

MAGDALENA PIOTROWSKA-GROT

 <https://orcid.org/0000-0003-2058-9628>

Uniwersytet Łódzki, Wydział Filologiczny, Instytut Kultury Współczesnej, Katedra Teorii Literatury
ul. Pomorska 171/173, 90-236 Łódź; e-mail: magdalena.piotrowska.grot@filologia.uni.lodz.pl

Czego (nie) boi się surrealizm? Przerażająca (nad)rzeczywistość twórczych koszmarów surrealistów i surrealistek

What is Surrealism (Not) Afraid of? The Terrifying (Hyper)Reality of the Creative
Nightmares of Surrealists

Abstract

Surrealism brings dreams into literature, turning them into a field of artistic exploration, often revolving around nightmares. Inspired by Freud's ideas, surrealists viewed dreams as a space of freedom where the rules of reality do not apply. In the *Manifesto of Surrealism*, André Breton emphasized that in dreams, one experiences true liberation — one can love, kill, fly, die, and resurrect. For surrealists, dreams were not merely a form of artistic expression but also a means of transcending social and cultural boundaries. Artistic experiments conducted by (neo)surrealist artists frequently transgress established moral and aesthetic norms. The ostensibly “innocent” beginnings — such as the recording of dreams, the induction of hallucinations, surrendering to trance states, or evoking visions through the use of intoxicants — gradually evolved into artistic creations that often bordered on the morally and ethically contentious. Gherasim Luca, for instance, envisioned corporeal punishments inflicted upon his antagonists, while Max Ernst and Hans Bellmer produced works depicting female bodies subjected to acts of torture. In contrast to this dominant current, women surrealist artists developed an oppositional practice — within their dreamlike visions, they emancipated their female protagonists from the constraints of patriarchy and the socially imposed roles assigned to them. The demons of dreams, considered natural and primal, merge with waking reality, and recording these experiences was intended not only to shock but also to free both artists and audiences from conventions. Surrealism was not limited to a revolution in art — it sought to break norms and dismantle social structures. This text, analyzing selected works of surrealists, will explore the boundaries of these experiments and whether these “nightmarish” explorations reveal what surrealist artists were truly afraid of.

surrealism; horror in art; nightmare in art; neo-surrealism; hyper-reality



This article is an open access article distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution 4.0 International license — CC BY 4.0 (<https://creativecommons.org/licenses/by/4.0>).

Received: 2025-03-16 | Revised: 2025-05-20 | Accepted: 2025-06-12

est zupełnie ciemno. Nie ma w tym niczyjej winy, ale gospoia i tak ma zamiar utyskiwać. Nie słucham, bo od drzwi wejściowych rozlega się głośne pukanie. Coraz energiczniej. Nie ma żadnej obrony przed tym, co nastąpi” (Rosenstein 1972, b.r.). Fragment zapisanego przez Ernę Rosenstein snu przypomina wiele doświadczeń osób śniących — oczekiwanie, napięcie, niepokojące odgłosy, zjawiska, które nie wydają się straszne same w sobie, ale w sennej wizji wywoływać mogą szereg emocji, uprawniających nas do użycia słowa — koszmar. Tym, co odróżnia przytoczony opis od snów setek osób, jest forma zapisu i jego artystyczny wymiar — celowość zanotowania procesu i wytworzonej sennej wizji, która stać się ma twórczą wariacją.

Sen fascynował surrealistów (przede wszystkim we wczesnej fazie rozwoju tego nurtu) nie tylko jako stan, w którym myśli mogły być „wolne od wszelkiej kontroli umysłu” (Breton 1976: 77), ale jako podstawowe doświadczenie, z którego mogła wyrastać nieskrępowana konwencjami i ograniczeniami sztuka. Surrealistyczny gest utrwalania sennych wizji wprowadza literaturę w świat snów i sny do literackiego kanonu, o czym badacze i badaczki nurtu wspominali wielokrotnie. Jednak sen, to także sennie koszmarmy (według definicji słownikowej: „[s]en, ciąg obrazów, przedstawiający coś nieprzyjemnego i przez to wywołujący przykre przeżycia psychiczne, zmęczenie i złe samopoczucie osoby po obudzeniu się” — *Wielki słownik języka polskiego*, b.r., b.s.), które w literaturze pojawiają się oczywiście od dawna, głównie jako kluczowy element poetyki grozy. Koszmar jest pojęciem wieloznacznym, w kontekście snów podlegającym przede wszystkim subiektywnej interpretacji — skupmy się więc na nieprzyjemności i dyskomforcie psychicznym, jakie koszmar wywołuje, co łączy się z podstawowymi założeniami surrealizmu. Przedstawiciele tego nurtu wykorzystywali bowiem potencjał sennego koszmarmy, widząc w nim (postfreudowsko) szansę na konfrontację z tym, co niedostępne ludzkiemu doświadczeniu na jawie, przekraczające granice bezpieczeństwa, moralności, prawa.

Warto zauważyć, że surrealistyczne eksperymentowanie ze snem (ale także zapisem automatycznym czy hipnozą) nie jest jedynie dążeniem do wydestylowania podstaw sztuki wolnej od więzów codzienności; to przede wszystkim mierzenie się z lękami i niezrealizowanymi marzeniami, a także kreowanie artystycznej przestrzeni przekraczania wszelkich ograniczeń. Rzadziej bowiem impulsem twórczym są wywołujące przyjemność sennie marzenia — częściej wkraczamy w tych dziełach w przestrzeń

koszmaru, co prowadzić może do wniosku, że surrealiści i surrealistki to grupa wyjątkowo nieustraszona.

Prezentowany esej ma charakter syntetyzujący. Analizowane w nim teksty reprezentują sztukę surrealizmu na różnych etapach jej rozwoju (od dzieł założycieli nurtu, do kontynuatorów i kontynatorek, neosurrealistów i neosurrealistek), także teksty powstające w różnych kręgach kulturowych. Znajdą się tutaj ponadto nawiązania do dzieł autorów i autorek niezwiązanych z nurtem bezpośrednio, ale których sztuka niezaprzeczalnie wykazuje surrealne cechy czy wykorzystuje techniki wypracowane przez surrealizm. Zadajmy więc tym tekstom dwa pytania: Czy koszmary surrealistyczne są straszne? Czego tak naprawdę boją się surrealiści i surrealistki?

