zmagania z doświadczeniem obłądu. Jednocześnie, poprzez bogactwo obrazów i zaburzenie linearnych porządków narracji, nabiera on cech surrealistycznych: ukazuje rzeczywistość odkształconą, intensywnie wizualną, wymykającą się logice i realistycznym ramom przedstawienia. Dzięki temu staje się również przestrzenią psychiczną, obrazem wewnętrznego chaosu i rozpadu, w którym ja poetyckie próbuje odnaleźć swoją tożsamość.

Tysiąc tysięcy niedrzwii – drzewi, przez które muszę iść, choć nie chcę,
groteską swych bezzębnych paszcz świadomość progów swych wychłepce;
tysiąc tysiączne pierwsze drzewi mogłyby dziś już wtulić w spokój
lecz jest ten szal, co woli ból rozbłąkań, niż się portem okuć¹⁹.

W tym punkcie można zestawzić twórczość Ginczanki z koncepcją surrealizmu André Bretona. W *Manifestie surrealizmu* francuski poeta postulował wyzwolenie wyobraźni spod jarzma racjonalizmu i logiki, wskazując na wartość automatyzmu psychicznego i swobodnego przepływu obrazów. Bretonowska idea sztuki jako drogi ku podświadomości i tajemnicy znajduje wyraźny rezonans w „labiryncie” Ginczanki. Podobnie jak u twórców francuskiej awangardy, jej poetycka przestrzeń jest dynamiczna, fragmentaryczna i paradoksalna – nie prowadzi do prostego rozwiązania, lecz ku spotęgowaniu zagadki.

Labirynt Ginczanki można więc odczytać jako figurę Bretonowskiej podróży w głąb psyche. Obrazy obłądu i chaosu nie są jedynie destrukcją, lecz kryją w sobie potencjał poznawczy: otwierają perspektywę dostępu do innej rzeczywistości, tej „niewidzialnej”, która – jak twierdził Breton – istnieje poza kontrolą świadomości. Ginczanka operuje tym motywem, by ukazać dramat jednostki zagubionej w świecie, ale też dramat epoki, w której doświadczenie wojny i Zagłady naznaczyło całe pokolenie.

W ten sposób poetka wpisuje się w szeroki nurt europejskiego surrealizmu, pozostając jednocześnie wierna własnej wrażliwości i doświadczeniu. Jej *Labirynt* to nie tylko eksperyment formalny czy literacka gra – to głęboka metafora, w której spotykają się indywidualne doświadczenie egzystencjalne, historyczna katastrofa i Bretonowska idea sztuki jako drogi ku nieświadomo-

¹⁹ Z. Ginczanka, *Labirynt obłądny*, w: tejże, *Poezje zebrane (1931–1944)*, wstęp i opracowanie I. Kiec, Warszawa 2019, s. 144.

mości. Dzięki temu dzieło Ginczanki pozostaje jednocześnie zakorzenione w tradycji awangardy i absolutnie oryginalne.

Nadrealistyczna estetyka to także domena Zbigniewa Herberta czy Juliana Kornhausera, ale największy renesans surrealizmu zaobserwować można w poezji najnowszej. Prozy poetyckie Elizy Kąckiej, senne ludzko-zwierzęce istoty w tekstach Małgorzaty Lebdy, dedykowane surrealistkom wiersze Julii Fiedorczuk, enumeracyjne ciągi istot, wizji i ożywających przedmiotów Jakuba Kornhausera, stanowią najlepszy dowód na to, że surrealizm nie tylko dotarł do Polski, ale także fantastycznie rozgościł się w naszych literackich progach, choć nigdy nie uformował się ostatecznie.

Ponieważ neosurrealizm (czy wręcz subrealizm) polskiej poezji współczesnej to temat na osobne, obszerne opracowanie, ograniczę się tylko do jeszcze jednego przykładu. W najnowszym tomie *Glif* Julii Fiedorczuk surrealistyczna podróż zatacza wręcz koło, powraca dodatkowo w postaci ekfrazy obrazu Remedios Varo, zresztą wiersz *Gwiezdna owsianka* dedykowany jest tej malarce:

drewniana klitka umocowana
na podstawce z chmur
pudełeczko
w sam raz dla jednej
szczupłej kobiety
trudno powiedzieć
czy jest zmęczona
czy śpi z otwartymi
oczami co widzi
poza małą maszynką
zasysającą z zewnątrz
kosmiczną materię
pewnie niełatwo
tak ją ciągle mieć
całymi nocami
to wyczerpujące²⁰

Ekfrazja Fiedorczuk celowo kieruje nas do konkretnego obrazu (*Papilla Estelar – Star Maker*, 1958), jednocześnie jednak kreując narrację uzupełniającą obraz o opis emocji i pracy ciała. Artystyczne wizje współczesne, choć mocno czerpią z technik klasycznych surrealistów, bez wątpienia przełamują tanatyczny w wymowie język, ciężąc w stronę animalistycznej wręcz witalności – skupiając się na ciele, na emocjach, na faktycznym byciu na granicy

²⁰ J. Fiedorczuk, *Gwiezdna owsianka*, w: *też*, *Glif*, Wrocław 2024, s. 13.

