

Ucieczka do głębi
O surrealizmie w literaturze hiszpańskiej
przed 1936

Acta Universitatis Wratislaviensis No 3201

Justyna Ziarkowska

Ucieczka do głębi

O surrealizmie w literaturze hiszpańskiej
przed 1936

Wrocław 2010
Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego



Recenzenci
Beata Baczyńska, Jerzy Jarniewicz

Redaktor Wydawnictwa
Barbara Majewska

Redaktor techniczny
Alicja M. Lewińska

Projekt okładki
Hanna Parylak

Na okładce:
zdjęcie repliki *Koła rowerowego* Marcela Duchampa, 1964,
© Estate of Marcel Duchamp/ADAGP, Paris,
fot. © Burstein Collection/CORBIS

Wydanie książki dofinansowane
przez Ministra Nauki i Szkolnictwa Wyższego

© Copyright by Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego Sp. z o.o., Wrocław 2010



ISSN 0239-6661
ISBN 978-83-229-3080-9



Przygotowano do druku w Wydawnictwie Uniwersytetu Wrocławskiego Sp. z o.o.
Wydrukowano w Drukarni TOTEM



Spis treści

Prolog	7
CZEŚĆ PIERWSZA. Surrealizm	
ROZDZIAŁ I	13
Definicje	13
Wojna	19
Witalność	23
ROZDZIAŁ II	30
Romantyzm	30
Goya	37
Groteska	39
ROZDZIAŁ III	44
Nadrzeczywistość a sen	44
Obrazy	48
Tekst niekierowany	50
ROZDZIAŁ IV	54
Język poetycki	54
Teoria piękna	57
Pragnienia	59
CZEŚĆ DRUGA. Hiszpania	
ROZDZIAŁ I	65
Odbudowa państwa	65
System edukacyjny	69
Residencia de Estudiantes	72
ROZDZIAŁ II	78
Gómez de la Serna, Jiménez i Ortega	78
Ultraizm (z Peiperem)	80
Kreacjonizm	88
ROZDZIAŁ III	96
Pokolenie?	96
Luis de Góngora	100
Poeci 1927	105
ROZDZIAŁ IV	121
Breton w Hiszpanii	121
Hinojosa w Maladze	126
Teneryfa	129

CZEŚĆ TRZECIA. Surrealizm w Hiszpanii

ROZDZIAŁ I	135
Nie było surrealizmu	135
Najbliższa tradycja	146
Był surrealizm	157
ROZDZIAŁ II	175
Alberti	175
Aleixandre	183
Cernuda	189
ROZDZIAŁ III	194
Lorca	194
Teatr	216
Kino	231
ROZDZIAŁ IV	247
Metamorfozy	247
Puste ciała	271
Deformacje	282
Epilog	301
Cytowana literatura	304
Resumen	317
Indeks osób	328

Prolog

Niniejsza książka traktuje o surrealizmie rozumianym nie wąsko i dogmatycznie jako czysty automatyzm, a szeroko jako rodzaj wyobraźni, projekt światopoglądowy i praktyka estetyczna, która odcisnęła niezatarty ślad na całej sztuce dwudziestego wieku.

Zmierzenie się z kontekstem hiszpańskiego surrealizmu nie jest zadaniem łatwym. W interesujących nas latach dwudziestych i trzydziestych XX stulecia na artystycznej scenie Hiszpanii działały rozmaite grupy artystyczne, pokolenia literackie i ruchy narodowe. Nie przywiązując na razie wagi do wewnętrznych podziałów, można powiedzieć, że żyli i działali tam wówczas, by wymienić tylko twórców o międzynarodowej sławie: myśliciele – Miguel de Unamuno, egzystencjalista *avant la lettre*, i José Ortega y Gasset, autor wciąż nośnych i wznawianych esejów, jak *Bunt mas* czy *Dehumanizacja sztuki*; poeci – ceniony Antonio Machado, otoczony legendą Federico García Lorca i nagrodzony Noblem w 1956 r. Juan Ramón Jiménez; muzycy – impresjonista Manuel de Falla czy znany ze skomponowanego już po wojnie *Koncertu z Aranjuez* Joaquín Rodrigo; reżyser – Luis Buñuel, secesyjny architekt z Katalonii – Antonio Gaudí i wreszcie malarze – Pablo Picasso, Salvador Dalí, Joan Miró czy Juan Gris. Karuzela przyprawiająca o zawrót głowy.

Jednakże o ile bezsporna jest opinia o istnieniu surrealistycznego malarstwa hiszpańskiego, a sami artyści, jak Miró czy Dalí, przyznawali się otwarcie do związków z tym nurtem i poszukiwali bezpośrednich kontaktów z paryską grupą Bretona, o tyle przejawy surrealizmu w hiszpańskiej literaturze okazały się nieoczywiste, jego wpływy niebezpośrednie, a jego krytyka niejednomyślna. W świetle wielokrotnego i nie zawsze zasadnego podważania, szczególnie przez dawniejszych badaczy, faktu istnienia hiszpańskiego renesansu czy romantyzmu można uznać tę krytyczną działalność za kontynuację pewnej literaturoznawczej tradycji skoncentrowanej na oryginalności i asynchroniczności, a także na odrębności czy nawet rozbieżności tamtejszej literatury względem pozostałych literatur europejskich.

Mimo że hiszpańska przygoda z surrealizmem jest szczególnie barwna ze względu na współtworzącą ją trójkę przyjaciół, obdarzonych niezwykle talentami i zdecydowanymi osobowościami: Luisa Buñuela, Salvadora Dalí i Fede-

rica Garcíę Lorkę, którzy jesienią 1922 r. spotkali się w Madrycie w jednym domu studenckim, by z upływem lat stać się zacieklej rywalami, to jednak istnienie hiszpańskiego surrealizmu podważane było z wielu powodów, głównie polityczno-światopoglądowych, i wzmacniane wypowiedziami samych zainteresowanych. Padały argumenty o braku oficjalnej szkoły z przebojowo ogłoszonym manifestem i przyjętą z góry metodologią, o nieistnieniu zarówno kontaktów towarzyskich z kręgiem Bretona, jak i formalnego imprimatur autora *Nadji*, o rzekomej odrębności ideologicznej i różnicach estetycznych tamtejszych twórców względem Paryża. Tymczasem hiszpańscy autorzy interesującego nas okresu, konkretnie zaś kilku twórców należących do tzw. pokolenia 1927: Federico García Lorca, Rafael Alberti, Vicente Aleixandre i Luis Cernuda, mimo że było zapewne secesjonistami francuskiego nurtu, pisywało – począwszy od roku 1928 – książki poetyckie i sztuki dramatyczne pozostające moim zdaniem w zgodzie z poetyką surrealizmu i jego wizją świata. Doświadczenie surrealizmu stanowiło fundamentalny etap twórczości wymienionej czwórki autorów i było wynikiem ich walki o zmianę dotychczasowego języka poetyckiego Hiszpanii, zdominowanego przez retoryczność i schematyczną metaforykę, a także skutkiem starcia z polityczno-społecznym i edukacyjnym systemem kraju, oporu wobec przekonań bogatego mieszczaństwa, z którego sami się wywodzili, wreszcie terapii wstrząsowej mającej uleczyć osobiste kryzysy i cierpienia, jakie wszyscy czterej przeżywali w tym okresie, terapii polegającej na ucieczce w głąb podświadomości. Doszli oni jednak do tego nurtu własną drogą, nie w wyniku bezpośrednich wpływów, ale w większości przypadków wskutek jednostkowej asymilacji tego samego tworzywa estetycznego i wspólnych mistrzów (Rimbaud, Lautréamont, Freud). Także dzięki temu, że typowe dla surrealizmu wątki i motywy obecne były w hiszpańskiej kulturze niemal od zawsze: niepokojąca dziwność i potworności w malarstwie Velázqueza i Goi, monstrualność w teatrze Złotego Wieku (choćby u Calderóna de la Barca), ciemna i prześmiewcza groteska w barokowych *Snach* Francisca de Quevedo, w postaci Don Kichota i w figurach licznych żebraków oraz psychicznie chorych opisywanych przez tamtejszą literaturę łotrzykowską, wizyjność i projekt wyrażenia niewyraźnego w dziele mistyków, św. Jana od Krzyża i św. Teresy z Ávila. Także najbliższa surrealistom tradycja literacka wypracowana przez pokolenie 1898 r. operowała metodami i obrazami, które staną się nadrealistom bliskie: u Machado obecne są wizje labiryntu, rozbicia świata na drobne fragmenty, zniekształconej tożsamości i psychologicznej dwuznaczności oraz próby zburzenia granic między fantazją a rzeczywistością i między snem a jawą; Unamuno, jak surrealiści, lubuje się we fragmentach oraz formach otwartych i nieuporządkowanych, a także jak oni niechętny jest wszelkim precyzyjnym definicjom i wyznaje niepewność co do realności naszej rzeczywistości; Valle-Inclán uważa, że prawdę o Hiszpanii można oddać jedynie poprzez estetykę zniekształcenia, groteskę i redukcję bohaterów do bezwolnych kukieł, wyśmiewa także językowe klisze i konwencjonalizmy.