U źródła — Freud, eksperyment, przekroczenie

Stwierdzenie, że zafascynowany myślą Sigmunda Freuda André Breton poświęca w *Maniście surrealizmu* znaczną część swoich rozważań snom, odnajdując w nich wolność, niezależność i swego rodzaju prawdziwość nieskrępowanych przeżyć, to już właściwie truizm, który wielokrotnie przyczynił się do bardzo powierzchownego definiowania samego nurtu. Nie da się jednak zaprzeczyć, że wybierane przez surrealistów i surrealistki techniki artystyczne wynikają w znacznym stopniu z tych właśnie rozważań papieża surrealizmu:

Umysł człowieka śniącego jest całkowicie zadowolony z tego, co się dzieje. Nie wylania się niepokojące pytanie, co jest, a co nie jest możliwe. Zabijaj, szybuj w powietrzu, kochaj, ile zechcesz. A jeśli umierasz, czy nie masz pewności, że powstaniesz z martwych? Pozwól się prowadzić, Twoja zwłoka nie zwolni biegu wydarzeń. Nie masz imienia. Wszystko przychodzi z nieocenioną łatwością. Jakaż racja, zapytuję, racja o tyle głębsza od innych, nadaje snom ten naturalny przebieg, zniewalając mnie do przyjmowania bez zastrzeżeń tego mrowia epizodów, których dziwaczność w chwili kiedy to piszę, wprowadziłaby mnie w osłupienie? A jednak mogę wierzyć oczom i uszom, ten piękny dzień nastał, oślica Balaama przemówiła.

(Breton, 1976: 65–66)

W kanonicznej już książce Krystyna Janicka zaznacza, że oprócz marzeń sennych surrealistów pociągały także wszelkie wizje deliryczne, obłąd — widzieli w nich bowiem źródło głębszego poznania człowieka, którego nie krępują więzy zasad i konwencji (zob. Janicka 1973: 53–57). Demony, które rodzą się, kiedy rozum, wspólny z ciałem, zażywają kojącego snu, są więc dla surrealistów objawem tego, co najbardziej naturalne, pierwotne, wyzwolone i wyzwalające zarazem. Jawa zaś pozostaje według nich w ścisłym związku z objawieniami nocy. Artystyczny gest zmierzania się z tym, przed czym „nie ma żadnej obrony”, nie polegał jedynie na zamiarze szokowania odbiorców i odbiorczyń. Miał się stawać źródłem wyzwolenia z dotychczasowych więzów formy, pozwalać na wyrwanie zarówno osoby piszącej, jak i czytającej z klasycznych, osadzonych w myśleniu o sztuce metod dystansowania się od dzieła i wykreowanego

nim świata. Nie chodziło jednak tylko o zrewolucjonizowanie artystycznych reguł, a o przedarcie się znacznie dalej, wywołanie zmian obyczajowych, rozszarpanie zastanych struktur społecznych.

Projektantom ruchu nie chodziło o uwrażliwienie na to, co osobliwe, cudowne lub potworne. Ich wysiłki, aby pokonać „bestię nawyku”, wyzwolić wyobraźnię i pragnienia podporządkowane były maksymalistycznemu planowi całościowej przemiany świata i człowieka (w którym hasło Artura Rimbauda, by „zmienić życie”, mieszało się z 11. tezą o Feuerbachu Karola Marksa).

(Franczak 2025: 25)

„Bestię nawyku” atakował w sennych wizjach Gherasim Luca, stanowczo wytrącając osoby czytające z komfortu przyzwyczajień, przede wszystkim przełamując tabu. Jego teksty wywoływać mogą silne, psychosomatyczne niemalże, odczucia. W przestrzeni tekstu Luca „wypuszcza na wolność” bestie pochodzące z nieodgadnionej, pociągającej przestrzeni przecięcia jawy i snu:

Pomyślałem o karze, jaką zafundowałbym temu nędznemu i etycznemu złodziejaskowi: włożyłbym mu siłą chleb do odbytu i kazał wydalic go ustami, obdarłbym go żywcem ze skóry jak zgniłą śliwkę i zrobiłbym z niej sobie czarne rękawiczki, czarne maski, czarne trzewiki z gumową podeszwą i wszystkie rekwizyty niezbędne takim młodzieńcom, jak ci z bandy trzech, ci z ufarbowanymi łbami, ufarbowanymi włosami, jak cała ta cudna, pesząca, prenatalna przebieranka, jak noc, która zapadła nad ich kędziorami, jak ta przezroczysta, deliryczna, zaszyfrowana konspiracja, która wzbogaca rzeczywistość o ową rzeczywistość, o grę pozorów [...].

(Luca 2020: 60–61)

Jak odkrywa przed nami tłumacz tekstów Luki, Jakub Kornhauser, pisarz przeciwstawia się nudzie konformizmu przy pomocy praktyk sadystycznych i masochistycznych (zob. Kornhauser 2022: 54). Do analiz badacza należy dodać, że ciało poddawane torturom staje się tutaj katalizatorem nowych form poznania, pozwala na odczucia, które wspomagają wyzwolenie wyobraźni. Tak jednak, jak surrealiści francuscy przekraczali granicę między rzeczywistością a nadrzeczywistością, tak upłynnia ją także Luca, kreując świat koszmarów w sposób, który wciąga czytelnika w bardzo mroczne meandry owego projektu, nie pozwalając łatwo uwolnić się od coraz bardziej niepokojących i drapieżnych wizji, inspirowanych zezwierzęceniem, przemocą, torturami, wyzbyciem się wszelkiej moralności. Jednak, jak przekonuje Kornhauser, właśnie o wyzwolenie, także od przewidywalnej analizy, chodziło autorowi — tworzenie traumy, która nie odnosi się do traumy realnej (zob. Kornhauser 2022: 58). Warto podkreślić zarazem, że wciąż jest to przestrzeń tekstowa, kreacja, która stanowi gwarant bezpieczeństwa i trzy-

ma sen w ryzach. W przypadku twórczości Luki uderza także wspomniana na początku subiektywność definiowania koszmaru. Wszak opisana przez Lukę seria tortur jest dla osoby śniącej spełnieniem najmroczniejszych pragnień, fetyszyzacją zemsty i przemocy, wykreowaniem przestrzeni dającej podmiotowi możliwość wyrażenia (a więc w pewnym stopniu przeżycia w języku) tego, czego w rzeczywistości zrobić nie może.

Surrealiści zdawali sobie oczywiście sprawę z tego, iż wypuszczanie na wolność „bestii” najciemniejszych pragnień i wyobrażeń, to niebezpieczna gra. Dlatego też, zapoczątkowany przez Bretona, okres eksperymentów z hipnotycznymi seansami snienia zakończył się szybko, w dość dramatycznych okolicznościach.

