

Harde chimery – kilka słów o twórczości surrealistek

Magdalena Piotrowska-Grot

ORCID: 0000-0003-2058-9628

Co powinnyśmy/iśmy czytać?

Autorów nieznanych, zapomnianych, wymyślonych. Niech żyją mistyfikacje! Przede wszystkim jednak autorów unikających realistycznego opisu świata: od tego są gazety i media społecznościowe. Uciekajmy w literaturę od rzeczywistości przytłaczającej nadmiarem faktów i złych wieści. Nie zaszkodzi, jeśli twoi autorzy będą mieli słabość do absurdu, erotyki, czarnego humoru, ironii i dwuznaczności. Dobrze, jeśli ich książki powrócą w twoich snach¹.

Tak radzi w swojej książce *Świat zwariował. Poradnik surrealistyczny jak przeżyć* Agnieszka Taborska, badaczka, historyczka sztuki, znawczyni twórczości surrealistycznej. W ostatnim zdaniu cytowanego fragmentu dodaje jednak: „W towarzystwie kilkudziesięciu autorów znalazły się jedynie dwie młodsze autorki, które przeżyły wszystkich kolegów po piórze: Leonora Carrington [...] i Gisèle Prassinos (z «automatycznymi» opowiadaniem)”². Posłuchajmy więc rady, ale zawiązując ów krąg do pisarek. Spróbujmy przeczytać te dzieła, które zostawiły po sobie surrealistki.

Przed przystąpieniem do tego zadania trzeba jednak wykonać szereg innych działań. Surrealistyczne pisarki należy bowiem najpierw „odnaleźć”. Historia ruchów awangardowych w literaturze i sztuce pierwszej połowy XX wieku to bowiem wciąż w przewadze historia mężczyzn, a przynajmniej tak może się nam wydawać, kiedy przyjrzymy się opracowaniom badaczy i badaczek, katalogom obrazów, rzeźb i obiektów. Dotyczy to wszystkich awangardowych tendencji i kierunków, ale zdecydowanie najbardziej fakt tego artystycznego zmaskulinizowania uwidacznia twórczość

¹ Agnieszka Taborska, *Świat zwariował. Poradnik surrealistyczny jak przeżyć* (Olszanica: BOSZ, 2021), 16.

² Taborska, *Świat zwariował. Poradnik surrealistyczny jak przeżyć*, 17.

surrealistyczna. Podstawowym zadaniem niniejszego artykułu uczynię więc próbę odpowiedzi na dwa pytania, niezwykle istotne właśnie w roku 2024, sto lat po opublikowaniu *Manifestu surrealistycznego*: Czy były (są) wielkie surrealistki?³ oraz, jeśli tak, to: Gdzie się dotychczas podziewały?

Muzy/Meduzy

Choć wydaje się, że polskie i światowe literaturoznawstwo udzieliło już dawno odpowiedzi na pierwsze z tych pytań, wciąż pokutuje przekonanie, że awangarda artystyczna jest w przewadze męską działalnością. To, co z historycznej awangardy przeszło bowiem do kanonu (paradoksalnie wbrew największym awangardowym lękom⁴), to właśnie twórczość mężczyzn. André Breton, Paul Éluard, Max Ernst, Salvador Dali, Tristan Tzara, Luis Aragon – te nazwiska pojawiają się we wszystkich niemal opracowaniach dotyczących twórczości surrealistycznej. Lista ta do polskiej tradycji badawczej przeniknęła najprawdopodobniej pod wpływem przygotowanej przez Adama Ważyka *Antologii*⁵ oraz za sprawą badaczki tego kierunku w sztuce – Krystyny Janickiej⁶. Awangardowe artystki, dziś co prawda powracające lub odkrywane w dyskursach literaturoznawczych i historii sztuki⁷, wciąż pozostają w cieniu. W najpowszechniejszych i najbardziej znanych opracowaniach, zwłaszcza w szkolnych podręcznikach, funkcjonują zwykle jako muzy wielkich awangardowych twórców – zdecydowanie rzadziej patrzymy na nie jako twórczynie osobne, czy wręcz awangardę determinujące. Oczywiście, jak zaznacza Taborska, w latach 90. sytuacja ta ulega zmianie, ale należy doprecyzować, że jest to zasługa wielkich i ważnych wystaw zorganizowanych pod koniec lat 80., które uwzględniały prace artystek. Wspomniana intensyfikacja badań w tym zakresie dotyczyła więc głównie dziedziny historii sztuki⁸. W ramach historii literatury rzecz prezentuje się nieco inaczej, jak pisze Joanna Grądział-Wójcik:

W refleksji historycznoliterackiej dominuje tendencja do sytuowania poezji kobiet poza literaturą nowoczesną, w szczególności tą o awangardowych koneksjach⁹.

³ Sformułowanie pytania, opiera się oczywiście na lekturze eseju Lindy Nochlin *Dlaczego nie było wielkich artystek?* Pytanie jednak jest semantyczną grą i zawiera w sobie swoisty błąd poznawczy, zapytać wypada bowiem nie o to, czy i dlaczego nie było wielkich surrealistek, ale o to, dlaczego ich nie znamy lub znamy tak pobieżnie.

⁴ O lęku przed spowszednieniem i ukłasyznieniem w oczach odbiorców pisał m.in. Renato Poggioli. Zob. Renato Poggioli, *Teorie awangardy*, tłum. Łukasz Kraj, w: *Teorie awangardy. Antologia tekstów*, red. Iwona Boruszkowska, Michalina Kmieć, Jakub Kornhauser (Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2020), 17–70.

⁵ Adam Ważyk, *Surrealizm. Antologia* (Warszawa: Czytelnik, 1976).

⁶ Krystyna Janicka, *Surrealizm* (Warszawa: Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, 1973).

⁷ Niektóre publikacje jedynie wspominają o wybranych tekstach i obrazach twórczyń awangardowych, inne starają się zaproponować nie tylko kompleksowe, ale także innowacyjne ujęcia, które nie osadzają tych dzieł w ramach stereotypowych omówień twórczości kobiecej czy twórczości kobiet. Zob. Jan Marx, *Grupa poetycka Kwadryga*, Warszawa 1983; Andrzej K. Waśkiewicz, *Szesnaście wierszy Mili Elin*, w tegoż, *W kręgu Zwrotnicy*, Kraków 1983; Agata Zawiszevska, *Między Młodą Polską, Skamandrem i Awangardą. Kobiety piszące wiersze w dwudziestolecie międzywojennym*, Szczecin 2014.

⁸ Warto zwrócić uwagę na publikacje, które wymienia badaczka: *Surrealist Women. An International Anthology; Surrealism and Women; Mirror Images. Women, Surrealism and Self-Representation; Inverted Odysseys*. Claude Cahun, Maya Deren, Cindy Sherman, a także dodać nowe omówienia, takie jak choćby książki: Sylwia Zientek, *Tylko one. Polska sztuka bez mężczyzn*. Muter, Rajacka, Szapocznikow, Bilińska, Kobro i inne (Warszawa: Wydawnictwo Agora, 2023); Michaela Carter, *Surrealistka*, tłum. Waldemar Łys (Poznań: Rebis, 2021) oraz bardzo ważna książka, która w polskim przekładzie ukazała się w 2024 roku, pisana zaś była w latach 80., czyli kanoniczne już opracowane: Whitney Chadwick, *Artystki i surrealizm*, tłum. Anna Arno (Sopot: Smak Słowa, 2024).