Wszystkie te cechy hiszpańskiej kultury dawniejszej, jak zamięłowanie do dziwaczności, okropności i groteski, oraz nowszej, jak skłonność do zniekształceń, upływniania granic i badanie problemu utraty tożsamości, zogniskują się ze szczególnym natężeniem w utworach literackich hiszpańskich surrealistów, głównych bohaterów naszej opowieści: Albertiego, Aleixandre, Cernudy i Lorki.



CZĘŚĆ PIERWSZA

Surrealizm



ROZDZIAŁ I

Definicje, wojna i witalność

Nas, laików, jak Kardynała, który o to samo zapytał Ariosta, zawsze szalenie kusiło zbadanie, skąd owa dziwna postać – poeta – czerpie swój materiał, i jak udaje mu się wyrzucić na nas wrażenie, wywołać w nas emocje, do których przeżywania sami siebie nie uważamy za zdolnych.

Zygmunt Freud, *Poeta i fantazjowanie*¹

Definicje

Zdawać by się mogło, że surrealizm, zapewne w wyniku uproszczonego i ułatwionego odbioru, jest dziś ruchem nieco zapomnianym: jego manifesty mało kogo obchodzą, jego twórcy, choć oryginalni i kontrowersyjni, okazują się nieco monotoni, a ich poetyka oparta na niezrozumiałych skojarzeniach i wydumanych metaforach grzeszy tandetą i kiczem. A jednak, pisze o tym na przykład Jacek Gutorow, „powrót surrealizmu jest faktem. Dokonuje się on w wielu miejscach i na wielu poziomach”². Jest to ruch żywo obecny na rynku sztuki, ale także w świecie reklamy i mody. Jego ślady odnajdujemy dziś w galeriach i sklepach, w mediach i przestrzeni kultury masowej. Nawet quasi-performerskie działania Noëla Godina, obrzucającego tortami szczególnie zadufane w sobie osobistości ze świata kultury i polityki, są – jak uważa Agnieszka Taborska³ – *par excellence* surrealistyczne. Gutorow⁴ dodaje do tych przykładów surrealizmu zrywające ze zbiorową ideologizacją sztuki Pomarańczową Alternatywę i Łódź Kaliską. W ostatnich kilkunastu latach byliśmy zatem świadkami wielu rekonstrukcji i reaktywacji urynkowanego surrealizmu.

¹ Cyt. za: Hanna Segal, *Marzenie senne, wyobrażenia i sztuka*, przekład Paweł Dybel, Kraków 2003, s. 107.

² Jacek Gutorow, *Odmienić życie*, „Literatura na Świecie” 2008, nr 3–4, s. 433.

³ Agnieszka Taborska, *Spiskowcy wyobraźni. Surrealizm*, Gdańsk 2007, s. 399–403.

⁴ J. Gutorow, *op. cit.*, s. 438.

Od początku jednak nasuwały się badaczom tego nurtu wątpliwości związane z objaśnieniem znaczenia terminu „surrealizm”. Wydaje się, że komentatorów myliła i dezorientowała słynna, wąska i dogmatyczna definicja André Bretona, pomieszczona w pierwszym manifestie: „Surrealizm rz. m. Czysty automatyzm psychiczny, który ma służyć do wyrażenia [...] rzeczywistego funkcjonowania myśli. Dyktowanie myśli wolne od wszelkiej kontroli umysłu, poza wszelkimi względami estetycznymi czy moralnymi”⁵. Gdy termin „surrealizm” pojmimy jedynie w tym wąskim znaczeniu, przyjdzie nam się zgodzić z Arnoldem Hauserem, że nie ma „konwencji samej przez się sztywniejszej i ciasniejszej niż doktryna surrealizmu i bardziej mdłej i monotonnej praktyki artystycznej niż praktyka zaprzysiężonych surrealistów” oraz że pismo automatyczne jest bardziej nieelastyczne od stylu kierowanego rozumem, a wydobywane w ten sposób na światło dzienne fragmenty nieświadomości, „znacznie uboższe i prostsze od świadomości”⁶. Z kolei drugi biegun badawczy ujmował ten ruch artystyczny w możliwie pojemne i szerokie ramy, nieustannie poszerzał zakres jego zawartości, powodując, że rozciągał się on na całą niemal współczesną sztukę, zyskiwał wymiary nie kierunku czy szkoły, ale całej epoki literackiej (m.in. Wallace Fowlie w pracy o znamiennym tytule *Age of Surrealism* stawia określenie „nadrealizm” obok „klasycyzmu” czy „romantyzmu”⁷), stając się przez to coraz mniej precyzyjny i podatny na zdefiniowanie. Ferdinand Alquié na przykład podkreślał we wstępie do *Philosophie du surréalisme*, że surrealistyczny humor łatwo odnaleźć w twórczości Raymonda Queneau, surrealistyczną wyobraźnię u Jacques’a Préverta, a surrealistyczne piękno w utworach autorów, którzy nie mieli z interesującym nas nurtem nic wspólnego. „Atmosfera narracji Kafki, dziwacznych, na poły nadprzyrodzonych, tak trudno wytłumaczalnych świadomą intencją autora, jest porównywalna, w więcej niż jednym punkcie, do atmosfery surrealizmu”⁸. W takim ujęciu pojawiali się także surrealiści *avant la*

⁵ André Breton, *Manifest surrealizmu*, [w:] Adam Ważyk (red.), *Surrealizm. Teoria i praktyka literacka. Antologia*, teksty wybrał i przełożył Adam Ważyk, Warszawa 1973, s. 77.

⁶ Arnold Hauser, *Spoleczna historia sztuki i literatury*, t. 2, przekład Janiny Ruszczycówny, Warszawa 1974, s. 368.

⁷ Por. Henryk Dubowik, *Nadrealizm w polskiej literaturze współczesnej*, Poznań-Bydgoszcz 1971, s. 3.

⁸ Ferdinand Alquié, *Philosophie du surréalisme*, Paris 1977, s. 9. Jeśli nie podano nawiska tłumacza, przekładu dokonała autorka. Odnośnie do Kafki zmarłego w roku wydania pierwszego manifestu Bretona, dodajmy tu jeszcze zdanie, jakie Herbert Tauber zapisał w książce *Franz Kafka: An Interpretation of his Works*: „Kafka korzysta z dawnych praw licencji poetyckiej, posługując się krajobrazami jako symbolami stanów umysłu, domami i pokojami jako symbolami osobowości, ludźmi i zwierzętami, by symbolizowały aspekty swoich własnych jaźni, a nawet Los przedstawia jako funkcję charakteru. Wszystkie te cechy, szczególnie sławione przez surrealistów jako nowe odkrycie i stosowane przez nich w polemice świadomie zwrócone przeciw »staremu« światu realnemu, dają się odnaleźć w dziele Kafki”. Cyt. za: Dorothy L. Sayers, *O pisaniu i czytaniu utworów alegorycznych*, przełożył Piotr Graff, [w:] Janina Abramowska (red.), *Alegoria*, Gdańsk 2003, s. 49.