Traktując sen i jawę na równi, surrealiści wierzyli, że w recepcji świata przydatne są oczy zarówno otwarte, jak i zamknięte. Od września do listopada 1922 roku pogrążyli się w tak zwanym okresie snów, uważanym przez niektórych za pierwszy rok surrealizmu. [...] Simone Breton [...] opisując w liście do kuzynki okrucieństwo i obsceniczną hipnotycznych wizji porównała je do najmroczniejszych fragmentów *Pieśni Maldorora* Lautréamonta.

(Taborska 2021: 115–116)

Głównym bohaterem tych Bretonowskich eksperymentów społecznych był René Cravel¹ i właśnie on przyczynił się do zaprzestania wspomnianych praktyk — podczas jednego z seansów, sam nękany samobójczymi myślami, próbował namówić zgromadzonych do popełnienia zbiorowego samobójstwa (zob. Taborska 2021: 116). Zaprzestano działań radykalnych, związanych z odpowiedzialnością za bezpieczeństwo zgromadzonych, nie zrezygnowano jednak z eksploatowania potencjału snów i kreatywnej mocy osób śniących. Nieustannie dźgano bestię uwolnionej wyobraźni patykiem eksperymentu. Niemal każdy artysta i każda artystka związany/związana z nurtem surrealistycznym wykorzystuje i eksploruje sny w swoich twórczych praktykach.

Senne technikalie estetyczne

Georges Perec w swoim komentarzu metaliterackim zdradza, że technika zapisywania snów stała się dla niego, na długo, wiodącą metodą twórczą, formą zapisu autobiografii i sposobem zbierania materiału powieściowego:

Przez wiele lat zapisywałem swoje sny. [...] Moje doświadczenie snienia stało się więc, siłą rzeczy, samym doświadczeniem pisania: ani objawieniem symboli, ani odsłonięciem sensu lub objaśnieniem prawdy [...], lecz zawrotem głowy towarzyszącym składaniu snów w słowa, fascynacją tekstem, który pisał się jak gdyby sam [...] zdaje mi się, że znalazłem się w samym sercu owego „niesamowitego”, które kształtuje i rozbudowuje nasze nocne obrazy [...].

(Perec 2024: 63–65)

¹ Warto zapoznać się w tym kontekście także z historią Roberta Desnosa (zob. Kuta 2022: 45–61).

Owa niesamowitość śnienia była tym, co rozbudzało surreálną wyobraźnię, dostępem do nieosiągalnego, zakazanego nad-świata, gestem uwolnienia, ale także odpowiedzią na nudę i pustkę. Myśląc o surrealizmie, wracamy więc nieprzerwanie do swoistej psychoanalitycznej „gry w sny” (polegającej głównie na zgłębianiu możliwości nieskrępowanej regułami i konwenansami społecznymi wyobraźni). Gry, która nie ma spisanych zasad, intuicyjnie więc wyznaczamy granice — nie tyle pomiędzy jawą a snem, bo ta wyraziście zostaje przez surrealistów i surrealistki zatarta, ale pomiędzy aktem artystycznej kreacji a tym, do czego jesteśmy (lub właśnie nie jesteśmy) zdolni poza jej (umownymi) granicami. Można oczywiście uznać, że jest to *licentia poetica*, pozostający jedynie w obrębie dzieł i performerskiej aktywności eksperyment natury czysto artystycznej. Jerzy Franczak zauważa:

Automatyzm nie oznacza powrotu do dawnej koncepcji natchnienia, tylko celową eksplorację głębin psychiki. [...] Za sztukę uznawano odrzucenie efektu artystycznego i jak najwierniejszą — swoiście maszynową — rejestrację: manifest mówi o przyjmowaniu „skromnej roli aparatów rejestrujących”, a przedmowa Bretona do kolaży Ernsta (1921) o sporządzaniu „prawdziwej fotografii myśli”. Wystarczyło odwrócić obiektyw do wewnątrz — przemieniając go niejako w „subiektyw”. Efekty słownych rejestracji są rozmaite, choć na ogół trudno uwierzyć, że tak wygląda „rzeczywiste funkcjonowanie myśli”.

(Franczak 2025: 37)

To właśnie w tym miejscu jednak zaczyna się prawdziwe wyzwanie dla obcujących z efektami owego śnienia, przekraczania przestrzeni pomiędzy jawą a snem w ramach zapisu automatycznego. Twórcy/twórczynie oraz osoby czytające stawiają więc pytania — czy tak wygląda „rzeczywiste funkcjonowanie myśli”? Czy figury i gesty, które wyłaniają się z tych surrealistycznych eksperymentów, nie są nieco niepokojące, a niektórzy powiedzieliby wręcz — makabryczne? Czy na pewno jest to tylko artystyczna kreacja, czy może wyraz najciemniejszej strony ludzkich pragnień? Kobiety bez głów, postaci pozbawione oczu, skrępowane, wijące się w konwulsjach — rozkoszy, bólu, przerażenia, zniewolenia? Odpowiedzi nie są jednak nigdy jednoznacznie ani definitywnie przekreślające wartość owych praktyk. Pojawia się natomiast kilka niepokojących (także w kontekście historycznoliterackim) kwestii, którym warto przyjrzeć się bliżej.

Dekapitacja hydry i zjadanie wroga — sny surrealistów/koszmary surrealistek

W twórczości artystów, których dziś traktujemy jako założycieli ruchu i których dzieła stanowią dla nas wyznacznik tego, co surrealistyczne, owym koszmarnym torturom najczęściej poddawane są ciała kobiet. Kobiece postaci przyjmują także potwory nawiązujące te sensne/artystyczne wizje. Jak zauważa Agnieszka Taborska, w 1929 roku Max Ernst zatytułował swoją pierwszą z trzech powieści kolażowych *La femme 100 têtes* [le fannsoen tet] — frazą, która fonetycznie przypomina zarówno *La femme cent têtes* (‘kobieta o stu głowach’), jak i *La femme sans tête* (‘kobieta bez głowy’). Oba te znaczenia wpisują się w surrealistyczną wizję kobiety, często przedstawianej jako enig-

matyczna istota — *femme fatale*, równie niebezpieczna jak stugłowa hydra — lub jako nawiedzone medium, wiedźma wsłuchana w głosy niedostępne dla mężczyzn. Takie kobiety, postrzegane jako szalone, które utraciwszy zmysły, zbliżają się do natury i tajemnych rytuałów, ucieleśniają ideę bycia dosłownie „bez głowy” (zob. Taborska 2024: 117). Wizja to zarówno straszna, jak i pociągająca, w twórczości surrealistów pojawia się więc sporo wariacji na temat takiego wyobrażenia.