⁹ Joanna Grądział-Wójcik, „Trudne” wiersze. Konstelacje neoawangardy w poezji kobiecej”, w: *Stulecie poetek polskich. Przekroje. Tematy. Interpretacje*, red. Joanna Grądział-Wójcik, Agnieszka Kwiatkowska, Ewa Rajewska, Edyta Sołtys-Lewandowska (Kraków: Universitas, 2020), 421.

Czy zatem, by zacytować Mariannę Bocian, poezji kobiet „jest pisane w pisaniu przegrane”? Z jakiegoś bowiem powodu poetki przegrywają rywalizację o uwagę badaczy. Można się zastanawiać, na ile ten stan rzeczy wynika z mniejszego udziału kobiet w życiu literackim, na ile z poziomu artystycznego ich twórczości, na ile wreszcie z manipulacji [...] – więcej niż o praktyce literackiej obecne *status quo* zdaje się mówić o mechanizmach recepcji i polityce budowania kanonu¹⁰.

Tu mógłby pojawić się szereg tłumaczeń, że nie sposób powiedzieć o wszystkim/wszystkich; poetyka podręcznika, syntezy, skrótu wymusza na autorach/autorkach trudne wybory, więc wybierane są dzieła najbardziej dystynktywne. Historia literatury i sztuki nie jest jednak wyłącznie pełna luk – opiera się niejednokrotnie nie na wyborze, na celowym wykluczaniu czy, pozornie nieszkodliwym dla ogółu całości, przemilczeniu.

Zacznijmy dekonstrukcję tego schematu od dzieła, od którego przywykliśmy rozpoczynać przechadzkę po sztuce dwudziestolecia międzywojennego. Wszyscy zapewne znają *Fontannę* – dzieło wystawione przez Marcela Duchampa (choć podpisane nazwiskiem nieznanego twórcy R. Mutt). Coraz więcej opracowań dowodzi jednak, że nie było ready-made Duchampa, a jej autorką była prawdopodobnie (o czym pisał Duchamp w jednym z listów do siostry) baronessa Elsa von Freytag-Loringhoven – pochodząca ze Świnoujścia pisarka i artystka performatywna wykorzystująca w projektowanych obiektach technikę podobną do duchampowej¹¹. Teoria ta nie została potwierdzona, przytaczam ją jednak, ponieważ powinna zastanowić nas w tej historii zupełnie inna rzecz: jak niewiele wiemy o twórczości wspomnianej artystki, która mogła się przyczynić do jednego z najistotniejszych awangardowych gestów. Czy jesteśmy jednak w stanie stworzyć alternatywną listę artystek surrealistek? Oprócz przytoczonych powyżej nazwisk powinny się na niej pojawić także: Dorothea Tanning, Meret Oppenheim, Leonor Fini, Eileen Agar, Remedios Varo, Erna Rosenstein, Zuzanna Ginczanka (której twórczość zwyczajowo łączy się z działalnością skamandrytów, choć wykazuje ona całkiem sporo cech surrealistycznych), Debora Vogel. Większość z nich skupiała się głównie na malarstwie, rzeźbach i instalacjach, ale sporo z tych artystek zostawiło po sobie niezwykle ciekawe wiersze i książki prozatorskie. O specyfice kobiecego pisania w ramach kierunków awangardowych pisał już Łukasz Kraj¹²; w niniejszym tekście analizie poddane zostaną poszczególne utwory wybranych surrealistek, nie po to jednak, by znów przypisać im uogólniające zestawy cech, ale by pokazać ich różnorodność i artystyczny indywidualizm, jedynie zaznaczając miejsca wspólne. Nie będzie to także tekst rozliczający się z tym, co i w jakim stopniu zawdzięcza surrealismowi feminizm. Były bowiem wśród nich twórczynie wyraziście dążące do emancypacji (zarówno społecznej, jak i politycznej) oraz takie, które od ruchów feministycznych się odcinały¹³. Warto przyjrzeć się jednak poszczególnym konstrukcjom kobiecych postaci, chwytom, które służą oddaniu ich odrębności. Porównać je ze znanymi, właśnie kanonicznymi dziś, obrazami i tekstami surrealistów – uwagę zwraca bowiem ważne, ale niezwykle specyficzne miejsce kobiet w twórczości mężczyzn reprezentujących ten kierunek w sztuce:

Pierwszej z trzech kolażowych książek z 1929 roku Max Ernst dał tytuł *La femme 100 têtes*, co w fonetycznym rozumieniu znaczy zarówno *La femme cent têtes* (*Kobieta o stu głowach*), jak i *La femme*

¹⁰Grądziel-Wójcik, 443.

¹¹Zob. Zientek, 18.

¹²Łukasz Kraj, „Feminizowanie awangardy? «Na pewno książka kobiety» Wandy Melcer”, *Pamiętnik Literacki* 3 (2019): 59–75.

¹³Pisze o tym Agnieszka Taborska, *Spiskowcy wyobraźni. Surrealizm* (Gdańsk: Słowo/Obraz Terytoria, 2007), 149.

sans tête (*Kobieta bez głowy*). Obie interpretacje odpowiadają surrealistycznej wizji kobiet, postrzeganych przede wszystkim jako istoty nieprzeniknione, *femmes fatales*, niebezpieczne niczym stugłowe hydry, oraz nawiedzone media słyszające niedostępne dla mężczyzn głosy, wariatki, które – postradawszy zmysły – zbliżyły się do natury i tajemnych obrzędów. Krótko mówiąc, kobiety bez głowy¹⁴.

Kobiety jawią się więc na surrealistycznych obrazach jako złowrogie chimery, które mężczyzna próbuje okiełznać (poprzez przedstawienie w formie przedmiotu, dekapitację, przedstawienie fragmentaryczne i statyczne). W tym kontekście, niezaprzeczalnie, należy sobie zdawać sprawę z wyjątkowego statusu przedmiotów w twórczości surrealistów – poddawane transformacji i mutacji znaczeń posiadały własną, niepowtarzalną tożsamość¹⁵. Niestety, przedstawianie kobiet jako rozczłonkowanych przedmiotów, pozbawianie ich twarzy skutkuje nie tylko wyrazistym uprzedmiotowieniem, ale także wyeliminowaniem ich z porządków dyskursu. Nie będziemy jednak szczegółowo analizować ogólnych cech surrealistycznej sztuki, temu zagadnieniu poświęciło uwagę już wiele badaczek i wielu badaczy. Przyjrzymy się temu, jak kreują nadrealny świat artystki. Łączyć je będzie dookreślenie „surrealistki”, ale tak naprawdę skupimy się na wyłuskaniu ich indywidualnych poetyk i sposobów obrazowania, podążając za wskazówką, którą daje w swoich pismach Hélène Cixous:

Ale przede wszystkim trzeba powiedzieć, że mimo skandalicznego stłumienia, które utrzymuje je „w mroku” i każe im uznać, że mroczność jest ich przymiotem, nie istnieje kobieta typowa. Tym, co one mają w spólnego, zajmę się później. Pociąga mnie bowiem nieskończone bogactwo ich istnień poszczególnych: nie można mówić o jednej seksualności kobiecej, niezróżnicowanej, jednolitej, o ustalonym przebiegu i nie zawierającej niczego nieprzewidywalnego. Tak jak nie można mówić o jednej świadomości, również wyobrażenia kobiet jest niewyczerpana, jak muzyka, jak malarstwo, jak pisarstwo: twory ich fantazji są niezwykle¹⁶.