lettre, do których – zdaniem Waltera Benjamina⁹ – należał choćby Stawrogin wygłaszający spowiedź w rozdziale *U Tichona w Biesach*. Grzegorz Gazda w *Słowniku europejskich kierunków i grup literackich XX wieku* zaznaczał, że: estetyka, teorie i programy nadrealizmu „wyrastały w znacznej części z rodzimych tradycji światopoglądowych oraz korzeni literackich symbolizmu i postsymbolistycznych przewartościowań początku XX w., których wpływowym animatorem był m.in. G. Apollinaire”¹⁰. Rodowód ruchu przedstawia się – czytamy dalej – w rozmaitych ramach czasowych, często przenosząc jego początkową granicę daleko wstecz aż do źródeł literatury w ogóle, przywołując nazwiska m.in. autorów renesansowych jak Dante i Szekspir, oświeceniowych, jak Swift i de Sade, romantycznych, jak Nerval i Poe, symbolistów Lautréamonta, Rimbauda, Baudelaire’a i Mallarmégo i wreszcie bezpośrednich poprzedników – Jarry’ego, Vaché i Roussela – twórców bezkompromisowych, zuchwałych, poszerzających zakres swobodnej ekspresji. Jeszcze obszerniejszą listę twórców – kontynuuje Gazda – przynoszą studia nad malarstwem surrealistycznym. Pojawiają się tu średniowieczny twórca Bosch, a także renesansowy Bruegel i Dürer, jest manierystyczny Arcimboldo i romantyczny Blake, Füssli i Goya, a wreszcie Doré, Rossetti czy Moreau. Te właśnie artystyczne inspiracje okazały się najsilniejsze i najtrwalsze spośród wszystkich innych intelektualnych korzeni surrealizmu¹¹.

Problem z definicją surrealizmu narodził się zapewne wówczas, gdy wielu twórców przekroczyło normy zadekretowane w Paryżu, a grupa Bretona rozpadła się na osobne jednostki. Zaistniała wówczas potrzeba, by odróżnić historyczne znaczenie terminu od jego znaczenia estetycznego i filozoficznego, zdaniem wielu znacznie ważniejszego niż to pierwsze. Łatwo tu wpaść w pułapkę, gdyż o ile wąskie rozumienie surrealizmu jako techniki pisarskiej nie zaprowadzi nas daleko, jako że twórców uprawiających wyłącznie automatyzm psychiczny dałoby się policzyć na palcach jednej ręki, o tyle szerokie ujmowanie surrealizmu jako typu wrażliwości, postawy czy rodzaju wyobraźni może spowodować, że w zapale podobnej syntezy wprowadzimy pod jeden dach pojęcia z niedających się pogodzić sfer. Pułapkę tę, jak już powiedzieliśmy, zastawili sami surrealiści, wśród których

⁹ Walter Benjamin, *Surrealizm. Ostatnie migawki z życia europejskiej inteligencji*, [w:] *Twórca jako wytwórca*, wyboru dokonał Hubert Orłowski, wstęp Jerzy Kmita, przełożyli Hubert Orłowski, Janusz Sikorski (szkic o surrealizmie w przekładzie tego drugiego), Poznań 1975, s. 271.

¹⁰ Grzegorz Gazda, *Słownik europejskich kierunków i grup literackich XX wieku*, Warszawa 2000, s. 322–323.

¹¹ We wstępie do studium o surrealistycznym malarstwie pisze Edmund Swinglehurst: „Jeśli za surrealizm uznamy dążenie do uzewnętrzniania subiektywnych przeżyć i irracjonalnych skojarzeń czerpanych z podświadomości, to istniał on w sztuce zawsze. Hieronim Bosch, niderlandzki malarz wyobraźni, William Blake, angielski wizjoner pędzla i pióra, Caspar David Friedrich, niemiecki mistrz fantastycznych, tajemniczych pejzaży”. Edmund Swinglehurst, *Surrealiści. Kompilacja na podstawie zbiorów Bridgeman Art Library*, tłumaczenie Dorota Bartnik, Warszawa 1997, s. 5.

więcej było secesjonistów niż zwolenników ortodoksji i których papież, André Breton, był teoretykiem eklektycznym i wybierał z rozmaitych nurtów filozoficznych, naukowych i literackich to, co dogodne, nie przejmując się, gdy na potrzeby systemu konieczne było wyrywanie z kontekstu poszczególnych postulatów i znacząca zmiana ich pierwotnego znaczenia¹². Chociaż dziś bylibyśmy skłonni uważać coś przeciwnego, Breton nie chciał, aby jego projekt uchodził za raz na zawsze określoną doktrynę, i wolał raczej, aby pozostał on otwarty na wszelkie impulsy. To jedna z wielu sprzeczności surrealizmu: niejednokrotnie twardogłowy w swoich sądach Breton uczy równocześnie, by nie przejmować się zanadto (cudzą) ortodoksją i wskazuje na wiążące się z nią ograniczenia. Gérard Durozoi i Bernard Lecherbonnier podkreślają, że „w miarę jak surrealizm widział w filozofii ognisko wciąż odradzających się sprzeczności, stawał się wyrzutem dla ideologów przekonanych o istnieniu definitywnych rozwiązań”¹³. Breton przy pracy nad projektem świata alternatywnego i „innego” życia uznał za swych prekursorów Baudelaire’a, Rimbauda, Lautréamonta i Sade’a, szukał inspiracji w psychoanalizie Freuda i w dialektyce Hegla, w niektórych tezach marksizmu, w ezoteryce oraz w całej antyracjonalistycznej i antypozytywistycznej tradycji literatury francuskiej i niemieckiej. Równocześnie uważał, że surrealizm powinien być kontynuacją wspomnianej tradycji oraz ruchem na wskroś nowoczesnym i uwikłanym w problemy własnej epoki. Ta różnorodność źródeł odpowiada za antynomiczny charakter surrealizmu, a owa antynomiczność jest jego cechą immanentną.

Jakie zatem przyjąć kryteria surrealizmu dziś, gdy przymiotnik „surrealistyczny” zyskał już nawet swoje kolokwialne znaczenie odnoszące się do wszystkiego, co dziwaczne, tajemnicze i niezrozumiałe? Jakie teksty można określać jako surrealistyczne, a które nie powinny nosić podobnej etykiety? Czy takie, w których występują wyraźne ślady wpływów grupy Bretona lub które uzyskały jego imprimatur? Można, chociaż takie wąskie podejście z jednej strony wyeliminuje z obszaru badawczego wiele ważnych artystycznie dokonań i przeciwnie, wprowadzi doń inne, mało interesujące, a z drugiej strony nie udzieli nam precyzyjnej odpowiedzi na pytanie, gdzie leżą granice surrealistycznej poetyki, gdyż nawet wówczas różnorodność mieszczących się w podobnych kryteriach dzieł będzie ogromna. Jest to zresztą zrozumiałe, gdyż surrealizm jako jeden z nurtów,

¹² Badacze wielokrotnie podkreślali brak wewnętrznej konsekwencji w pismach i działalności Bretona, który na przykład uprawiał żonglerskie sztuczki, by pogodzić zaangażowanie w ideologię komunistyczną z pragnieniem utrzymania autonomii ruchu, strofował Joana Miró czy André Massona przygotowujących scenografię baletu za narzucanie się odbiorcy i nie reagując, gdy to samo robił Picasso, który cenzurował obsceniczne fragmenty w dziełach Aragona czy Bataille’a i opiewał niepohamowaną wolność seksualną brzonżoną przez markiza de Sade. Por. Jack J. Spector, *Arte y escritura surrealistas (1919–1939). El oro del tiempo*, traducción Pedro Navarro Serrano, Madrid 2003, s. 24. Z kolei Arnold Hauser wśród sprzeczności surrealizmu wymienia np. próbę „racjonalizowania irracjonalności” czy „metodyzację spontaniczności”. Por. A. Hauser, *op. cit.*, s. 370.