Podobne przedstawienia kobiecego wizerunku były szczególnie charakterystyczne dla twórczości Maxa Ernsta. W jednym z jego kolaży, zatytułowanym *The Immaculate Conception Missed for the Third Time* [Niepokalane poczęcie nieudane po raz trzeci], naukowcy eksperymentują na monstualnych kobiecych nogach zamkniętych w czymś, co przypomina podświetloną gablotę. Ukazywanie kobiecego ciała *pars pro toto*, jako wyizolowanych fragmentów traci tutaj poniekąd wymiar metaforyczny, choć stwarzać może pozory sakralizacji, odczłowieczenia w uświęceniu, staje się raczej ukazaniem kobiecego ciała jako abiektu, naruszającego podmiotowość przedstawianej istoty. Taki sposób przedstawienia kobiecego ciała nie jest zarezerwowany tylko dla twórczości malarskiej/graficznej. Przyglądając się jednemu z najpopularniejszych tekstów poetyckich Bretona, jakim jest *Wolny związek* (z 1931 roku), Jakub Kornhauser rozbija tezę, iż jest to wiersz o miłości i adoracji kobiecego ciała — przeciwnie, opisuje tekst jako „świadectwo dominacji ożywionego przedmiotu nad zredukowanym podmiotem” (2015: 88). Warto dodać, że zredukowanym poprzez rozczłonkowanie, ujęcie w przedmiotowe i zwierzęce metafory: „Moja żona o ustach jak kokardy i zbiory / najciemniejszych gwiazd, [...] Moja żona o języku jak przebita hostia / O języku lalki która otwiera i zamyka oczy” (Breton 2009: 342).

Innym artystą, którego twórczość wpisuje się w ten nurt, jest Hans Bellmer. Urodził się w 1902 roku w Katowicach. W latach 20. studiował pod kierunkiem Otto Dix’a i George’a Grosza, a w tym czasie rozpoczął pracę jako typograf i ilustrator. W 1927 roku założył agencję reklamową w Berlinie. Na początku lat 30. tworzył sugestywne fotografie skrupowanych nagich kobiecych ciał. Nie zaliczymy go oczywiście do kręgu czołowych przedstawicieli surrealizmu, ale niezaprzeczalnie nurt ten miał wpływ na jego sztukę, a właściwie ogromny, nieprzerwany artystyczny projekt. Przełomowym momentem w karierze artystycznej Bellmera był bowiem rok 1933, kiedy stworzył cykl *Lalka*, będący radykalnym artystycznym protestem przeciwko ówczesnym normom społecznym. Prześladowany przez nazistów, w 1935 roku uciekł do Paryża, gdzie dołączył do surrealistów. W ich kręgu zdobył wyróżniającą się pozycję dzięki erotycznemu napięciu i prowokacyjnemu charakterowi swoich dzieł. Przeprowadzał eksperymenty na „najistotniejszym rdzeniu” — ciele pozbawionym kończyn i głowy, przekształcając je w kawał mięsa owinięty sznurkiem. Projekt Bellmera był szeroko komentowany, w polskiej recepcji najbardziej znana jest bodaj książka-esej *Bellmer albo Anatomia Nieświadomości Fizycznej i Miłości* Konstantego Jeleńskiego z 1966 roku, o której szeroko pisał Bartosz Swoboda w „Przestrzeniach Teorii” (zob. 2022: 71–81). Jeleński zachwyca się możliwościami, jakie daje przyjrzenie się ciału lalki/dziewczyny w przeróżnych, nieprawdopodobnych zestawieniach i konfiguracjach. Nie pisze jednak wprost o podporządkowaniu, a unicestwieniu — w fantomowym, zredukowanym ciele — podmiotu artysty. Nie sposób jednak nie zauważyć, że ta redukcja ciała Innego jest także tym, co artystę konstituuje. Nie bez znaczenia pozostaje też to, iż redukcja dotyczy ciała

wyraźnie kobiecego. Alain Jouffroy dookreśla: „Dzieło Bellmera jest punktem, w którym »dyktando« nieświadomości zbiega się z potrzebą zapanowania nad ujawnionymi przez nią treściami” (1998: 99). Nie sposób więc nie dostrzec, że owe erotyczne fantazmaty Bellmera opierają się nie tylko na redukcji podmiotowości skrępowanego, pozbawionego twarzy ciała, lecz także na niwelowaniu tej podmiotowości w procesie rozczłonkowania i akcie pozbawienia rys dystynktywnych (jak zaznaczają badacze, na przykład Hal Foster, miał być to akt sprzeciwu wobec ideologii faszystowskiej)², odróżniających dane ciało od innego — projekt Bellmera jest bowiem również próbą okiełznania, zapanowania nad tym, co ujawnia się w procesie tworzenia/przetwarzania ciała „lalki”.

Lalka Bellmera, jako metafora zniewolenia, pojawia się w noszącym neosurrealistyczne cechy tomie poetyckim Anny Fiałkowskiej o takim samym tytule³. W wierszu „nie chcę być lalką bellmera” podmiotka opisuje obraz kobiety, która mimowolnie podporządkowana jest swojej kobiecości, reakcjom mężczyzn, ciału właśnie: „lalka bellmera jest posłuszna/ nie ma ust żeby zaprzeczyć / służy tylko do jednego” (Fiałkowska 2018: 31). Ta poetka reinterpreting kontraria wobec wizji Bellmera najlepiej unaocznia właśnie ten podporządkowujący i jednocześnie pozbawiający kobiece ciało formy i wolności aspekt twórczości artysty.

Makabryczne, przypominające wizje z sennych koszmarów obrazy i rzeźby, przedstawianie kobiet jako przedmiotów, istot bez głowy, surrealistycznych hybryd, potworów czy bogiń, nie są jedynie wyrazem strachu czy niemożności uchwycenia ich prawdziwej natury (co wiązałoby się przecież z posiadaniem i kontrolą). To w gruncie rzeczy akt pozbawienia kobiet tożsamości oraz próba ukazania ich podporządkowania. To także, niezaprzeczalnie, próba wcielenia w życie, w sensie dosłownym — nadania ciała, koszmarnym sennym wizjom, które jednocześnie stanowią źródło artystycznej oraz społeczno-obyczajowej wolności.