światów, nie tylko na ich opisywaniu czy generowaniu kolejnych wizji. Jednocześnie wciąż jest to nurt związany z buntem, przekroczeniem, nie tylko formalnych, postulatów artystycznych (w stronę tego, co sformalizować trudno).

Peter Burger w *Teorii awangardy* rozważał zależność między protestem o charakterze (anty)artystycznym i rewolucyjnym (na ogół marksistowskim) postulatem praktyki. Postulat zredukowania izolacji sztuki wysokiej, zrównania jej z nie-sztuką, wiązał się z buntem przeciwko autonomicznemu statusowi sztuki, osiągającemu apogeum w estetyzmie. Wraz z pojawieniem się futuryzmu, dadaizmu i nadrealizmu społeczny podsystem sztuki wkracza w stadium samokrytyki, przy czym nie chodzi o krytykę minionych stylów, lecz o samą instytucję sztuki, rozwiniętą w społeczeństwie mieszczańskim²¹. Polska odmiana surrealizmu nie jest więc jego czystą formą, ale oprócz kilku lat najintensywniejszej działalności osób związanych ze środowiskiem Bretona, surrealizm nie miał jednej, domkniętej, skończonej formuły. Dookreślenie stanowiłoby dla tego nurtu ostateczną klęskę.

Za podsumowanie tych rozważań posłuży cytat z powieści Leonory Carrington *Trąbka do słuchania*:

Zainstalowałyśmy się więc w salonie. O czwartej po południu zapadła noc i śnieg przestał padać. Chmury powoli odpłynęły w dal, odsłaniając wspaniałe rozgwieżdżone niebo. Carmela rozpakowała planisferę i wyszłyśmy do ogrodu badać gwiazdy. Planisfera składała się z kartonowego krążka z mapą gwiazdozbiorów widocznych w naszej części globu oraz drugiego, krążącego nad nim plastikowego krążka z gwiazdami niewidocznymi na naszej części nieba. Na jego obrzeżu widniał cały skomplikowany system miesięcy i godzin odpowiadających gwiazdom, w środku była dziurka.

Carmela z wprawą manipulowała krążkiem i szybko znalazła datę i godzinę.

- Trzeba patrzeć na Gwiazdę Polarną przez dziurkę w środku – powiedziała.
- W ten sposób znajdziemy pozycje innych ciał niebieskich, które wszystkie krążą²².

Trudno nie dać się uwieść tej metaforze – śledzenie wpływów surrealizmu to bowiem nic innego, jak zlokalizowanie pewnego centrum, technik, artystycznej estetyki, specyficznych mechanizmów, ale także poglądów (nie tylko tych, które dotyczą roli sztuki i artysty), patrzeć jednak należy przede wszystkim na to, co nie zostało uwidocznione w podręcznikach do historii literatury

²¹ Zob. J. Franczak, *Awangarda – niedokończony projekt*, „Teksty Drugie” 2010, nr 4, s. 123.

²² L. Carrington, *Trąbka do słuchania*, przeł. M. Ochab, Kraków 2023.

– trzeba wylapywać te ciała, które są może niewidoczne na naszej części mapy. Surrealizm przeżywa jednak aktualnie w polskich badaniach spory renesans, o czym świadczą choćby liczne publikacje, dla których stanowi on temat podstawowy. To, o co najtrudniej, to przeprowadzenie wnikliwych analiz tekstowych, sam surrealizm jest bowiem na tyle niesformalizowany, że za każdym razem dookreślić, zmapować należy te elementy, których dopiero będziemy poszukiwać.