„karm je tchórzliwymi głupotami, a zobaczysz, jak będą nas naśladować...”. Gisèle Prassinos

Niewiele osób spośród polskich czytelniczek i czytelników miało okazję zapoznać się z powieścią Gisèle Prassinos, której treść i znaczenie niezwykle ciekawie aktualizuje się w kontekście współczesnych wydarzeń. Jest to bowiem opowieść o sztucznej inteligencji. Sztucznej inteligencji, która zawodzi, a jednocześnie wymusza na poszczególnych osobach nie tylko rozwój nowych kompetencji, ale przede wszystkim inny sposób patrzenia na świat i swoje w nim miejsce. Powieść *Twarz muśnięta smutkiem* to historia młodej kobiety, która zostaje, wbrew swojej woli, żoną ekscentrycznego naukowca: „Małżonek był tym bardziej niezwykły, że posiadał sztuczną inteligencję, jedyną na świecie. Kiedyś, gdy pracował jako górnik w kopalni, jego czaszka uległa przedziurawieniu w wypadku spowodowanym wybuchem metanu”¹⁷. Choć początkowo żyją właściwie osobno, z czasem Esentielle przywiązuje się do swojego małżonka, nie do końca jednak potrafi zrezygnować z drobnych przejawów wolności i niezależności,

¹⁴Taborska, *Spiskowcy wyobraźni. Surrealizm*, 119.

¹⁵Zob. André Breton, „Kryzys przedmiotu”, w: Adam Ważyk, *Surrealizm. Antologia* (1976); Jakub Kornhauser, *Całkowita rewolucja. Status przedmiotów w poezji surrealizmu* (Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2015).

¹⁶Hélène Cixous, „Śmiech Meduzy”, tłum. Anna Nasiłowska, *Teksty Drugie* 4-6 (1993): 147–148.

¹⁷Gisèle Prassinos, *Twarz muśnięta smutkiem*, tłum. Agnieszka Taborska (Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 2005), 19–20.

co w naukowcu wywołuje lęk przed utratą młodej żony. Co ciekawe, jego doskonały mózg nie radzi sobie z ludzkimi emocjami i słabościami – w wyniku silnych wzruszeń mechanizm przestaje więc funkcjonować zgodnie z pierwotnymi założeniami. Choć skutki awarii są niezwykle dotkliwe, kobieta nie opuszcza naukowca, dokłada wszelkich starań, najpierw – by znaleźć kogoś, kto podejmie się naprawy sztucznej inteligencji, a później – by samodzielnie nauczyć się wszystkiego, co pozwoli jej pomóc mężowi. Ostatecznie jednak ocalić męża pomaga jej uczucie (kiedy zawiedzie technika, której tajniki zdąży jednak zgłębić na najwyższym poziomie, przewyższając w tym napotkanych mężczyzn). Poza głęboką ironią wobec współczesnego społeczeństwa Prassinosa oferuje nam w swojej prozie coś jeszcze. Powieść stanowi parodię klasycznych gatunków oświeceniowych i rozpraw naukowych, dodatkowo zaś pisarka konstruuje obraz kobiety tak odmienny od surrealistycznych wizji swoich mentorów – kobiety silnej, niezależnej, zdolnej do ogromnych poświęceń, zmiennej, elastycznej, bawiącej się życiem i przekraczającej konwencje, ale przede wszystkim i mimo wszystko – empatycznej. Oczywiście, co zaznacza we wprowadzeniu do polskiego wydania powieści Taborska¹⁸, nie będzie szczęśliwego zakończenia, nie zabraknie zaś absurdu, purnonsensu i, w ostateczności, szarej rzeczywistości – zaraz po tym, jak mózg naukowca zostaje „naprawiony” przez jego żonę, mężczyzna powraca do swoich książek i znów przestaje interesować się życiem, które go otacza.

Talent Prassinosa odkrył jako pierwszy André Breton. Nie zmienia to jednak faktu, że czternastoletnia wówczas pisarka była traktowana przez surrealistów jak muza, obiekt obserwacji, idea – pozostała właściwie genialnym dzieckiem, które nie miało w ich oczach statusu równej im partnerki na literackiej scenie. Surrealiści poszukiwali w kobiecym ciele natchnienia, ale ostatecznie traktowali je przedmiotowo, jakby próbowali w ten sposób ośwoić lęk przed czymś (kimś), czego nie rozumieli, posiąść obiekt mrocznego pożądania¹⁹.

Prassinosa odwraca niejako surrealistyczny mit kobiety – przedstawianej bez głowy, reprezentującej jedynie porządek ciała, *femme fatale*, głównie przy pomocy czarnego humoru i absurdalnej konstrukcji świata przedstawionego. Choć początkowo sceptyczny (nie wierzył bowiem, że taki poziom może reprezentować tak młoda osoba), Breton docenił ostatecznie te cechy jej pisarstwa, umieszczając jej teksty w *Antologii czarnego humoru*.

W jednym z nich, *Rozmowie*, Prassinosa opisuje dialog człowieka z koniem, wypaczając oczywiście tym samym rycerski mit: „Pole pszenicy, mężczyzna ubrany jest w koronkową ochrową tunikę z czerwonymi plamami. Koń jest nagi. Z jego ogona zwisa pudełko od zapalek, z którego wystają czułki pasikonika. Mężczyzna siedzi na białej poduszce z zielonymi wzorami. Koń – na mężczyźnie”. Rozmowa, która rozpoczyna się od porzucenia myśli o zdobyciu zielonego diamentu, nie ma pozornie żadnego sensu, stanowić ma próbę zapisu automatycznego, nie jest spójna, nie o nią tu właściwie chodzi, tylko o efekt zawarty w wygłosowych kwestiach:

KOŃ: Ta, którą kochałem, zawsze mnie doceniała!

MĘŻCZYŻNA: Tak, mnie też.

KOŃ: Doszliśmy do tych samych wniosków²⁰.

¹⁸Zob. Agnieszka Taborska, „Wszystko to brzmi jak bajka...”, w: Prassinosa, *Twarz muśnięta smutkiem*, 5–15.

¹⁹Zob. Taborska, *Spiskowcy wyobraźni. Surrealizm*, 140.

²⁰Gisèle Prassinosa, „Rozmowa”, w: André Breton, *Antologia czarnego humoru*, tłum. własne z języka angielskiego, <https://theanarchistlibrary.org/library/andre-breton-anthology-of-black-humour#toc54>, dostęp 12.04.2024.

Autorka parodiuje w tym fragmencie powiastkę filozoficzną i bajkę zwierzęcą, wytrącając tym drobnym gestem odbiorców i odbiorczynie z ich przyzwyczajzeń, dekonstruując świat przy pomocy nie tylko zastosowanej personifikacji zwierzęcia, ale także poprzez uczynienie z niego postaci mentora, wplatając wielkie kwantyfikatory w całkowicie nierealistyczną, absurdalną i nieprzewidywalną rzeczywistość, unaoczniając ich semantyczną wydmuszkowość.

Metamorfoza (w) bólu – efekty afektywne. Leonora Carrington

Wśród recyklingowych obiektów, zapisu snów i nonsensu, jukstapozycji, surrealistycznych obrazów uprzedmiotowionych kobiet pozbawionych głowy surrealistki potrafiły odnaleźć własny, wyróżniający je język i sposób wykreowania (swoistą antyrepresentację rzeczywistości) oraz eksploracji świata. Artystką, która bez oporu przełamuje w ten sposób społeczne konwencje, jest Leonora Carrington. Co ciekawe, wykorzystuje do tego właściwie dwa chwyt/motywy: zwierzęta i kulinaria.