Artystki z kręgu surrealizmu nie pozostają dłużne swoim mistrzom i kochankom (co ciekawe, odchodzą od tych wizji sami surrealiści, niektórzy z nich oddali nawet należne kobietom miejsce w sztuce, a sam Breton w 1945 roku przekonywał, że męskie idee skompromitowały się na tyle, że powinny zostać już zastąpione przez głosy kobiet). Mimo znaczącego i coraz częściej omawianego dorobku wiele kobiet wciąż pozostaje w męskim cieniu; jak zauważa Joanna Grądział-Wójcik: „W refleksji historycznoliterackiej dominuje tendencja do sytuowania poezji kobiet poza literaturą nowoczesną, w szczególności tą o awangardowych koneksjach” (2020: 421). Nie oznacza to, że sztuka ta zasługuje w najmniejszym choćby stopniu na przemilczenie. Pojawiają się coraz to nowsze opracowania awangardowych i neoawangardowych dzieł kobiet, co nie oznacza, że temat został wyczerpany. Whitney Chadwick w swojej książce *Artystki i surrealizm* zaznacza, że sztuka, w której senne wizje górują nad tym, co rzeczywiste, przygotowała grunt do usankcjonowania w sztuce miejsca dla osobistego przeżycia — bez kobiet oba-

² Na te badania powołuje się w artykule dotyczącym Bellmera Piotr Bogalecki. O ile przekonuje mnie ta interpretacja, to nie sposób nie zauważyć, że tym zniekształceniom poddawane są jedynie ciała kobiet (zob. Bogalecki 2025: 62–69).

³ W kontekście nadrealizmu i jego kontynuacji w polskiej poezji warto zapoznać się z publikacją Marty Cywińskiej *Manufaktura snów. Rozważania o polskiej poezji nadrealistycznej* (2007).

lenie wartości patriarchalnych i kapitalistycznych wydaje się niemożliwe. Tu autorka dostrzega wyraźną sprzeczność: kobiety były potrzebne surrealismowi, nie potrafili oni jednak pozwolić im na pełnię wolności czy dominacji (zob. Chadwick 2024: 316–317).

Najbardziej znane surrealistki mają w swoich artystycznych dokonaniach niezwykle ciekawe osiągnięcia opisów śnienia, zapisu automatycznego, eksplorowania przestrzeni sennych koszmarów czy malarsko-literackich kreacji „snopodobnych”. Najśłynniejsze były w tym kontekście prace Gisèle Prassinos, złotego dziecka, której talentem zachwycił się nawet Breton, ale sam temat snu i estetykę nadrzeczywistości zdecydowanie częściej eksplorowała w swoich tekstach Leonora Carrington. Zarówno w opowiadaniach, powieści *Trąbka do słuchania*, jak i na obrazach surrealistki pojawiają się nierealne, absurdalne, purnonsensowe wizje hybrydycznych stworzeń, kanibalizmu, halucynacji i prorocत्व, pełne erotycznego napięcia mroczne opowieści o najszybszych pragnieniach i ucieczce z więzów patriarchy:

„Nie przejmuj się — powiedziałam sobie — to tylko koszmarny sen”. Nagle przypomniało mi się, że w ogóle nie położyłam się wieczorem do łóżka, więc nie mógł to być sen. „Okropność”.

[...]

Damy były w kuchennym ogródku, który znajdował się na tyłach domu. Otaczał go wysoki ceglany mur. Wspięłam się na konia i moim oczom ukazał się zaskakujący widok: panny Cunningham-Jones, każda uzbrojona w wielki bat, biczowały warzywa ze wszystkich stron, krzycząc:

— Trzeba cierpieć, żeby pójść do nieba. Ci, co nie noszą gorsetów, nigdy tam nie trafią!

Warzywa ze swej strony walczyły ze sobą, a te większe z okrzykami nienawiści rzucały mniejszymi w damy.

[...]

Ledwo zdążyliśmy wrócić i zasiąść przed książką o wulgarności jedzenia, kiedy obie damy weszły do pokoju. Wyglądały tak samo godnie jak wcześniej. Dały mi paczkę z warzywami, a ja im zapłaciłam słoiczkiem dżemu i haczykiem na ryby.

1937–1938 (Carrington 2022: 30–33)

Opowiadanie *Wujek Sam* Carrington to tekst, do którego powracam najczęściej, gdyż przynosi nie tylko kompilację tematów podejmowanych przez artystkę w jej twórczości, ale także stanowi jedną z bardziej absurdalnych kreacji — niekoniecznie świadomie parodystyczną wobec Campbellowskiej teorii⁴, podróż do domku wiedźm w towarzystwie mówiącego konia, pełną kształtujących (lub odkształcających) bohaterkę zwrotów akcji, jak siostróbja bitwa dzikich głów kapusty. Opowiadanie to może więc uchodzić za swoistą kwintesencję pisarstwa Carrington. W samym oniryzmie nie kryje się jeszcze wielka oryginalność, zdecydowanie bardziej chodzi w nim o zanegowanie

⁴ Piszę o tym szerzej w artykule opublikowanym w „Forum Poetyki” (zob. Piotrowska-Grot 2024: 82–97).

wszelkich porządków, odebranie nam możliwości odwołania się do ustalonych zasad. Zgodnie ze słowami samej autorki, gdyby to, czego doświadcza bohaterka opowiadania, było koszmarnym snem, wszystko można by było sprowadzić do praw logiki, ale zgodnie z surrealistyczną tezą, jawa i sen nie są od siebie oddzielone:

Sen i jawa nie różnią się tak bardzo od siebie, jak to było kiedyś, i zdarza mi się mylić te dwa stany. Mam w pamięci wiele rzeczy, może nie w porządku chronologicznym, za to całą furę. Jestem dumna z tego, że posiadam dar przypominania sobie różnaitości.

Koty chórem śpiewały hymn do księżycy,
Na plaży leżała porzucona szlafmyca.

Ten wierszowany obraz pozostał nieukończony, bo wreszcie zapadłam w sen.

(Carrington 2023: 35)

W powieści *Trąbka do słuchania* sen, koszmar i prorocze halucynacje, choć pozornie rozgrywają się jedynie w tle wydarzeń, są tak naprawdę tym, co wydarzenia te napędza. Jedną z bohaterek, Carmela, podejmuje pod ich wpływem decyzje, zmienia plany, przewiduje przyszłość. Co ważne, Carrington, podobnie jak Perec, czyni ze snu katalizator twórczy. Sen staje się końcem lub początkiem procesu pisania, po przebudzeniu jawa przeplata się ze snem, najważniejszym przedmiotem — poza tytułową trąbką — staje się zaś eliksir nasenny. Ta przewrotna narracja o buncie staruszek to także opowieść o śnie i śnieniu, o utracie pewności w wyznaczaniu granic — nie wiadomo bowiem, czym jest tak zwana rzeczywistość i czy uchodząca za realną część życia to na pewno to, czego chcemy. Czasami bowiem to właśnie realne staje się koszmarem:

List Carmeli szeleścił w mojej kieszeni, czym prędzej poszłam do domu, żeby go przeczytać w spokoju. Co za radość znów ujrzyć jej delikatne pismo i fioletowy atrament!