Bibliografia

- Augé Marc (2010), *Nie-miejsca. Wprowadzenie do antropologii hipernowoczesności*, przeł. R. Chymkowski, Warszawa: Wydawnictwo PWN.
- Breton André (1976), *Manifest surrealizmu*, w: *Surrealizm. Antologia*, ukł. A. Ważyk, Warszawa: Czytelnik.
- Carrington Leonora (2022), *Siódmy koń. Opowiadania zebrane*, przeł. M. Kłobukowski, M. Ochab, Warszawa: Wydawnictwo Filtry.
- Carrington Leonora (2023), *Trąbka do słuchania*, przeł. M. Ochab, Kraków: Wydawnictwo Literackie.
- Chadwick Whitney (2024), *Artsytki i surrealizm*, przeł. A. Arno, Sopot: Wydawnictwo Smak Słowa.
- Dziadek Adam (2008), *Atopia – stadność i jednostkowość*, w: *Wizerunki wspólnoty: studia i szkice z literatury i antropologii porównawczej*, red. Z. Kadłubek, T. Sławek, Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, s. 167–175.
- Fiedorczuk Julia (2024), *Glif*, Wrocław: Wydawnictwo Warstwy.
- Foucault Michel (2005), *Inne przestrzenie*, przeł. A. Rejniak-Majewska, „Teksty Drugie”, nr 6, s. 117–125.
- Franczak Jerzy (2010), *Awangarda – niedokończony projekt*, „Teksty Drugie” nr 4, s. 119–125.
- Franczak Jerzy (2025), *Zemsta wyobraźni*, Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.
- Gill Anton (2022), *Peggy Guggenheim. Życie uzależnione od sztuki*, przeł. M. Ferek, Kraków: Wydawnictwo Znak Literanova.
- Ginczanka Zuzanna (2019), *Poezje zebrane (1931–1944)*, wstęp i oprac. I. Kiec, Warszawa: Wydawnictwo Marginesy.
- Janicka Krystyna (1986), *Surrealizm*, Warszawa: Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe.
- Jaworska-Witkowska Monika (2015), *Heterotopie, allotopie i atoposy. O (nie)miejscach kultury i tekstu i tryumfie myślenia międzyprzestrzennego*, „Rocznik Naukowy Kujawsko-Pomorskiej Szkoły Wyższej w Bydgoszczy. Transdyscyplinarne Studia o Kulturze (i) Edukacji”, nr 10, s. 103–142.
- Kornhauser Jakub (2015), *Całkowita rewolucja. Status przedmiotu w poezji surrealizmu*, Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego.
- Moorhead Joanna (2025), *Surrealistyczne przestrzenie. Życie i twórczość Leonory Carrington*, przeł. A. Nowak-Młynikowska, Sopot: Wydawnictwo Smak Słowa.

- Pajęcka Anna (2024), *Surrealistyczna mapa świata*, „Czas Kultury” nr 17, <https://czas.kultury.pl/artykul/surrealistyczna-mapa-swiata/> [dostęp 27.05.2025].
- Péret Benjamin (1976), *Na wzgórzu*, w: *Surrealizm. Antologia*, ukł. A. Ważyk, Warszawa: Czytelnik, s. 305.
- Słodkowski Piotr (2015), *Polskie surrealizmy i ideoza historii sztuki (Streng – „nowocześni” – Żarnower)*, „Miejsce”, nr 1, <https://miejsce.asp.waw.pl/polskie-surrealizmy-i-ideoza-historii-sztuki-2/> [dostęp 27.05.2025].
- Taborska Agnieszka (2007), *Spiskowcy wyobraźni. Surrealizm*, Gdańsk: Słowo/obraz terytoria.
- Taborska Agnieszka (2021), *Świat zwiariował. Poradnik surrealistyczny jak przeżyć*, Olśzanica: Wydawnictwo Bosz.

Mapping Surrealism

Abstract

This article examines Surrealism as an artistic movement that, although formally concluded by the 1960s, continues to resonate within contemporary artistic discourse, inspiring both creators and scholars. The discussion foregrounds the paradoxical nature of Surrealism—historically closed yet persistently alive and subject to ongoing redefinitions. Surrealism is approached not merely as a movement but as a creative attitude and a coherent aesthetic grounded in anti-conformism, the transgression of rational boundaries, and the pursuit of an “elsewhere” of existence. Particular attention is devoted to André Breton’s *Manifesto of Surrealism* and to surrealist practices ranging from automatic writing and dream exploration to experiments with hypnosis and hallucinations, as well as real and imaginary journeys aimed at constructing new aesthetic and social spaces. The article also highlights the contributions of women artists associated with the movement, challenging the stereotypical perception of Surrealism as a male domain and underscoring their role in shaping surrealist imagination. Finally, the text emphasizes the reception and reinterpretation of Surrealism in contemporary Polish literature and poetry, where surrealist strategies—both in imagery and linguistic experimentation—remain a vital source of inspiration. The author argues that Surrealism, as an ambiguous, fluid, and open formation, enables the emergence of ever-new artistic and interpretive configurations, functioning as a critical tool against entrenched aesthetic, social, and geopolitical orders.

Keywords: Surrealism, map, poetry, Surrealist manifesto, modern Polish literature