Jeden z ciekawszych zabiegów artystycznych, popularnych właściwie wśród wszystkich twórczyń i twórców z kręgu surrealistów, stanowi animalizacja. Dzikie zwierzę, podobnie jak przedmioty, stanowiło obiekt, który surrealiści nie tyle zamierzali oswoić, ile właśnie uwolnić jego energię, zobaczyć siebie jako jedno z nich. Ludzie nie tylko przedstawiani są w tej twórczości w towarzystwie zwierząt, ale ich dwa światy tworzą także nieprzewidywalną pełnię, przeplatają porządki natury i kultury, wyzwalając to, co dzikie i nieuchwytnie. O niwelowaniu podziału na świat ludzki i zwierzęcy w twórczości Carrington pisała już Taborska²¹, ale warto przyjrzeć się dokładniej wybranym egzemplifikacjom tego unieważniania, choćby w opowiadaniach, w których dominują postaci ludzkie ostatecznie przemieniające się (lub właściwie powracające w ten sposób do swojej pierwotnej postaci) w konia, dokładniej rzecz ujmując – w kłacz:

W korytarzu Lukrecja wierzgała na wszystkie strony, niszcząc obrazy, krzesła i porcelanę. Starucha przyłgnęła do jej pleców jak pijawka do skały. [...] Nie sądzę, żeby starzec w ogóle mnie zauważył. Schowałam się za drzwiami i słyszałam, jak wchodzi po schodach do pokoju dzieciennego. Trochę później zatkałam sobie uszy palcami, bo z góry dobiegało przeraźliwe rżenie, jak gdyby jakieś zwierzę zostało poddane najokrutniejszym torturom...²².

Powyższy fragment stanowi nie tylko idealny przykład niepowtarzalnego stylu pisarki, ale pokazuje też niezwykłą moc zwierzęcej metamorfozy, której doświadczają bohaterki (i bohaterowie) właściwie każdego z opowiadań zamieszczonych w zbiorze *Siódmy koń*. Co ciekawe, owo zezwierzęcenie jest ucieczką, reakcją na przemoc i zniewolenie. Nie jest jednak baśniowym aktem odzyskania wolności, przeobrażenia, które wyzwala od cierpienia. Sporo czerpie raczej z mitologicznych obrazów spisanych przez Owidiusza – stanowi swego rodzaju karę za próbę przekroczenia wyznaczonych granic, wyzwolenia się z więzów tego, co społeczeństwo zwykło nazywać posłuszeństwem lub przystosowaniem. Co istotne, nie mamy do czynienia z karą, która przychodzi z zewnątrz; to przemiana wewnętrzna, niejako wywołana przez fizyczne próby przeciwstawienia się różnym (i bardzo niejednorodnym) formom ucisku – wyzwalamąca i jednocześnie unicestwiająca transgresja:

²¹Taborska, *Spiskowcy wyobraźni. Surrealizm*, 346–369.

²²Leonora Carrington, „Owalna dama”, tłum. Maryna Ochab, w: *też: Siódmy koń* (Warszawa: Wydawnictwo Filtry, 2022), 16.

Oddaliłam się od zwłok i poszłam dalej swoją drogą, aż spotkałam przyjaciela. To był koń, który lata później miał odegrać ważną rolę w moim życiu.

– Cześć – powiedział. – Szukasz czegoś?

Wy tłumaczyłam mu cel swojej nocnej wycieczki.

– Widzę, że to dość skomplikowane ze społecznego punktu widzenia – stwierdził. – Niedaleko stąd mieszkają dwie panie, które zajmują się takimi sprawami. Mają na celu wyeliminowanie rodzinnego wstydu. To ekspertki. Zaprowadzę cię do nich, jeśli chcesz²³.

Warto dodać, iż ośmioletnia bohaterka opowiadania *Wujek Sam Carrington* wyrusza, niczym bohaterka Campbellowska²⁴, w podróż, która ma jej pozwolić odnaleźć sposób na zniwelowanie przyczyny rodzinnego wstydu, jakim jest wulgarny i nieuznawany w wyższych sferach śmiech wuja i ciotki, wywołany widokiem księżyca i zachodzącego słońca. Już w pierwszych słowach Carrington ośmiesza więc wielki kulturowy mit wampira/wilkołaka, w miejsce bestii wstawiając roześmiane wujostwo; niczym w krzywym zwierciadle niepowstrzymany śmiech zastępuje tu grzech, zepsucie i upadek człowieka. Na tym jednak nie kończy się gra z konwencją. Zwłoki, które pojawiają się w przytoczonym powyżej cytacie, to liście kapusty – pozostałości po „bratobójczej” walce warzyw. Dwie siostry-wiedźmy, które mają pomóc dziewczynce w wyzwoleniu rodziny, choć zwykły zajmować się „wyłącznie sprawami najstarszych i najszlachetniejszych rodzin angielskich”²⁵ (czyli potomków diuka Wellingtona i sir Waltera Scotta, szlachetnego arystokraty czystej literatury), składają (bez)krwawą ofiarę z marchewek i cukinii, wręczając dziewczynce eliksir, który ma pomóc w rozwiązaniu rodzinnego problemu. W ten sposób, w krótkim opowiadaniu, Carrington nie tylko przełamuje konwencję baśni i literatury fantasy, obnaża archaiczność i hermetyczność klasycznej literatury, ale także ośmiesza społeczne konwenanse, niszczy świat norm, w którym zbyt głośny śmiech jest wulgarnym bestialstwem, a jedzenie fizjologiczną czynnością, o której nie należy wspominać. Sam tytuł sugeruje nam jeszcze jedną krytykę zawartą w opowiadaniu autorki *Siódmy koń* – przekonanie o wyższości najszlachetniejszych angielskich rodzin nad tymi, którzy żyją w Stanach Zjednoczonych Ameryki; ich właśnie reprezentuje wulgarny Wujek Sam (Uncle Sam).

Przyglądając się motywom kulinarnym w prozie londyńskiej pisarki, warto zwrócić uwagę właśnie na jej późną powieść *Trąbka do słuchania*. Już w pierwszej ze scen pojawia się obraz kobiety, która próbuje uratować głodzonego wilka i nie zważa przy tym na zagrożenie, jakie może stanowić zwierzę²⁶. Głód przeplata się w tej historii z przejedzeniem, tak jak świat zwierząt skorelowany jest z ludzką kulturą – pomimo upływu czasu i wyraźnego rozwoju warsztatu pisarskiego autorki te dwa tematy stanowią nie tylko jedną z dominant jej literatury, ale przede wszystkim wykorzystywane są do demontażu sztuczności narzucanych społeczeństwu, głównie kobietom, norm. Pojawiają się one także w kolejnym opowiadaniu, w którym, wyraźniej niż w pozostałych, eksploruje autorka ideę siostrzeństwa:

W kuchni ciasta i olbrzymie torty wchodziły do ognia i wychodziły z pieca. Kuchnię zdobiły granaty i melony nadziewane skowronkami; na rożnach obracały się całe woły; pawie, bażanty, indyki czekały w kolejce do pieczenia. Bajeczne owoce w olbrzymich kufrach zajmowały wszystkie korytarze.

²³Leonora Carrington, „Wujek Sam Carrington”, tłum. Maryna Ochab, w tejże: *Siódmy koń*, 30–31.

²⁴Zob. Joseph Campbell, *Bohater o tysiącu twarzy*, tłum. Andrzej Jankowski (Kraków: Zakład Wydawniczy Nomos, 2013).

²⁵Carrington, „Wujek Sam Carrington”, 31.

²⁶Leonora Carrington, *Trąbka do słuchania*, tłum. Maryna Ochab (Warszawa: Wydawnictwo Literackie, 1998).

Druzilla przechadzała się z wolna w tym lesie jadła, kosztując to skowronka, to ciasteczka²⁷.