Moja droga Marion — pisała — nie wiem, czy przeczytasz ten list i czy w ogóle do Ciebie dotrze; nie mam zaufania do tej okropnej Muriel, która ma Ci go przekazać, i nawet jeśli to zrobi, obawiam się, że może za bardzo cierpisz, żeby być w stanie czytać listy.

Miałam koszmarnie sny, widziałam Cię w ogromnym i ponurym betonowym gmazysku. Nowoczesna architektura jest zawsze taka przygnębiająca. Te zimne koszarowe podwórka z ujadającymi psami, te wysuszone policjantki, które każą wam maszerować w kółko w waszych szarych mundurach! Czy zmuszają Cię do szycia worków? Zawsze uważałam, że to bezużyteczne zajęcie. We wtorek śniło mi się, że uciekaś w kaftanie bezpieczeństwa i kuśtykaś cabymi kilometrami. Jeśli możesz, przyslij mi gryps, odetchnę z ulgą, bo nie jestem pewna, czy Ci aby nie ustrzykują Serum Prawdy.

Koty są zdrowe i szczęśliwe. Nie udało mi się uratować rudej kwoki. Niestety jest prawie pewne, że została zjedzona. Na początku koty czuły się trochę nieswojo, ale szybko się przyzwyczyły. Każdy kot to medium, jak wiesz, więc od razu wyczuły moją sympatię.

Oprócz koszmarów na Twój temat wielokrotnie widziałam we śnie zakonnicę zamkniętą w wieży. Miała bardzo interesującą twarz, lekko zniekształconą ustawicznym mruganiem. Nie mam pojęcia, kto to jest. Może któraś z moich korespondentek?

Mam zamiar wkrótce Cię odwiedzić.

(Carrington 2023: 80–81)

Konstrukcje kobiet, Marion i Carmeli, to oczywiście wynik zainteresowań samej Carrington, zgłębiającej tajniki alchemii i okultyzmu, co na podstawie jej późnych obrazów świetnie opisuje Chadwick w swojej książce (zob. 2024: 261–293). Bohaterki *Trąbki do słuchania* to także egzemplifikacje niezwykle kobiecej drogi: od tych, które stanowiły tron rodziny, do bezużytecznych i odrzucanych staruszek, które z matek, kochanek, obiektów pożądania stają się abiektalne, ukrywane przed światem w ośrodkach przypominających więzienia. Kobiecą drogę wyznacza tutaj także historia „mrugającej zakonnicy” (tajemniczej postaci odartej ze świętości przez biografistę). Wszystko w powieści spowite jest mgłą snu, osadzone pomiędzy tym, co rzeczywiste a nieprawdopodobne, zagubione niejako w upłynnionym czasie, zaburzonej przestrzeni i rozmytej świadomości:

— Nie wolno nam dopuścić do tego, żebyśmy padły ofiarą naszych snów na jawie — powiedziała Maude. — Doktor Gambit twierdzi, że sen na jawie pochłania więcej energii niż jazda na rowerze. Na pewno ma słuszość, choć nie jestem w stanie pojąć głębokich racji wszystkiego, co nam mówi. Ale w naszym wieku trudno jest odmawiać sobie drobnych przyjemności. Pomyślisz pewnie, że jestem głupia, ale czasami wyobrażam sobie, że błędę po szumiącym brzozowym lesie gdzieś na północy. Wiosna dopiero się zaczyna i ścięte przymrozkiem trawy skrzypią pod moimi stopami.

(Carrington 2023: 86)

Prawda (o) lęku

Już te nieliczne, przedstawione powyżej przykłady pozwalają dostrzec, że sen jawi się w sztuce surrealistycznej jako stan jako pociągający i stanowiący przestrzeń całkowitej wolności, także estetycznej. Koszmar zaś pozwala dostrzec odmienne, wypaczone oblicze rzeczywistości, a właściwie zbudować nową, alternatywną rzeczywistość, która może okazać się mniej przerażająca. Przede wszystkim jednak pociągają surrealistów i surrealistki dwa wymiary grozy i sennego kosmaru — nowa forma przyjemności i nieznana forma estetyczna. Analizując zagadnienie grozy w literaturze, Monika Rudaś-Grodzka, powołując się na tekst Yvonne Leffler, konstatuje:

Takim działaniom sprzyja sztuka i estetyczne zadowolenie, które jako jedyne potrafią przekształcić przerażenie w przyjemny strach. [...] Jakkolwiek jesteśmy zaangażowani w fikcyjną groźbę i przerażenie, jesteśmy pewni, że doświadczenie ma określone zakończenie, po którym powrócimy do własnej realnej codzienności, oczyszczeni przez to szczególne doświadczenie emocjonalne. Fikcyjne przedstawienie grozy pozwala nam przeżyć przerażenie w zestetyzowanej i symbolicznej formie, bez ryzyka utraty życia.

(Rudaś-Grodzka 2004: 105)

Surrealizm nie musi w tym celu igrać ze śmiercią, choć i takich eksperymentów się nie boi, wystarczy mu bowiem wtargnięcie w przestrzeń snu, uwolnienie umysłu z więzów kulturowo-obyczajowych, odejście od oczekiwanych społecznych zachowań i ról, zgoda na nieskrępowaną wędrówkę wyobraźni. W eseju *Rzeczywistość i nadrzeczywistość* Salvador Dali dostrzega zagrożenia, jakie są wynikiem prób rozumowego pojmowania sztuki i poddania się wszelkim reżimom estetycznym:

Obecne próby ucieczki doprowadziły do okrutnego acz radosnego przeglądu toposów stworzonych przez estetyzmy wszystkich form i wszelakich rodzajów.

W tej nieoczekiwanej ocenie rzeczywistości, ku której wiedzie nas nadrzeczywistość, brzydymy się tym, co każe nam omdlewać z rozkoszy, tym, co poeta przysłonił fantastycznymi draperiami prostactwa oraz falą odoru swego wyszukanego i wybornego gustu...

(Dali 2004: 101)

Surrealistyczne sny to jednak nie tylko marzenia i eksperymenty, które miały stać się odpowiedzią na chęć poszukiwania nowych artystycznych ścieżek, a także na estetyczną nudę, której surrealiści bali się bardziej niż jakiegokolwiek, najbardziej brutalnej nawet wizji. Nie zawsze jednak wymiar ten będzie najistotniejszy. Czasami będą to bowiem koszmary pełne potworów przeszłości, prawdziwego strachu i poczucia braku, jak w przypadku sennych wizji i poezji Erny Rosenstein:

Po co ci twarz?
Zabrali twarz.

Po co ci serce?
Przekłuli serce.

Do czego mowa?
Odjęli.

A oczy?

Nie ma oczu.
To dmuchawce

Zostawią?...