¹³ Gérard Durozoi, Bernard Lecherbonnier, *El surrealismo*, traductor Josep Elias, Madrid 1974, s. 91.

przełomów czy progów dwudziestowiecznej awangardy nosi jej dwa podstawowe stygmaty: z jednej strony jest nim radykalne nowatorstwo, a z drugiej nieustanna zmienność postaw, tworzyw, środków, treści i tematów¹⁴. Gdyby za surrealistów uznawać z kolei tylko przedstawicieli surrealizmu „absolutnego”, czyli twórców stosujących metodę automatyzmu psychicznego, wówczas musielibyśmy odrzucić artystów tak silnie związanych z ruchem, jak Salvador Dalí czy René Magritte, a pozostawić wewnątrz grupy jedynie Joana Miró i André Massona. Sam zresztą Breton musiał uznawać surrealizm za pewną postawę duchową istniejącą w wieku XX i poprzednich, skoro wśród surrealistów wymieniał – obok Seurata, Uccello czy Moreau – Dantego, Hugo i Chateaubrianda¹⁵. Jeśli surrealizm będziemy obserwować wyłącznie z historycznego punktu widzenia jako szkołę literacką, która powstała w Paryżu około 1920 r. i zgromadziła grupę przyjaciół, głównie francuskich pisarzy i malarzy, pod kierunkiem André Bretona, wyeliminujemy z obszarów naszego zainteresowania twórczość m.in. hiszpańskich poetów znajdujących się pod wyraźnym wpływem surrealizmu i pozostaniemy w niezgodzie z jednym z podstawowych przekonań nadrealistów, dla których sztuka nie była celem ostatecznym, ale narzędziem poznania i przemiany świadomości oraz siłą sprawczą wyzwalamą człowieka z wszelkich ograniczeń i budującą nową cywilizację. Sami surrealiści wielokrotnie definiowali swój program w podobnym duchu. Na zaproszeniu na wernisaż międzynarodowej wystawy surrealizmu w Amsterdamie w 1928 r. pisali na przykład: „Surrealizm to nie szkoła literacka lub artystyczna. To stan ducha”¹⁶. Uważam zatem, że za surrealistyczne należy uznawać dzieła z jednej strony zachowujące pewną historyczną równoczesność w stosunku do szkoły Bretona, a z drugiej ze względu na kształt ich języka poetyckiego, epistemologiczną nośność jego metafor, dzieła, których twórcy prezentują pewną szczególną postawę i realizują konkretny światopoglądowy projekt. Kompletny obraz surrealizmu wymaga zatem wzięcia pod uwagę obu czynników: historycznego i estetyczno-swiatopoglądowego. Wymaga uwzględnienia wszelkich herezji i heretyków paryskiej szkoły – to zdanie Marcela Raymonda¹⁷ – do których bez wątpienia należeć będą hiszpańscy poeci, a fakt, że ich propozycje stoją czasem w sprzeczności z surrealistyczną ortodoksją, nie czyni ich przez to mniej interesującymi.

Przyjrzyjmy się, jak surrealizm określają jego badacze. Dualizm w definiowaniu surrealizmu dostrzega Anna Balakian¹⁸, dla której termin ten ma dwa podsta-

¹⁴ Por. Stefan Morawski, *Paradoksy estetyczne najnowszej awangardy*, Studia Socjologiczne 1973, nr 3, s. 105.

¹⁵ Cathrin Klingsöhr-Leroy, Uta Grosenick (red.), *Surrealismo*, traducción del alemán Ambrosio Berasain Villanueva, Mariona Gratacòs i Grau, Köln 2004, s. 6.

¹⁶ Por. Robert Bréchon, *Le surréalisme*, Paris 1971, s. 152.

¹⁷ Marcel Raymond, *De Baudelaire al surrealismo*, traducción de Juan José Domenchina, México-Madrid-Buenos Aires 1960, s. 241.

¹⁸ Anna Balakian, *Surrealism: the road to the absolute*, Chicago-London 1986, s. 213.

wowe znaczenia: oryginalnie była to połączona duchowo grupa artystów i pisarzy działających pod wspólną marką, rozwiązujących razem artystyczne problemy, piszących dla tych samych pism, czasami nawet współpracujących przy jednym utworze. Jednak z czasem termin ten zaczął oznaczać także duchowy kryzys wynikający z ideologicznego rozwinięcia dziewiętnastego stulecia i objawiający się w wytworzonej technice pisarskiej i malarskiej przekazującej materialno-mistyczną wizję uniwersum.

Z kolei przywołana przez Stanisława Jaworskiego¹⁹ Danièle Musacchio poradziła sobie z tym problemem, dzieląc metodycznie nadrealizm na historyczny, czyli ograniczony do grupy paryskiej, ideologiczny dotyczący autorów, którzy za surrealistów sami się uważali, oraz faktyczny przejawiający się w świadomości lub w twórczości autorów i niekoniecznie wynikający z ich pisarskich zamierzeń, zauważając jednocześnie, że w dwu ostatnich przypadkach dają się zaobserwować te same tendencje.

Cytowany już Arnold Hauser opowiada się za szerszym spojrzeniem na surrealizm. W takim ujęciu znaczenie tego nurtu dla historii sztuki polegać będzie na zwróceniu uwagi na położenie bez wyjścia, w jakim znajdowała się literatura u schyłku okresu symbolizmu, na niepłodność literackiej konwencji niemającej już związku z życiem:

Podstawowe przeżycie surrealistów polega na odkryciu „drugiej rzeczywistości”, która jest wprawdzie zespolona nierozzerwalnie ze zwykłą empiryczną realnością, ale tak od niej różna, że możemy wypowiadać się o niej tylko za pomocą negacji i na jej istnienie jesteśmy w stanie wskazać tylko przez luki i dziury naszej rzeczywistości doświadczalnej. Ten dualizm uwydatnia się najdobitniej w dziełach Kafki i Joyce’a, którzy, chociaż z surrealizmem nie mają bezpośredniego wspólnego, są, jak zresztą większość postępowych artystów stulecia, w szerszym znaczeniu surrealistami²⁰.

Dla Marcela Raymonda²¹ w sensie węższym surrealizm oznacza jedynie metodę pisarską. Podkreśla on jednak od razu, że nurt ten należy rozumieć jako coś więcej niż swobodne przesuwanie się pióra po papierze i że byłoby błędem redukcja wszystkich środków wyrazu surrealizmu do strategii pisma automatycznego oraz utrzymywanie, że „autentyczne” są jedynie teksty stworzone pod dyktando podświadomości, bez kontroli rozumu i kultury. Sam Breton przyznawał w 1932 r., że nigdy nie starał się wskazywać na jakikolwiek tekst jako przykład idealnego automatyzmu słownego, i zauważał, że nawet w najlepszych utworach niekierowanych można wyczuć pewne ocieranie się o racjonalność. Nadrealizm jest zatem, zdaniem Raymonda, postawą filozoficzną, jest równocześnie mistyką, poetyką i polityką. Reprezentuje romantyczne pragnienie rozbicia rzeczy takich, jakimi są, i zastąpienie ich przez inne, aktywniejsze, o bardziej giętkich konturach,

¹⁹ Stanisław Jaworski, *Między awangardą a nadrealizmem. Główne kierunki przemian poezji polskiej w latach trzydziestych na tle europejskim*, Kraków 1976, s. 95.

²⁰ *Ibidem*, s. 371.

²¹ M. Raymond, *op. cit.*, s. 242.

lepiej wpisujące się w nasze istnienie. Jest historiozoficznym projektem o ambitnym przeświadczeniu, że postulaty zawarte w jego manifestach i artystycznej *praxis* wyznaczają właściwą drogę i wyzwolą ludzkość.

Bardzo podobnie proponuje rozumieć nadrealizm Michel Carrouges, gdy pisze, że „nie jest on filozofią w szkolnym sensie tego słowa, nie obchodzi go dowodzenie tez poprzez wznoszenie serii abstrakcyjnych argumentów. Jest zanurzony w pełnym życiu, a nie w rejonach abstrakcji”²². Jest jednak, kontynuuje francuski pisarz i uczestnik ruchu, filozofią w szerokim sensie, gdyż wyraża nową koncepcję świata i pragnie odkryć sekrety uniwersum. Jest równocześnie działaniem i refleksją nad jego środkami i celami. Stanowi zarówno *praxis*, jak i *weltanschauung*.

Znani wielbiciiele surrealizmu widzieli sprawę podobnie. John Ashbery na przykład w jednym ze szkiców z 1968 r. omawia wewnętrzne sprzeczności nurtu związane z pojęciem wolności i zastanawia się, co ma pismo automatyczne do prawdziwej wolności, dlaczego wolność seksualna Bretona dopuszczała każdy rodzaj aktu seksualnego z wyjątkiem homoseksualizmu, a także skąd się wzięła zaiste surrealistyczny pomysł, że absolutna wolność może współistnieć ze stalinizmem, i konkluduje: „wspominam o tym wszystkim, żeby pokazać, dlaczego surrealizm w wąskiej interpretacji jego teologów jest tak dalece niesatysfakcjonujący i dlaczego w szerszej perspektywie, w jakiej wszyscy intuicyjnie go ujmujemy, stanowi naprawdę ożywczą siłę”²³.