Uczta organizowana jest z okazji powrotu ukochanego Druzilli, byłego króla. Wszystko przygotowane jest z ogromną dbałością, a potrawy dobrane są tak, by zadowolić powracającego władcę. Zgodnie z konwencją opowiadania grozy, do którego wyraźnie nawiązuje autorka, posiadłość skrywa jednak mroczną tajemnicę – siostrę pani domu, Juniper: „Druzilla zapaliła świeczkę, która oświetliła bardzo brudny, pozbawiony okna stryszek. Przycupnięte na żerdzi tuż pod sufitem, niezwykle piękne stworzenie patrzyło na światło osłepionymi oczami²⁸. Siostra, czy też *alter ego* bohaterki opowiadania – żarłoczna i niebezpieczna mityczna syrena – pół kobieta, pół ptak, trzymana jest na zamkniętym strychu. Przez nieuwagę i pośpiech Druzilli drzwi pozostają jednak otwarte. Wolność hybrydycznej siostry oznacza jednoczesną zagładę świata tak skrupulatnie układanego przez jej uspołecznioną wersję; zagładę, która wynika z wyzwolenia z więzów konwencji i uruchomienia zwierzęcych, morderczych instynktów w tej, która reprezentować miała porządek. Uśmiercenie/uzwierzęcenie ukochanego, ukazane w fantastycznie skonstruowanej figurze *pars pro toto*, skupiającej się głównie na głowie (konkretniej wspominatej przez Druzillę wcześniej – brodzie), łączy się tu z hedonistycznym ucztowaniem, brodzeniem w jedzeniu, uruchomieniem wszystkich zmysłowych doznań – obfitości smaków i zapachów, lepkości sosów, miękkości i tekstury mięszu miażdżonych owoców: „Głowę Jumarta, ekskróla, ozdobił korpus indyka. Jego piękna broda była pełna sosów, rybich głów i rozkwaszonych owoców. Szaty miał podarte i poplamione wszelkiego rodzaju jadłem²⁹”.

Owo wyzwolenie, do którego dążą bohaterki poszczególnych opowiadań, zawsze jest więc wyborem tragicznym – pomiędzy rezygnacją (czy wręcz unicestwieniem) z jednego świata a oddaleniem się do tego, który oferują nadrealistyczne wizje. Jest także, każdorazowo, wyzwoleniem z dominacji patriarchatu – opuszczeniem struktur władzy, zrzućeniem sztywnego gorsetu zasad, wyborem siebie, zaspokojeniem własnych potrzeb. Dlatego też animalizacja pojawia się w tej twórczości zwykle poprzez wykorzystanie figury konia, konkretniej – białej klaczy, umieszczanej nie tylko w prozie, ale także na obrazach Carrington³⁰. Klacz staje się przede wszystkim symbolem upragnionej wolności, jednocześnie metamorfoza w zwierzę jest jedynym dostępnym sposobem emancypacji – o czym pisze Joanna Mueller, analizując opowiadania Carrington: „Leonora Carrington z pewnością zgodziłaby się ze stwierdzeniem Bretona z «Manifestu surrealizmu» z 1924 roku: «Tylko słowo wolność potrafi mnie jeszcze porwać». Właściwie każde opowiadanie z «Siódmego konia» to rozgrywka bohaterek o wolność³¹”.

Stanem fizycznym, który stanowi źródło wyzwolenia, jest nie tylko metamorfoza, ale także, a może przede wszystkim, jej swoisty katalizator i jednocześnie efekt – ból (zarówno fizyczny, jak i psychiczny). Nie ból odczuwany w tych opowiadaniach przez bohaterki, choć ten jest

²⁷Leonora Carrington, „Siostry”, tłum. Maryna Ochab, w tejże: *Siódmy koń*, 89–90.

²⁸Carrington, „Siostry”, 90–91.

²⁹Carrington, „Siostry”, 97.

³⁰Piszą o tym Agnieszka Taborska (w *Spiskowcach wyobraźni*), a także popularyzatorka sztuki Lucyna Urbańska Kidoń, „Między rzeczywistością a snem. Życie i twórczość Leonory Carrington”, *Nieźla Sztuka*, <https://niezlasztuka.net/o-sztuce/miedzy-rzeczywistoscia-a-snem-leonora-carrington-zycie-i-tworczosc/>. Obie autorki nawiązują w tym kontekście do biografii artystki i postaci przemocowego ojca.

³¹Joanna Mueller, „Nightmare narowista”, *Mały Format* 3-4 (2022), <http://malyformat.com/2022/05/nightmare-narowista/>, dostęp 20.04.2024. Należy zwrócić uwagę także na daty powstania poszczególnych opowiadań. Skoro jest to sprzeciw wobec struktur władzy, to chodzi o władzę czy dominację niezwykle konkretną – której Carrington i Ernst stali się bezpośrednimi ofiarami. „Stawanie-się-zwierzęciem” to więc forma buntu i ukrycia się, odejścia od świata, który stał się niemożliwy do zniesienia. To także wyraziste zaznaczenie własnej indywidualności i osobności.

istotny, ale ból, który odczuwa osoba czytająca. Posługując się nomenklaturą stosowaną przez Claire Petitmengin³² (którą przybliżyła w kontekście afektywnego czytania literatury Agnieszka Dauksza³³), stwierdzić można, iż pierwotność uruchamianych przez Carrington obrazów, sprawia, że tekst zdecydowanie szybciej odczuwamy niż rozumiemy. Opiera się on poszukiwaniom semantycznej pełni, nie czyni jednak przeszkód, kiedy w czytelniczym odbiorze zatrzymamy się na wywołanych przez nie odczuciach zmysłowych. Nie oznacza to jednak, że kontakt z owym pierwotnym doświadczeniem, które oferuje nam surrealistka, nie przyniesie pewnego wymiaru zrozumienia – siebie, w swojej osobności.

Konkludując, uwzględniając oczywiście zmieniający się kontekst biograficzny i społeczno-polityczny, nie sposób nie dostrzec, iż surrealistki, Carrington w szczególności, choć nie deklarują wyrażenie postaw feministycznych, decydują się na gesty emancypacji. Walczą z cielesnym i konwencjonalnym uprzedmiotowieniem, które stanowi efekt narzucanych im ról społecznych i specyficznego postrzegania kobiecego ciała (co czynili z wizerunkami kobiet założyciele kierunku), upodmiotawiając się poprzez ciało Innego, ciało obce, dzikie ciało zwierzęcia.

Życie od początku – bezzadność słów i nieskończoność światów. Zuzanna Ginczanka

W tym zestawieniu Zuzanna Ginczanka nie pojawia się jako autorka nieznana czy zapomniana. Sporo bowiem już napisano, poświęcono mnóstwo pracy i energii, aby odnaleźć jej ślady (mam tu na myśli przede wszystkim książkę Izolda Kiec³⁴ oraz „śledztwo” Jarosława Mikołajewskiego, którego efekty publikował swego czasu na łamach „Gazety Wyborczej”, a następnie zebrał w książce³⁵). Kiedy jednak badacze i badaczki odnoszą się do awangardowych tropów w jej poezji, sytuują ją w kręgu skamandrytów, co spowodowane jest kluczem biograficznym i kontaktami Ginczanki z Julianem Tuwimem, który stał się niejako mentorem jej poetyckiego rozwoju. Wynika to także z jej poetyckich gier z klasycyzmem, zrytmizowanymi formami, tematyką i estetyką jej wierszy³⁶. W niniejszym podrozdziale nie zamierzam z tym przyporządkowaniem polemizować, trudno nie zgodzić się bowiem z tymi rozpoznaniem – nie tylko biograficznymi, bo te są faktem, ale także estetyczno-formalnymi. Nie oznacza to, że nie wpłynął na nią surrealizm, którego przecież nie musiała się uczyć od „największych”, a mogła poszukiwać go (i doświadczać) „na własną rękę”. Jest bowiem w tej poezji trop bardzo wyraziście łączący się z surreálną wyobraźnią, a mianowicie obraz metamorfozy – uwalniającej z więzów konwencji i pozwalającej na wielowymiarową wolność:

³²Claire Petitmengin, „Ku źródłom myśli. Gesty i transmodalność: wymiar przeżywanego doświadczenia”, tłum. Ewa Bodał, Adam Tuszyński, Avant 3 (2012).