(Rosenstein 1976: 24)

Ocalała z Holocaustu, po stracie rodziców, artystka nigdy nie uwolniła się od traumy, utraty i realnego strachu. Znając twórczość malarską Rosenstein i obiekty, które projektowała, trudno traktować przytoczony wiersz jako obraz metaforyczny — gest odejmowania elementów ciała, obdzierania ze skóry, wypreparowywania oczu jako narządu najważniejszego pojawiają się w jej twórczości wielokrotnie. Nie jest to imaginatywny lęk o niezidentyfikowanych źródłach, to właśnie prawdziwy strach, który nigdy nie opuścił artystki. Agnieszka Taborska zauważa, że powtarzające się motywy tej twórczości: „księżycowej nocy, noża (rysowanego bądź będącego częścią asamblażu), rozcinania skóry, wdarcia się w głąb ciała”, są częścią artystycznej próby zmierzenia się ze śmiercią rodziców (Taborska 2011, b.s.). Agnieszka Kuczyńska wychodzi zaś od tezy, zgodnie z którą: „[o]dwołanie się do modelu rzeczywistości, który surrealizm tworzył w oparciu o odkrycia naukowe podważające przekonanie o stabilności świata, a jednocześnie przypomnienie surrealistycznej niechęci wobec tektoniczności pozwala z tych źródeł wywieść metamorficzny charakter biologicznych kształtów typowych dla rysunków i malarstwa Rosenstein, ale też kruchość zagrożonych rozpadem przedmiotów, które wykorzystywała w swoich trójwymiarowych pracach” (Kuczyńska 2023: 173). W tej sztuce wszystko jest owym rozpadem zagrożone, wszelka spójność i stabilizacja są nieosiągalne. Rozczłonkowane ciała, fragmentaryczne kompozycje, wszystko to potęguje lęk i poczucie zagrożenia. To, co może w owych pracach przerażać, to także wywoływane przez nie poczucie braku kontroli — nad ciałem, zmysłami i własnym losem.

Czasami jednak ów rozpad może stanowić przedziwne, oniryczne i efemeryczne źródło nowej nadziei, nadziei kompromisowej i niekonstruktywnej, wynikającej z braku głębszej refleksji, ale kojącej choć na chwilę. Nie sposób bowiem inaczej dookreślić specyficznego wytchnienia, które przynoszą — wbrew wszelkiej logice, często odzwierciedlają bowiem zmagania z pustką i lękiem — teksty Debory Vogel.

Wszystkie trotuary i ulice zasypał naraz płowy karton i papier pudeł i torebek od kapeluszy i damskiej konfekcji, jak różowe listki kasztanów zasypują szare ulice czerwcowe. Trotuarami zaś i skwerami toczyły się torsy kobiece: w ondulowanych fryzurach antyczne torsy bez oczu; bez oczu na fale mięsistej zieleni i na gromady przeróżnych, niezwykłych i delikatnych spraw, które działy się w otoczeniu i miały wkrótce przeminąć. (W torsach antycznych, w biustach z witryn fryzjerskich i w damskich biustach z ulic wypatrują ślepe wydrążenia oczu życie; są wytężone na nieznany dreszcz szczęścia i nieznane jego możliwości).

[...]

Przy tej sposobności odkryto także niezrozumiałe, a jednak niewątpliwe działanie nowych, elastycznych jeszcze i nieużytych materiałów: zauważono, że pomagają zapomnieć o rzeczach przypadłych, na które już nic poradzić nie można, ze zatem mogą pomóc żyć.

(Vogel 2006: 18)

Pokawałkowane manekiny sunące ulicami, postapokaliptyczna wiosna, zielona, a jednocześnie pozbawiona życia prawdziwego, wypełniona substytutami i symulakrami — to wizja pozornie niewinna w swej wymowie. Kiedy jednak zestawimy ją z *Traktatem o manekinach* (choć zestawianie Vogel z Schulzem jest zbyt przewidywalne, by się do niego ograniczać) czy z innymi tekstami, w których Vogel ukazuje nam ludzi tak „złamanych życiem”, że nawet nie potrafią oni odczuwać smutku, to otrzymamy paradę nie tylko manekinów, ale żywych trupów, które potrafią „cieszyć się życiem” jedynie sztucznie, bo tak wypada, uciekają w grę pozorów, nie konfrontując się z prawdą, wpadają w pułapkę, jaką zastawia na nich kultura. Vogel mierzy się z przymusami i ograniczeniami, jako podmiot swoich światów ukazuje rozczłonkowane manekiny, unaoczniając brak życia prawdziwego w życiu zaprojektowanym i odgrywanym wedle ustalonego scenariusza (dodatkowo nikt nie zważa na gazujące ciała, pełne potencjału — biologicznego, choć od dawna martwe).

Jak przypomina w posłowniu do polskiego wydania tekstów Vogel Karolina Szymaniak, była to twórczyni niezwykle świadoma swojego artystycznego rozwoju oraz zadań sztuki (w pewnym momencie także odcięła się od surrealizmu, jednak wbrew deklaracjom ślady tego nurtu wyraźnie uwidaczniają się w jej twórczości): „Artysta to ten, kto pragnie przydania nowego znaczenia rzeczom, ten, kto dostrzega niewystarczalność znanych, zużytych konstrukcji [...]” (Szymaniak 2006: 160). Vogel wykorzystuje więc zużyte materiały, przykurzone manekiny i (bez)senne wizje, aby obnażyć i ośmieszyć ową niewystarczalność.

Nie ma czego się bać?

Surrealiści nie boją się wielu działań — subwersywne techniki artystyczne to dla nich gwarant wolności oraz możliwość przełamania utartych schematów estetycznych i sposobów myślenia o świecie. Niestraszne im najkoszmarniejsze wizje stworzone przez wyzwoloną z więzów wyobraźni, eksperymenty z tkanką ciała, dekapitacje, tortury i traumy. Tym, czego śmiertelnie bał się surrealizm, były patos i nuda. Ta ciągła pogoń za nowym musiała więc wyczerpać się szybko. Jak zauważa w *Niebezpiecznych krajobrazach* Jakub Kornhauser: „Zwalczanie egzystencjalnego lęku konwulsyjny przerażeniem niesie ze sobą ryzyko popadnięcia w otchłanie »niebezpiecznych krajobrazów«” (2022: 10). Dojrzała twórczość jest już stabilniejsza, co nie znaczy, że ostrożniejsza czy bardziej zachowawcza. Sztuka surrealistów, to także życie surrealem, życiem, to pewien model bycia w świecie, w świecie, który nie odróżnia jawy od snu, realności od tego, co nadrzeczywiste. Sztuka nie może się bać spoglądać w oczy bestii, nie może powstrzymać się przed eksplorowaniem koszmarów. Sztuka surrealna musi dodatkowo przekra-

czać i przesuwając granice, a jeżeli boi się wyjść poza jakieś ustalone ramy, nie zasługuje na to miano. Przyjęcie zaproszenia do wykreowanej w tym celu nadrzeczywistości wciąż wymaga odwagi. To, czy podejmiemy tę szaleńczą podróż, czy pozostaniemy przy znanym, nudnym odkrywaniu duszy świata, którą według Vogel jest „nieruchomość” (2006: 85), to już nasza czytelnicza, zbyt przytomna — jak na surrealny gust — decyzja. Warto jednak dać się porwać tym hipnotyzującym zawołaniom surrealizmu, wszak: „Strach przed obłędem nie zmusi nas do zatrzymania sztandaru wyobraźni w połowie masztu” (Breton 1976: 58).