Wojna

Za symboliczny początek surrealizmu uważa się najczęściej rok 1916²⁴, czyli datę powołania do życia przez Tristana Tzarę w Zürichu ruchu dada oraz datę spotkania André Bretona i Jacques’a Vaché w Nantes. Bywa, że za umowny punkt startowy przyjmuje się także rok 1919, w którym ukazały się *Pola magnetyczne* Bretona i Soupaulta, pierwszy tekst automatyczny, lub rok 1924, gdy ogłoszony został pierwszy *Manifest surrealizmu*²⁵. Z pewnością jednak ruch surrealistyczny powstał pod ciśnieniem doświadczeń pierwszej wojny światowej, która zdiesiątkowała generację młodych i aktywnych Europejczyków. Marcel Raymond²⁶

²² Michel Carrouges, *André Breton et les données fondamentales du surréalisme*, Paris 1967, s. 9.

²³ John Ashbery, *Dziedzictwo dada i surrealizmu*, przeł. Marcin Szuster, „Literatura na Świecie” 2006, nr 7–8, s. 265, 268.

²⁴ Por. np. Robert Bréchon, *Le Surréalisme*, Paris 1971; Claude Abastado, *Introduction au surréalisme*, Paris 1971.

²⁵ Z kolei Adam Ważyk w zawartym w swej antologii kalendarium za początek ruchu uznaje rok 1890, gdy wznowiono *Pieśni Maldorora* Lautréamonta. Por. Adam Ważyk, *Kalendarium*, [w:] A. Ważyk (red.), *Surrealizm...*, s. 37.

²⁶ M. Raymond, *op. cit.*, s. 229.

w klasycznej monografii poezji francuskiej zaznacza, że konieczny był wojenny wstrząs, aby Rimbaudowskie pragnienie przekształcania życia wzbudziło entuzjazm, a bunt przeciwko mieszczańskiej moralności, literaturze i sposobowi myślenia został rozumiany jako jedyna możliwa do zaakceptowania postawa. Nie był zatem surrealizm efektem intelektualnego kaprysu, ale tragicznego konfliktu pomiędzy siłą ducha i warunkami życia. Narodził się, dodaje Michel Carrouges²⁷, z ogromnej rozpaczyny wobec kondycji, do której zredukowany został człowiek, oraz bezgranicznej nadziei w jego metamorfozę. Przyszli surrealiści, zanim utworzyli grupę i określili swój program, wzięli udział w przygodzie dada: jednak zarówno jedni, jak i drudzy należeli do pokolenia, które osiągnęło dorosłość podczas wojny, do pokolenia kombatantów walczących niejednokrotnie na pierwszych liniach frontu, a zyskana w symbolicznym roku 1916 przez żołnierzy spod Verdun świadomość była niewątpliwie zupełnie nową wartością w europejskiej kulturze. Breton zmuszony do porzucenia studiów medycznych pracował podczas wojny jako sanitariusz w centrum psychiatrycznym II armii w Saint-Dizier, dokąd kierowane były osoby ewakuowane z frontu w wyniku problemów umysłowych²⁸. Aragon, pracujący na froncie jako lekarz, trzykrotnie dostawał się pod ostrzał, uważany był za zmarłego, odnalazł nawet swój grób, André Masson został ranny w pierś w czasie bitwy w Chemin des Dames. Breton mówił: „wracaliśmy z wojny, to jasne, nie potrafiliśmy się jednak wyzwolić z tego, co nazywa się »praniem mózgu«, które z osób pragnących jedynie żyć uczyniły przez cztery lata jednostki przerażone, oszalałe, poddawane trudom i narażone na zdziesiątkowanie za słowo dziękuję”²⁹. Zobaczywszy w okopach na własne oczy, jak po raz pierwszy w historii świata używano czołgów, gazów bojowych czy lotniczych bombardowań, po demobilizacji wracali do świata wstrząsanego inflacją, bezrobociem i biedą. Walenie się w gruzi starego porządku sprawiło, że dadaści starali się destrukcję uczynić porządkiem w sztuce, surrealiści zaś stworzyć nową, wyobraźniową całość z wyalienowanych szczątków starego³⁰. Breton powoływał się na Rimbauda, który w *Majaczeniach*, należących do *Sezonu w piekle*, pytał: „Czy zna tajemne sposoby, żeby zmienić życie?”³¹, oraz na Marksa, który w *Tezach o Feuerbachu* podkreślał, że: „filozofowie rozmaicie tylko interpretowali świat; idzie jednak o to, aby go zmienić”³². Zresztą nadzieja na przekształcanie świata stała się w 1946 r. powodem polemiki między Bretonem a Camusem, gdyż jeden głosił „pesymizm absurdu”, a drugi „antycypujący optymizm”.

²⁷ M. Carrouges, *op. cit.*, s. 10.

²⁸ Por. C. Abastado, *op. cit.*, s. 127.

²⁹ Por. Pierre Daix, *La vie quotidienne des surréalistes 1917–1932*, Paris 1993, s. 15.

³⁰ Małgorzata Baranowska, *Surrealna wyobraźnia i poezja*, Warszawa 1984, s. 13.

³¹ Arthur Rimbaud, *Majaczenia*, [w:] Artur Międzyrzecki, *Rimbaud, Apollinaire i inni (wybór przekładów)*, Warszawa 1988, s. 90 („Il a peut-être des secrets pour changer la vie?”, Arthur Rimbaud, *Oeuvres*, b.m.w., 1983, s. 153).

³² Karol Marks, Fryderyk Engels, *Dzieła*, t. 3, Warszawa 1975, s. 8.

Różnił zatem surrealistów od dadaistów brak totalnej negacji wszelkich wartości, skrajnego nihilizmu i konsekwentnego anarchizmu. Ich utopijny projekt zainspirowany został także niektórymi odkryciami naukowymi z dziedziny psychologii i fizyki, dowodzącymi, że rzeczywistość różni się od tego, co widzimy, słyszymy, dotykamy i czujemy, że władają nami nieznane siły, nad którymi nie panujemy, ale które możemy poznawać, że będący częścią natury człowiek może odkrywać prawa i strukturę świata poprzez poznanie struktury i praw rządzących funkcjami umysłu. Zdaniem Adama Ważyka różnica polegała też na tym, że w teorii surrealizmu nastąpiła interioryzacja poetyki dada: zgodnie z tą drugą tekst powstawał losowo poza świadomością autora, według Bretona zaś powstaje on poza świadomością autora, ale rodzi się w jego wnętrzu³³. Więcej jednak ich łączyło niż dzieliło: choćby podobna diagnoza rzeczywistości, bunt wyrażający się w drwinie, paszkwilu i skandalu, liczne środki artystyczne, jak *ready-made*, fotomontaż, *papier collé*, wprowadzanie elementów gry.

Wynikająca z rozpadu starego porządku nadzieja surrealizmu na przekształcenie świata sprawiła, że jego teoretyczne założenia wyznaczały mu funkcje moralne. Pragnął on reform w dziedzinie ducha, wierzył w zmienianie świata przez przekształcanie ludzkiej wrażliwości, ludzkiego sposobu odczuwania. Aby przekształcać świat, należy go dobrze poznać, aby poznać świat, należy poznać człowieka, aby poznać człowieka, należy go wyzwolić z ograniczeń, sprawić, by zaczął myśleć i postrzegać świat mniej schematycznie, inaczej, prawdziwiej, należy go wyrwać z danej mu kondycji oraz roli, w jaką wepchnęło go kierujące się zdrowym rozsądkiem i wąskimi celami praktycznymi społeczeństwo burżuazyjne. Stąd wynikały główne cechy surrealistów: nieprzejednany nonkonformizm, bezinteresowność, lekceważenie ryzyka czy odmowa ugody, cechy typowe zresztą dla całej awangardy. Jak zauważa Matei Calinescu, wojenne implikacje kryjące się w samym terminie „awangarda”³⁴ właściwie wskazują na pewne tendencje całej formacji: wyraźne pojęcie walki, pogarda dla oportunistów, odważne i przodujące badania, wiara w finalne zwycięstwo³⁵. Diagnoza surrealistyczna współczesnego człowieka wskazywała na jego ubóstwo moralne i umysłowe wynikające z podporządkowania pragmatycznym wymogom życia oraz rezygnacji z twórczych funkcji wyobraźni. Ambicją surrealizmu było „poznanie uniwersalne”³⁶, mogące

³³ Adam Ważyk, *Przedmowa*, [w:] A. Ważyk (red.), *Surrealizm...*, s. 21.