³³Agnieszka Dauksza, „Przemoc wrażenia. Wstępne rozpoznanie literatury i sztuki afektywnej”, w: *Kultura afektu – afekty w kulturze. Humanistyka po zwrocie afektywnym*, red. Ryszard Nycz, Anna Łebkowska, Agnieszka Dauksza (Warszawa: IBL PAN, 2015), 553–591.

³⁴Izolda Kiec, *Ginczanka. Nie upilnuje mnie nikt* (Warszawa: Marginesy, 2020).

³⁵Jarosław Mikołajewski, *Cień w cień. Za cieniem Zuzanny Ginczanki* (Warszawa: Dowody, 2019).

³⁶O tym, jak Ginczanka gra z konwencjami literackimi, jak korzysta z doświadczeń modernizmu, a jednocześnie sięga po chwyt awangardowy i eksperymentuje z językiem, pisano już w kilku opracowaniach. Zob. Michał Głowiński, „O lirycie i satyrze Zuzanny Ginczanki”, w: *Twórczość* 8 (1955), 117–119; Zob. Izolda Kiec, *Wstęp I, „Szkatuła (1931–1936)”*, w: *Zuzanna Ginczanka, Poezje zebrane (1931–1944)* (Warszawa: Marginesy, 2023), 11–26.

Dni ostatecznych przetopień i ostatecznych spojeń
były podobne innym jak konie nad wodopojem – :
miały kwitnienie brzasków
i pączkowanie gałązek
– – lecz z mieszaniny pierwiastków –
– stałam się ścisłym związkiem³⁷.

Nawet celowo wyselekcjonowane obrazy kreowane przez Ginczankę trudno byłoby dookreślić w sposób jednoznaczny mianem surrealistycznych, ale nie przekreśla to trafności diagnozy, że istnieją w jej wierszach nawiązania i konstrukcje z ducha nadrealistyczne (choć należy również wspomnieć, iż unaoczniają one także wpływ poetyki i estetyki Bolesława Leśmiana). W poezji polskiej, w której surrealizm nigdy nie rozwinął się w pełni, nie brakuje jednak jego przejawów, przemieszczeń do twórczości pisarek i pisarzy reprezentujących inne grupy poetyckie polskiej sceny literackiej dwudziestolecia międzywojennego. W cytowanym powyżej fragmencie przemiana (która wydarza się tutaj także w języku) poza bólem wywołuje ciemną rozkosz. Rozedrganie niedosytu niezaprzeczalnie jednak prowadzi ostatecznie do zespolenia i spełnienia. Zjawisko to z języka przenika wprost do ciała, do jego pierwotnych instynktów. Zespolenie i przetopienie, choć pozornie ostateczne, nie przynosi ostatecznej pełni – jest jedynie etapem, procesem, początkiem ucieczki. To przeistoczenie jawi się w poezji Ginczanki jako figura niewyczerpanej transgresyjności, która nigdy nie przynosi ukojenia: „Jak tyle razy wczoraj, jak tyle razy jutro, / znów będę się odradzać w nieustanności przemian”³⁸.

Z surrealistkami łączy więc poetkę zdecydowanie motyw przemiany, która pojawia się w licznych tekstach poetki. Warto jednak wspomnieć o jeszcze jednej korelacji - zespoleniu ciała ludzkiego i zwierzęcego. Jak zauważa, za Józefem Łobodowskim, Agata Araszkiewicz w posłowie do jednego z wydań wierszy wybranych:

W poezji Ginczanki figurą androginii – scalającej dwoistość ciała i tekstu – są „goniące ku pełni”, „męsko-żeńskie” centaury. [...] Cała jej poezja – pulsujące obrazy i zmysłowe metafory – spotykają się w tej podwojonej: męsko-żeńskiej i zarazem przepołowionej: ludzko-zwierzęcej alegorii. Centaur zjednany z centauressą odwołuje się do pragnienia dotarcia do tajemnego źródła życia, do uchwycenia prawie mistycznej rozkoszy, „ślepej i brutalnej wieczności życia, które nie uznaje różnic między człowiekiem a zwierzęciem”³⁹.

Ginczanka, pozostając oczywiście przede wszystkim skamandrytką⁴⁰, świadomie czy nie, wda się w romans z surreálną wyobraźnią, którą Małgorzata Baranowska opisuje jako nadludzką zdolność „przenikania tajemnicy rzeczy, ukrytych związków i analogii”⁴¹. Obrazy te nie są tylko reakcją czy dowodem wyjątkowej wrażliwości na niejednorodny świat, ale przede wszystkim stają się mocą sprawczą i siłą napędową poetyckiej kreacji. Ginczankowe przemiany i centaury są

³⁷Zuzanna Ginczanka, „Przemiany”, w tejże: *Mądrość jak rozkosz. Wiersze wybrane* (Warszawa: Czuły Barbarzyńca Press, 2017), 35–36.

³⁸Zuzanna Ginczanka, „Poznanie”, w: Ginczanka, 68.

³⁹Agata Araszkiewicz, „Rozkosz Ginczanki”, w: Ginczanka, 190, 191.

⁴⁰Kategorii tej używa Anna Nasiłowska w „odnowionej” przez badaczkę Historii literatury polskiej (Warszawa: IBL PAN, 2019).

⁴¹Małgorzata Baranowska, *Surrealna wyobraźnia i poezja* (Warszawa: Czytelnik, 1984), 7.

właśnie takim aktem kreacji motywującym do dalszych poszukiwań i zgłębiania (także językowego poznawania) nieskończoności światów.

Surrealistyczne (prze)ciągi – co zostało z nadrealnej wyobraźni? Eliza Kącka i Małgorzata Lebda

Trudno nie zgodzić się z badawczymi diagnozami, które udowadniają, że surrealizm, choć w Europie miał czas swojej świetności i reprezentowała go twórczość całkiem licznej grupy artystek i artystów, na gruncie polskiej literatury początków XX wieku nie doczekał się wyrazistej realizacji. Maria Delaperrière słusznie zauważa, że:

Każdy z kierunków na swój sposób dokonywał rewolucji wyobraźni, odrzucając opis, narrację i język dyskursywny. W obu wypadkach należy podkreślić rolę kolażu tekstowego, który uwolnił wyobraźnię poetycką od wszelkich ograniczeń *mimesis*. [...] Nie ma nic zaskakującego w tym, że aluzje do ruchu Bretona powracają bezustannie w wypowiedziach poetów polskich i że ich własne koncepcje wyobraźni i języka poetyckiego skryształizowały się po części w relacji do surrealizmu, choć najczęściej na jego antypodach⁴².

Nie oznacza to jednak, że całkowicie był/jest w niej nieobecny – jak pisze Jakub Kornhauser:

Niezależnie od tego w jaki sposób zdefiniuje się działania twórców awangardowych, a w szczególności adeptów surrealizmu [...] w ich istocie tkwi przekonanie o konieczności dokonania rewolucji. Rewolucja ta [...] nie ma końca, gdyż zasadza się na oksymoronicznym pragnieniu zmiany zastanej sytuacji, które to pragnienie nie może zostać zaspokojone. W miejsce jednego porządku bowiem, pojawia się porządek inny, w równym stopniu zasługujący na potępienie, a następnie obalenie. I tak w koło Macieju⁴³.