Bibliografia

- Bogalecki Piotr (2025), *Układ i odruch. Bach — Bellmer — Wirpsza*, „Konteksty. Polska Sztuka Ludowa” nr 348(1), DOI: [10.36744/k.3604](https://doi.org/10.36744/k.3604).
- Breton André (2009 [1931]), *Wolny związek*, przeł. J. Jedliński [w:] U. Eco, *Szaleństwo katalgowania*, przeł. T. Kwiecień, Dom Wydawniczy Rebis, Poznań.
- Carrington Leonora (2022), *Siódmy koń*, przeł. M. Ochab, M. Kłobukowski, Wydawnictwo Filtry, Warszawa.
- Carrington Leonora (2023), *Trąbka do słuchania*, przeł. M. Ochab, Wydawnictwo Literackie, Warszawa.
- Chadwick Whitney (2024), *Artystki i surrealizm*, przeł. A. Arno, Wydawnictwo Smak Słowa, Sopot.
- Dali Salvador (2014), *Rewolucja paranoiczno-krytyczna*, przeł. R. Jarocka-Nowak, A. Nowak, Książnica, Poznań.
- Fiałkowska Anna (2018), *lalka bellmera*, Wydawnictwo Wojewódzkiej Biblioteki Publicznej i Centrum Animacji Kultury, Poznań.
- Franczak Jerzy (2025), *Zemsta wyobraźni*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa.
- Grądział-Wójcik Joanna (2020), „Trudne” wiersze. *Konstelacje neoawangardy w poezji kobiecej* [w:] *Stulecie poetek polskich. Przekroje. Tematy. Interpretacje*, red. J. Grądział-Wójcik, A. Kwiatkowska, E. Rajewska, E. Sołtys-Lewandowska, TAIWPN Universitas, Kraków.
- Janicka Krystyna (1973), *Surrealizm*, Wydawnictwo Artystyczne i Filmowe, Warszawa.
- Jouffroy Alain (1998), *Hans Bellmer*, przeł. L. Brogowski, D. Senczyszyn [w:] *Gry Lalki. Hans Bellmer. Katowice 1902 — Paryż 1975*, wybór i oprac. A. Przywara, A. Szymczyk, Słowo/obraz terytoria, Gdańsk.

- Kornhauser Jakub (2015), *Całkowita rewolucja. Status przedmiotów w poezji surrealizmu*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków.
- Kornhauser Jakub (2022), *Niebezpieczne krajobrazy. Surrealizm i po surrealizmie*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków.
- Kuczyńska Agnieszka (2023), *Teoretyczne konteksty surrealizmu: Rosenstein, Kantor*, „Techne” nr 11, DOI: [10.18778/2084-851X.15.09](https://doi.org/10.18778/2084-851X.15.09).
- Kuta Małgorzata (2022), *Roberta Desnosa marzenia senne*, „Humanities and Cultural Studies” t. 3, nr 4, DOI: [10.55225/hcs.465](https://doi.org/10.55225/hcs.465).
- Luca Gherasim (2020), *Kleptoobiekt śpi i inne prozy*, przeł. J. Kornhauser, Wydawnictwo Instytutu Mikołowskiego, Mikołów.
- Perec Georges (2024), *Sen i tekst*, przeł. A. Zdrodowski [w:] G. Perec, *Urodziłem się*, Lokator, Kraków.
- Piotrowska-Grot Magdalena (2024), *Harde chimery — kilka słów o twórczości surrealistek*, „Forum Poetyki” nr 4(38), DOI: [10.14746/fp.2024.38.46449](https://doi.org/10.14746/fp.2024.38.46449).
- Rosenstein Erna (1976), *Odejmuwanie* [w:] E. Rosenstein, *Spoza granic mowy*, Czytelnik, Warszawa.
- Rosenstein Erna (b.r.), *Zapisane sny: 23.02.1972, Odejmuwanie*, Rosenstein.info, www.rosenstein.info/zapisane-sny.html [dostęp: 15.01.2025].
- Rudaś-Grodzka Monika (2004), *Czasem dobrze być martwym. Na marginesie książki „Wokół gotycyzmów”*, „Teksty Drugie” nr 5.
- Swoboda Bartosz (2022), *„Rojenia międzyanatomiczne” i „anagramy ciała”: Konstanty A. Je-leński i prace Hansa Bellmera*, „Przestrzenie Teorii” nr 37, DOI: [10.14746/pt.2022.37.4](https://doi.org/10.14746/pt.2022.37.4).
- Szymaniak Karolina (2006), *Atom nieodłączalny smutku. Na marginesie montażu Debory Vogel* [w:] D. Vogel, *Akacje kwitną*, przeł. K. Szymaniak, Wydawnictwo Austeria, Kraków.
- Taborska Agnieszka (2007), *Spiskowcy wyobraźni. Surrealizm*, Słowo/obraz terytoria, Gdańsk.
- Taborska Agnieszka (2011), *„Zamknęłam oczy — chcę widzieć”, czyli sztuka Erny Rosenstein*, „Dwutygodnik” nr 58, www.dwutygodnik.com/arttykul/2288-zamknalam-oczy--chce-widziec-czyli-sztuka-erny-rosenstein.html [dostęp: 15.03.2025].
- Taborska Agnieszka (2021), *Świat zwiariował. Poradnik surrealistyczny jak przeżyć*, Wydawnictwo BOSZ, Olszanica.
- Vogel Debora (2006), *Akacje kwitną*, przeł. K. Szymaniak, Wydawnictwo Austeria, Kraków.
- Wążyk Adam (1976), *Surrealizm. Antologia*, Czytelnik, Warszawa.
- Wielki słownik języka polskiego* (b.r.), <https://wsjp.pl> [dostęp: 16.03.2025].