³⁴ *Avant-garde* to dosłownie straż przednia, oznaczająca po francusku część piechoty maszerującą przed czołem wojska. Metaforą tą posługuje się także Zygmunt Bauman w pracy *Ponowoczesność, czyli o niemożliwości awangardy*, [w:] *Ponowoczesność jako źródło cierpień*, Warszawa 2000, s. 155–165.

³⁵ Matei Calinescu, *Cinco caras de la modernidad. Modernismo. Vanguardia. Decadencia. „Kitsch”. Postmodernismo*, presentación por José Jiménez, traducción de Francisco Rodríguez Martín, Madrid 2003, s. 103.

³⁶ Por. André Breton, *Sytuacja surrealizmu między dwiema wojnami*, [w:] A. Ważyk (red.), *Surrealizm...*, s. 223–225.

udzielić odpowiedzi na pytania o charakterze ostatecznym. Krystyna Janicka³⁷ zaślug surrealizmu doszukuje się właśnie nie w syntezie zjawisk, w których zachodzi nieantynomiczna interferencja obcych sobie pierwiastków świata, nie w rozwiązywaniu odwiecznych problemów filozoficznych, ale w motywach ruchu skłaniających do przyjęcia takich rozstrzygnięć. A naczelnym motywem nadrealistycznej działalności było właśnie – poprzez zaangażowanie w zwalczanie wszelkich stereotypów, konwencji i dogmatów – przywrócenie ludzkiej egzystencji szans swobodnego rozwoju, pełnej ekspresji i realizacji wszystkich jej potencjalnych sił i wartości. Wyznawców nurtu łączyła więc żywiołowa odraza do burżuazyjnego systemu wartości opartego na aksjomacie posiadania jak najwięcej. Być może ich bunt tłumaczy fakt, że zawierający w sobie nurt surrealistyczny awangardyzm był – jak pisze Morawski³⁸ – ze względu na rodowód, oddziaływanie i zadania charakterystyczny przede wszystkim dla zaawansowanej cywilizacji mieszczańskiej. Można za Andrzejem Turowskim powiedzieć także, że miejscem działania surrealistów nie jest rzeczywistość „jako taka”, lecz określona społecznie. To działanie skierowane przeciw burżuazji, kwestionujące burżuazyjną rzeczywistość, co nie znaczy, że kwestionujące „życie po prostu”, lecz „życie poddane władaniu języka burżuazji”³⁹.

Antymieszczański bunt wyrażał się w dziełach artystycznych oraz w określonym sposobie zachowania: skandalizującym, umyślnie ekstremalnym, bluźnierczym, mającym na celu wzięcie odwetu na znienawidzonym społeczeństwie. Surrealiści jako duchowi spadkobiercy poetów przeklętych panicznie obawiali się akceptacji społeczeństwa, stąd konieczność jego epatowania, drażnienia i obrażania. Tę antymieszczańską postawę tak opisuje Zygmunt Bauman:

Jest więc paradoksem awangardy, że sukces przyjmuje za dowód porażki, a klęskę za świadectwo słuszności sprawy. Awangarda cierpi z powodu braku społecznego uznania – ale boli ją bardziej jeszcze popularność i poklask. Tak się więc dzieje, że słuszność swych racji i radykalność dokonanego postępu mierzy ona głębią swego osamotnienia i siłą sprzeciwu tych, jakich poprzysięgła nawrócić. Im bardziej lżona i opluwana, tym pewniejsza jest awangarda swej sprawy... Ze strachu przed poklaskiem gawiedzi rodzi się gorączkowe poszukiwanie coraz to nowych, coraz to trudniejszych do przyjęcia form artystycznych⁴⁰.

Z kolei Roland Barthes pisze w *Mitologiach*:

Istnieją bez wątpienia bunty przeciw mieszczańskiej ideologii. Jest to coś, co na ogół nazywają awangardą. Ale te bunty są społecznie ograniczone i dają się oswoić. Przede wszystkim dlatego, że wywodzą się z jakiejś części mieszczaństwa, z jakiejś mniejszościowej grupy artystów, intelektualistów, którzy nie mają publiczności poza tą samą klasą, której się przeciwstawiają, i którzy, aby

³⁷ Krystyna Janicka, *Światopogląd surrealizmu. Jego założenia i konsekwencje dla teorii twórczości i teorii sztuki*, Warszawa 1985, s. 138–139.

³⁸ Stefan Morawski, *Na zakręcie: od sztuki do po-sztuki*, Kraków 1985, s. 257.

³⁹ Andrzej Turowski, *Granice awangardy*, [w:] Urszula Czartoryska, Ryszard W. Kluszczyński (red.), *Wybory i ryzyka awangardy. Studia z teorii awangardy*, Warszawa-Łódź 1985, s. 32.

⁴⁰ Z. Bauman, *op. cit.*, s. 159.

się mogli wypowiadać, są przez tę samą klasę opłacani. Poza tym bunty owe opierają się zawsze na bardzo silnym rozróżnianiu mieszczaństwa etycznego od politycznego: awangarda występuje przeciw mieszcuchowi w sztuce, w moralności, przeciw, jak to było w pięknych czasach romantyzmu, sklepikarzowi i filistrowi; politycznie nie przeciwstawia się nikomu. Tym, czego awangarda nie toleruje w mieszczaństwie, jest jego język, a nie status⁴¹.

Odwołując się do całej awangardy, Roland Barthes podkreślał niejednokrotnie, że termin ten należy rozumieć jako moment w historii, gdy część artystów uznała mieszczaństwo za siłę estetycznie wsteczną, godną zwalczania. Awangarda jest zatem dla artysty środkiem rozwiązania historycznej sprzeczności, sprzeczności zdemaskowanego mieszczaństwa, które może proklamować swoją uniwersalną oryginalność wyłącznie poprzez gwałtowny protest skierowany właśnie przeciwko mieszczańskiemu społeczeństwu. Estetyczne prowokacje, zadeptywanie społecznych kodów, dziwne i niezrozumiałe realizacje mają jednak cel edukacyjny: pragną oswobodzić człowieka, wybić odbiorcę z estetycznych i językowych przyzwyczajeń, pragną być przede wszystkim gestem, intencją i kontestacją. Początkowo były to ataki estetyczne przeciw filistrom, z czasem wraz z nadejściem surrealizmu poszerzono je do ataków etycznych, gdy zwalczanie porządku mieszczańskiego stało się zobowiązaniem i stylem życia. Hans Robert Jauss⁴² uważa na przykład, że surrealizm rozumieć będzie podświadomość jako sferę autentyczności, wyrażenie inną od zwykłej mieszczańskiej wyobraźni, jako sferę najpełniej objawiającą się w pogardzanych przez konwencjonalną wrażliwość obszarach, w dzieciństwie, we śnie, w życiu erotycznym, w szaleństwie.

Witalność

Określiwszy w części pierwszej surrealizm jako nurt o giętkich i elastycznych konturach, dalej przychodzi nam stwierdzić, że niezwykła witalność ruchu wynika właśnie z jego szerokiej koncepcji. Zamęt, jaki surrealizm spowodował w kulturze dwudziestowiecznej, nie wynika bowiem z postulatu automatyzmu psychicznego, ale z zaproponowanej *explicite* przez szkołę Bretona rewolucji kulturalnej, polegającej na zburzeniu myślowych nawyków, językowych schematów i wyobraźniowych obrazów warunkujących naszą wiedzę o sobie i świecie. Nadrealiści demonstrowali zajadłe stereotypy, zastane klisze i rutynowe praktyki. Nie darmo nazywa się ich „destruktorami”⁴³ czy „likwidatorami”⁴⁴. Jak zauważa Jack J. Spector⁴⁵,

⁴¹ Roland Barthes, *Mieszczaństwo jako społeczeństwo anonimowe*, [w:] *Mitologie*, przełożył Adam Dziadek, wstępem opatrzył Krzysztof Kłosiński, Warszawa 2000, s. 273–274.