W zdawaniu raportu z przebiegów owych rewolucji (trudno bowiem mówić o jednej) celowo pominę długi i ważny rozdział neoawangardowej i nowofalowo-awangardowej twórczości polskich pisarzy i pisarek, przechodząc od razu do sposobów reaktywowania surrealizmu w najnowszej polskiej twórczości kobiet. Zacytuję poniżej dwa utwory – fragment książki Elizy Kąckiej i wiersz Małgorzaty Lebdy. Choć twórczość pisarek trudno sprowadzić do wspólnych mianowników, to zestawienie nie jest przypadkowe, obie sięgają do z ducha surrealistycznej techniki – zapisywania snów, kreowania światów powstających na przecięciu sennej wizji i jawy.

Jak zauważa Taborska:

Surrealiści rejestrowali sny z wielkim oddaniem. Breton od 1919 roku notował „pukające w okno” urywki zdań, cisnące się do głowy w chwilach przebudzeń. Malarz Gordon Onslow Ford trzymał pod poduszką notes, by spisywać senne marzenia w stanie pół snu, pół jawy. Służyły mu potem za „wskazówki” przy komponowaniu rysunków i obrazów⁴⁴.

⁴²Maria Delaperrière, *Polskie awangardy a poezja europejska. Studium wyobraźni poetyckiej*, tłum. Adam Dziadek (Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 2004), 326–327.

⁴³Jakub Kornhauser, *Niebezpieczne krajobrazy. Surrealizm i po surrealizmie* (Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2022), 171.

⁴⁴Taborska, *Świat zwariował. Poradnik surrealistyczny jak przeżyć*, 124.

Odczytana z tej perspektywy książka Kąckiej *Po drugiej stronie siebie* jest zbiorem niezwykle zaskakującym. Nie jest to notatnik osobisty, zapiski nie stanowią podłoża czy inspiracji do innego, pełnego dzieła. Opowiedziane czytelnikom i czytelniczkom sny stają się osobnym literackim tworem i choć jest to jedynie zapis intymnych, zindywidualizowanych wizji, przepełnionych nawiązaniem do, prawdopodobnie, niezwykle osobistych przeżyć, a na pewno wewnątrzśrodowiskowych anegdot, jest w tym dzienniku-senniku coś, co sprawia, że możemy się w prywatnych snach autorki swobodnie rozgościć:

śniło mi się, że jestem niedźwiedziem polarnym. siedziałam ciężka i niemrawa na śniegu i myślałam, że chyba jednak przeholowałam z wyborem wariantu „niedźwiedź” w formularzu emigracyjnym. mogłam nawet zakreślić nawet ten Madagaskar, cokolwiek, można było poprzestać na zmianie miejsca, ale nie, musiałam zmienić skórę. [...] trzecia myśl: czy mogę dalej jeść to samo, czy muszę jeść foki? a jeśli tak, to czy ktoś mi odpali kawałek? nie będę polować, prędzej zdechnę⁴⁵.

Powodem owego „zadomowienia” są przede wszystkim sprytne i interesujące konstrukcje językowe, ale także dynamika i plastyczność przedstawienia. Nie sposób jednak nie dostrzec najistotniejszej cechy książki Kąckiej – swoistego, absurdałnego, nieco czarnego humoru.

Oniryczność literatury, przekraczanie światów i wymiarów nie jest w literaturze zjawiskiem nowym czy zaskakującym. Sny jako forma poetycka to konwencja bardzo długiego trwania. Małgorzacie Lebda udaje się jednak uniknąć sztampowości, znów, poprzez swoiste uprzywatnienie sennych wizji:

moje siostry przypominały chore ptaki
kiedy pierwszy raz zobaczyłam je nagie
ich ciała pokrywała wietrzna ospa

wystawiały wtedy fioletowe języki
do wiszącej nad boazerią Maryi⁴⁶.

Indywidualizacja tych onirycznych, ludzko-zwierzęcych obrazów nie zawłaszcza ich jednak, nie czyni niedostępnymi dla osób czytających, pozwala zagłębić się w świat pełen surowego, pierwotnego piękna, ostatecznie zawieszając pewność. Nie wiemy bowiem, czy mamy do czynienia z jawą, czy snem – atmosfera i konstrukcja tomu sprawiają, iż nie sposób osądzić, czy nie „śnił nas przywleczony przez psy łby uckermärkerów”.

Kobieca twórczość surrealistyczna (lub czerpiąca inspiracje z tego artystycznego kierunku) jest bardzo zróżnicowana i osobna (by nie powiedzieć – wsobna). Pisząc o awangardowych pisarkach, Anna Pekaniec zauważa, że „autorki nie stworzyły zwartych grup literackich”: „Dlatego też pozostały (nie)solidarne i samotne, lub solidarne w samotności. Ale były wolne – co stało się ich siłą”⁴⁷. Wolność ta nie była ani oczywista, ani łatwa, a owo rozproszenie zauważalne (choć możliwe, że

⁴⁵Eliza Kącka, *Po drugiej stronie siebie* (Kraków: Lokator, 2019), 25, 26.

⁴⁶Małgorzata Lebda, „zbliżenie: fiolet”, w: *też: Sny uckermärkerów* (Poznań: Wojewódzka Biblioteka Publiczna i Centrum Animacji Kultury, 2017), 7.

⁴⁷Anna Pekaniec, „(Nie)solidarne i samotne? O polityczności literatury kobiet w pierwszych dekadach XX wieku (do 1939 roku)”, w: *Polityki awangardy*, red. Agnieszka Karpowicz, Jakub Kornhauser, Marta Rakoczy, Aleksander Wójtowicz (Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2021), 261–268.

to właśnie pozwoliło awangardowym artystkom na taką różnorodność estetyczną). Konfrontując się z dziełami przywołanych przeze mnie autorek surrealistek, nietrudno dostrzec istotny punkt przecięcia. Demarkacyjną linię determinującą zapewne wiele ich twórczych wyborów, czyli tę, która przebiega pomiędzy sposobami artystycznego wykorzystania kobiecego ciała przez założycieli nurtu a formami i metodami przedstawiania kobiet przez omawiane autorki. Kobieta-ptak, dziewczyna zamieniająca się miejscami z hieną przebraną w skórę pożartej pokojówki, centaur-centauressa, niedźwiedzica, to postaci, które unaoczniają zróżnicowane formy spętania i potrzebę walki o wolność oraz chęć ucieczki czy doświadczenia wyzwalającej metamorfozy.

By nie kończyć jednak z tak mroczną konkluzją – warto pamiętać, że tym, co po sobie pozostawiły, są także czarne humor, niebываły absurd i groteska, pozwalające nie tylko na ironiczny komentarz, ale stanowiące też całkiem sprawne źródło dekonstruowania zastanych i archaicznych porządków (nie tylko historycznoliterackich).