⁴² Hans Robert Jauss, *Proces literacki modernizmu od Rousseau do Adorna*, [w:] Ryszard Nycz (red.), *Odkrywanie modernizmu. Przekłady i komentarze*, Kraków 1998, s. 58.

⁴³ Marcin Czerwiński, *Samotność sztuki*, Warszawa 1978, s. 127.

⁴⁴ To określenie Rogera Caillois przywołane przez M. Czerwińskiego, *op. cit.*, s. 129.

⁴⁵ J.J. Spector, *op. cit.*, s. 22.

żywołność kierunku jest konsekwencją tego, że surrealiści jako pierwsi wyraźnie dostrzegali brak stabilności ustanowionych granic, wykazali szczególną nieufność wobec języka, co stało się źródłem wielu poruszanych przez nich kwestii, które potem podejmie myśl zachodnia. Wśród nich szczególne miejsce zajmuje między innymi wyobraźnia oscylująca między obszarem tekstowym i wzrokowym albo też przekazy, których rodzaj waha się między tym, co wzrokowe, a tym, co tekstowe (reklamy, narracyjne sekwencje snów), oraz nieoczywiste rozróżnienie między poziomami i przestrzeniami składającymi się na naszą rzeczywistość (rzeczywistość psychologiczna i parapsychologiczna wobec fizyki). Surrealizm mógł przetrwać co najmniej kilka dziesięcioleci dzięki niepohamowanemu rozmachowi wyobraźni, przypisaniu do teorii poruszającej się między politycznym zaangażowaniem a obroną artystycznej autonomii, prezentowaniu ducha wiecznej niezgody, docierającego do nieznanych dotąd granic codzienności. Surrealizm modelował i wciąż modeluje wiele aktualnych koncepcji teoretycznych dotyczących awangardowego dzieła sztuki, wpływa na zawartość merytoryczną estetycznych refleksji Theodora W. Adorna i Herberta Marcusego, Petera Bürgera i Waltera Benjamina, także Stefana Morawskiego⁴⁶.

Nadrealizm wywarł także ogromny wpływ na literaturę krajów hiszpańskojęzycznych. Przyjrzyjmy się pokrótce temu procesowi. Uważa się, że paryski nurt stał się jednym ze źródeł inspiracji dla hispanoamerykańskiego realizmu magicznego w wydaniu Gabriela Garcíi Márqueza czy Alejo Carpentiera, być może dlatego, że tamtejsi artyści odczuwali potrzebę myślenia o lokalnej rzeczywistości równocześnie jako wytworze historii i obietnicy autentycznej emancypacji. Wielu pisarzy hispanoamerykańskich przyznawało się do bezpośrednich inspiracji francuskim surrealizmem (w Paryżu mieszkali Carpentier, Sábato, García Márquez, Cortázar), a w dziełach innych twórców Ameryki Łacińskiej widać wyraźnie jego wpływ, choćby sami autorzy nie mieli żadnych historycznych i duchowych związków z paryską szkołą.

Ernesto Sábato w 1968 r. we wznowieniu tomu esejów *Uno y el universo* (*Jednostka i wszechświat*) wprost pisze o swojej fascynacji surrealizmem, do którego zbliżył się tuż przed wybuchem drugiej wojny światowej, gdy pracował w laboratorium Curie w Paryżu i dodaje, że „to, co najlepsze z owego ruchu” wiele lat później „objawiło się w *Raporcie o ślepcach*”⁴⁷. Krytyka niemal jednogłośnie przyznaje, że wspomniana część powieści *O bohaterach i grobach* jest „najbardziej surrealistyczna”⁴⁸: obsesyjnie poszukujący ślepców bohater schodzi w głąb podświadomości noszącej wszelkie cechy koszmaru. Surrealizm objawia się tu za-

⁴⁶ Pisze o tym Jolanta Dąbrowska-Zydroń w części trzeciej pt. *Estetyczne i teoretyczne dyskusje wokół paradygmatu surrealizmu* swojej pracy. Por. Jolanta Dąbrowska-Zydroń, *Kulturotwórcza rola surrealizmu*, Poznań 1999, s. 127–198.

⁴⁷ Ernesto Sábato, *Uno y el universo*, Buenos Aires 1969, s. 11–12.

⁴⁸ Por. Gerald J. Langowski, *Podróż w głąb nieświadomości. Surrealizm w „O bohaterach i grobach” Ernesta Sábato*, przeł. Anna Kęsek, [w:] Justyna Ziarkowska, Marcin Kurek (red.),

również na poziomie prezentowanych obrazów (podróż po czarnych i błotnistych wodach jeziora łodzią sterowaną przez jednookiego starca-cyklopa, wyrzeźbiony w żółtym kamieniu posąg bóstwa z węzowymi, lśniącymi włosami, w którego pępku błyszcząca fosforyzująca latarnia itp.) i powtarzających się wciąż motywów i symboli (obsesja ślepoty, odwołania do mitu Edypa), na poziomie techniki pisarskiej opartej przede wszystkim na monologu wewnętrznym, pozwalającej odrzucić dopuszczalne granice czasu chronologicznego i stworzyć tekst będący rodzajem wcześniej obmyślanego pisma automatycznego oraz na poziomie przesłania, zgodnie z którym świat jawi się jako przestrzeń chaotyczna, a artysta, niszcząc wizję racjonalną, ustawia we właściwym miejscu irracjonalne i pierwotne poznanie spraw.

Julio Cortázar z kolei w jednym z esejów wchodzących w skład jego *Teoría del túnel* (*Teoria tunelu*), książki krytycznej poświęconej kierunkom rozwoju współczesnej powieści oraz promującej własny program oparty na zespoleniu poezji i prozy narracyjnej, egzystencjalizmu i właśnie surrealizmu, stwierdza:

Wobec wyników poezji i powieści ostatnich trzydziestu lat – pisze w Buenos Aires w 1947 r. – człowiek czuje się zachęcany, by postulować, że wpływ surrealizmu był bardziej owocny, gdy „człowiek pióra” stosował nieśmiało jego technikę, niż kiedy surrealista pełnił działalność i dokonywał realizacji bezpośrednich. Cała mająca jakieś znaczenie powieść współczesna wykazuje wpływ surrealizmu w takim bądź innym sensie: wybuch języka poetyckiego pozbawionego celów dekoracyjnych, graniczna tematyka, uległa akceptacja rozlania się rzeczywistości na sen, „przypadek”, magia, przecucie, obecność tego, co nieeuklidesowe i co usiłuje objawić się, gdy tylko nauczymy się otwierać mu drzwi (czy jak mógłby powiedzieć surrealista: gdy tylko oduczmy się je zamykać) – oto surrealistyczne zanieczyszczenia w ramach większej lub mniejszej tradycyjnej ciągłości literatury. W sensie ostatecznym i pozbawiając terminy wszelkiej konotacji stronicznej i historycznej, postawy, takie jak kubizm, futurizm, ultraizm, świadomość względności, nieokreśloność w naukach fizycznych i krytyka pojęcia legalności, freudyzm oraz to duże dziecko egzystencjalizm są surrealizmem⁴⁹.

Cortázara łączy jeszcze z surrealizmem wiele innych elementów: wymienię tu dla przykładu młodzieńczy podziw dla autora *Sezonu w piekle* (pierwszy prozatorski tekst Argentyńczyka to esej pt. *Rimbaud* opublikowany w 1941 r. pod pseudonimem Julio Denis w piśmie „Huella”)⁵⁰, upodobanie do kwestii prze-

W poszukiwaniu Alefa. Proza hispanoamerykańska w świetle najnowszych badań. Borges, Carpentier, Sábato, Cortázar, García Márquez, Vargas Llosa. Antologia krytyczna, Wrocław 2007, s. 146.

⁴⁹ Julio Cortázar, *Obra crítica*, t. 1, edición de Saúl Yurkievich, Madrid 1994, s. 107. W innym miejscu, w wywiadzie z 1949 r., jeszcze bardziej wprost mówił Cortázar o surrealizmie: „Rozległe doświadczenie surrealizmu... wydaje mi się najwyższym przedsięwzięciem współczesnego człowieka jako zapowiedź i pokusa zintegrowanego humanizmu. Równocześnie postawa surrealistyczna (dążąca do zniesienia rodzajów i gatunków) nadaje wszelkiej twórczości charakter słowny i plastyczny, wprowadzając ją do swego ruchu afirmacji irracjonalności”. Cyt. za: Susana Jakfalvi, *Introducción*, [w:] Julio Cortázar, *Las armas secretas*, Madrid 2009, s. 58.