Bibliografia

- Baranowska, Małgorzata. *Surrealna wyobraźnia i poezja*. Warszawa: Czytelnik, 1984.
- Breton, André. „Kryzys przedmiotu”. W: Adam Ważyk, *Surrealizm. Antologia*, 162-168. Warszawa: Czytelnik 1976.
- Campbell, Joseph. *Bohater o tysiącu twarzy*. Tłum. Andrzej Jankowski. Kraków: Zakład Wydawniczy Nomos, 2013.
- Carrington, Leonora. *Siódmy koń*. Tłum. Maryna Ochab, Michał Kłobukowski. Warszawa: Wydawnictwo Filtry, 2022.
- – –. *Trąbka do słuchania*. Tłum. Maryna Ochab. Warszawa: Wydawnictwo Literackie, 1998.
- Carter, Michaela. *Surrealistka*. Tłum. Waldemar Łyś. Poznań: Rebis, 2021.
- Chadwick, Whitney. *Artystki i surrealizm*. Tłum. Anna Arno. Sopot: Smak Słowa, 2024.
- Cixous, Hélène, „Śmiech Meduzy”. Tłum. Nasiłowska. *Teksty Drugie* 4-6 (1993): 147-148.
- Dauksza, Agnieszka. „Przemoc wrażenia. Wstępne rozpoznanie literatury i sztuki afektywnej”. W: *Kultura afektu – afekty w kulturze. Humanistyka po zwrocie afektywnym*, red. Ryszard Nycz, Anna Łebkowska, Agnieszka Dauksza, 553-591. Warszawa: IBL PAN, 2015.
- Delaperrière, Maria. *Polskie awangardy a poezja europejska. Studium wyobraźni poetyckiej*. Tłum. Adam Dziadek. Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 2004.
- Ginczanka, Zuzanna. *Mądrość jak rozkosz. Wiersze wybrane*. Warszawa: Czuły Barbarzyńca Press, 2017.
- Ginczanka, Zuzanna, *Poezje zebrane (1931-1944)*. Warszawa: Marginesy, 2023.
- Głowiński, Michał. „O liryce i satyrze Zuzanny Ginczanki”. *Twórczość* 8 (1955): 117-119.
- Grądziel-Wójcik, Joanna. „«Trudne» wiersze. Konstelacje neoawangardy w poezji kobiecej”. W: *Stulecie poetek polskich. Przekroje. Tematy. Interpretacje*, red. Joanna Grądziel-Wójcik, Agnieszka Kwiatkowska, Ewa Rajewska, Edyta Sołtys-Lewandowska, 427-460. Kraków: Universitas, 2020.
- Janicka, Krystyna. *Surrealizm*. Warszawa: Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, 1973.
- Kącka, Eliza. *Po drugiej stronie siebie*. Kraków: Lokator, 2019.
- Kiec, Izolda. *Ginczanka. Nie upilnuje mnie nikt*. Warszawa: Marginesy, 2020.
- Kornhauser, Jakub. *Całkowita rewolucja. Status przedmiotów w poezji surrealizmu*. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2015.

- – –. *Niebezpieczne krajobrazy. Surrealizm i po surrealizmie*. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2022.
- Kraj, Łukasz. „Feminizowanie awangardy. «Na pewno książka kobiety» Wandy Melcer”. *Pamiętnik Literacki* 3 (2019): 59–75.
- Lebda, Małgorzata. *Sny uckermärkerów*. Poznań: Wojewódzka Biblioteka Publiczna i Centrum Animacji Kultury, 2017.
- Mikołajewski, Jarosław. *Cień w cień. Za cieniem Zuzanny Ginczanki*. Warszawa: Dowody, 2019.
- Mueller, Joanna. „Nightmare narowista”. *Mały Format* 3-4 (2022). <http://malyformat.com/2022/05/nightmare-narowista/>. Dostęp 20.04.2024.
- Pekaniec, Anna. „(Nie)solidarne i samotne? O polityczności literatury kobiet w pierwszych dekadach XX wieku (do 1939 roku)”. W: *Polityki awangardy*, red. Agnieszka Karpowicz, Jakub Kornhauser, Marta Rakoczy, Aleksander Wójtowicz, 255–270. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2021.
- Petitmengin, Claire. „Ku źródłom myśli. Gesty i transmodalność: wymiar przeżywanego doświadczenia”. Tłum. Ewa Bodal, Adam Tuszyński. *Avant* 3 (2012): 115–146.
- Poggioli, Renato. „Teorie awangardy”. Tłum. Łukasz Kraj. W: *Teorie awangardy. Antologia tekstów*, red. Iwona Boruszkowska, Michalina Kmieciak, Jakub Kornhauser, 17–70. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2020.
- Prassinis, Gisèle. „Rozmowa”. W: André Breton, *Antologia czarnego humoru*. <https://theanarchistlibrary.org/library/andre-breton-anthology-of-black-humour#toc54>. Dostęp 12.04.2024.
- – –. *Twarz muśnięta smutkiem*. Tłum. Agnieszka Taborska. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 2005.
- Taborska, Agnieszka. *Spiskowcy wyobraźni. Surrealizm*. Gdańsk: Słowo/Obraz Terytoria, 2007.
- – –. *Świat zwariował. Poradnik surrealistyczny jak przeżyć*. Olszanica: BOSZ, 2021.
- – –. „Wszystko to brzmi jak bajka...”. W: Gisèle Prassinis, *Twarz muśnięta smutkiem*, tłum. Agnieszka Taborska, 5–15. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 2005.
- Urbańska Kidoń, Lucyna. „Między rzeczywistością a snem. Życie i twórczość Leonory Carrington”. *Nieźła Sztuka*. <https://niezlasztuka.net/o-sztuce/miedzy-rzeczywistoscia-a-snem-leonora-carrington-zycie-i-tworczosc/>.
- Ważyk, Adam. *Surrealizm. Antologia*. Warszawa: Czytelnik, 1976.
- Zientek, Sylwia. *Tylko one. Polska sztuka bez mężczyzn. Muter, Rajecka, Szapocznikow, Bilińska, Kobro i inne*. Warszawa: Wydawnictwo Agora, 2023.

SŁOWA KLUCZOWE:

surrealizm

surrealistyki

sztuka kobiet

ABSTRAKT:

Artykuł podkreśla, że historia surrealizmu nie poświęca należytej uwagi twórczości kobiet; ich twórczość, która nie weszła do kanonu, pozostaje w cieniu najczęściej omawianych dzieł awangardowych, których autorami byli mężczyźni. Lista surrealistek obejmuje jednak takie postaci, jak Leonora Carrington, Gisèle Prassinos, Dorothea Tanning, Meret Oppenheim, czyli artystki, których twórczość miała ogromny wpływ na sztukę i literaturę współczesną. W literaturze i sztuce surrealistki kreują świat odmienny i niezwykle oryginalny na tle dzieł, które przeszły do kanonu. Przykładem jest powieść Gisèle Prassinos *Twarz muśnięta smutkiem*, opowiadająca o młodej kobiecie, żonie naukowca ze sztuczną inteligencją. Powieść, choć humorystyczna, ukazuje kobietę jako silną, niezależną i empatyczną postać, przełamując surrealne wizje mrocznej *femme fatale*. Artykuł stanowi także próbę udzielenia odpowiedzi na pytanie, jaki wpływ pisarki surrealistki miały/mają na współczesną literaturę polską.

p o e z j a w s p ó ł c z e s n a

E K S P E R Y M E N T L I T E R A C K I

NOTA O AUTORCE:

Magdalena Piotrowska-Grot – doktorka nauk humanistycznych, literaturoznawczyni i krytyczka literacka. Autorka książek *W głąb. Szkice o współczesnej poezji Śląska i Zagłębia* oraz *Prze-meblowanie (w) wieczności. Wizje zaświatów w polskiej poezji współczesnej*. Redaktorka działu *Prezentacje* oraz sekretarzynie redakcji dwutygodnika kulturalnego „artPAPIER”. Pracownica badawczo-dydaktyczna Katedry Teorii Literatury Wydziału Filologicznego Uniwersytetu Łódzkiego.