⁵⁰ Zdaniem znakomitego znawcy dzieła Cortázara, Jaime Alazrakiego, fakt ten nie jest bez znaczenia. We wspomnianym esej autor *Gry w klasy* kontrastuje postawę Mallarmégo i Rimbauda („Okazuje się, że Rimbaud » tu tkwi podstawowa różnica względem Mallarmégo« jest nade wszyst-

nikalności światów (by przypomnieć opowiadanie o aksolotlach czy chociażby *Ciągłość parków*), wyraźne w *Grze w klasy* zamiłowanie do niekończących się wędrówek po Paryżu, stanowiących rodzaj twórczej inspiracji, fascynacja postacią Fantomasa z serii powieści kryminalnych Pierre'a Souvestre'a i Marcela Allaina (jeden z tomów powieści, jak podaje Taborska⁵¹, wisiał przytwierdzony widelcem do ściany w Centrali Surrealistycznej przy ulicy Grenelle), któremu René Magritte poświęcił w 1943 r. obraz *Powrót płomienia*, Robert Desnos poemat *La Complainte de Fantômas*, a Cortázar właśnie w 1975 r. komiks *Fantomas przeciw wielonarodowym wampirom*.

Do surrealizmu własną drogą doszedł także debiutujący w latach czterdziestych meksykański pisarz Juan Rulfo. W swojej głośniejszej powieści *Pedro Páramo* zaciera granice między rzeczywistością wioski o nazwie Comala, do której przybywa główny bohater, a nierealnością cieni, duchów i szeptów nieznanego pochodzenia w sposób uniemożliwiający odróżnienie żywych od zmarłych; przenosi wydarzenia w obszar, w którym czas nie płynie; niweluje wszelki porządek chronologiczny na rzecz maksymalnej fragmentaryczności; opisuje bohaterów poszukujących rozpaczliwie własnej tożsamości i usiłuje zaproponować mityczne odczytanie historii własnego kraju.

Długo by można tu mnożyć podobne przykłady surrealistycznych inspiracji w prozie hispanoamerykańskiego *boomu*, choć – dodajmy – także w Ameryce Łacińskiej działali poeci nurtu surrealistycznego w jego historycznym rozumieniu: w Chile przede wszystkim Vicente Huidobro, biorący udział w Paryżu wraz z Pierre'em Reverdyem w powołaniu pisma „Nord-Sud”, uczestniczący w narodzinach kubizmu, dadaizmu i surrealizmu, główny przedstawiciel hispanoamerykańskiej awangardy. Także Braulio Arenas, Teófilo Cid, Jorge Cáceres czy Enrique Gómez-Correa współtworzący grupę i pismo o nazwie „Mondrágora”. W Argentynie grupę surrealistów stworzyli w 1926 r. – skupieni wokół postaci Alda Pellegriniego – Mario Cassano, Elías Piterbarg i David Sussman. Razem powołali do życia pismo „Que” wzorowane na „Révolution Surréaliste”. W Meksyku, w odróżnieniu od Chile czy Argentyny, nie wystąpiła zorganizowana grupa surrealistów, mimo że Breton w 1938 r. odwiedził ten kraj, uznając meksykańską roślinność, dynamizm i wielokulturowość za surrealistyczne⁵², a Benjamin Péret przebywał tu na emigracji w okresie drugiej wojny światowej. Byli tu jednak Bernardo Ortiz de Montellano, Efraín Huerta, Alberto Quintero Alvarez, a przede wszystkim sa-

ko człowiekiem. Jego problem nie jest problemem poetyckim, ale problemem ambitnej ludzkiej realizacji, do której Wiersz czy Dzieło powinny stanowić klucze”) i poprzez swoje rozumienie postawy tego drugiego definiuje własną drogę artystyczną wyznaczaną autentyczną relacją literatury i życia. „Nota w piśmie »Huella« z 1941 r. to zaledwie ziarenko, ale przez nie można zobaczyć, niczym przez dziurkę od klucza, ogromne i świetliste wnętrza *Gry w klasy*”. Jaime Alazraki, *Hacia Cortázar: aproximaciones a su obra*, Barcelona 1994, s. 28.

⁵¹ A. Taborska, *op. cit.*, s. 167.

⁵² Por. Miguel Logroño, *La palabra surrealista*, Madrid, b.d., s. 47.

motny teoretyk i praktyk poezji nadrealistycznej Octavio Paz, autor tomu *Kamień słońca*, przekładanego na francuski właśnie przez Benjamina Péreta. Paz związany był przyjaźnią z Bretonem i Péretem (zadedykował im rozdział swojego zbioru poetyckiego *Salamandra* pt. *Noche en claro, Noc w jasności*). Napisał kilka ważnych esejów poświęconych temu kierunkowi (*El surrealismo, André Breton o la búsqueda del comienzo, Arte mágico*), a przede wszystkim był poetą operującym wyobraźnią typu surrealistycznego i wykorzystującym w swojej twórczości wiele kluczowych dla nurtu motywów (np. fascynację ludami pierwotnymi nadrealistów odnosi do mitologii azteckiej⁵³). Na Kubie przedstawicielem surrealizmu był Alejo Carpentier, którego podczas pierwszego pobytu w Paryżu oczarował Robert Desnos. Peru znalazło w osobie Cesara Valleja wybitnego prekursora surrealistycznego przekazu, z czasem wyrażanego także przez Cesara Mora. W Wenezueli za najwybitniejszego poetę nurtu uchodzi Luis Fernando Alvarez, w Paragwaju zaś pismo automatyczne i badania snów rozpowszechniał Héríb Campos Cervera.

Wielu badaczy zajmujących się pojęciami zarówno „realizmu magicznego”, jak i „rzeczywistości cudownej” dostrzega ich związek z surrealizmem. „Rzeczywistość cudowna”, termin użyty w 1949 r. przez Alejo Carpentiera w głośnym wstępie do powieści *Królestwo z tego świata* i oznaczający szczególnie punkt widzenia narratora postrzegającego z zewnątrz – jak pierwsi odkrywcy i kronikarze – pospolity świat Ameryki jako niezwykle i odbiegający zdecydowanie od jego przyzwyczajęń, a przez to właśnie cudowny, jest zjawiskiem estetycznym bliskim surrealizmowi. Sam Carpentier, jeszcze przed podróżą do Paryża w 1928 r. okazywał żywe zainteresowanie i prawdziwy entuzjazm dla ruchu, w stolicy Francji zaś spotykał się i przyjaźnił z Bretonem, Desnosem, Aragonem i Eluardem. Jak podkreśla Alexis Márquez Rodríguez⁵⁴, wspólne dla surrealizmu i realizmu magicznego jest rozumienie koncepcji cudowności (*le merveilleux*) identyfikowanej z tym, co niezwykle, dziwne i nieoczekiwane. Wspólne jest także operowanie określoną rzeczywistością, mające na celu jej przekształcenie w rzeczywistość nową, fantastyczną i magiczną, objawiającą się *implicite* w pierwszym przypadku lub *explicite* w drugim. Są jednak także istotne różnice: surrealizm dostrzega źródło cudowności w umyśle człowieka, dla Carpentierowskiego *lo real maravilloso* jej kopalnią okazuje się otaczająca rzeczywistość, którą zwolennicy Bretona odrzucają i którą pogardzają w imię nadrzeczywistości. U Carpentiera rzeczywistość nie wymaga żadnej specjalnej obróbki, by przekształcić się w cudowną. Jest ona cudowna sama z siebie. Na tym zresztą polega jej odmienność od realizmu magicznego, w którym świat przedstawiony zyskuje na fantastyczności pod wpływem spojrzenia narratora stanowiącego nierozłączną część owego świata. Jeden

⁵³ Przypomnijmy, że także Benjamin Péret dostrzegał bogactwo interpretacji kosmicznych wśród pierwotnych ludów Ameryki w książce *Anthologie des mythes, légendes et contes populaires d'Amérique*.

⁵⁴ Alexis Márquez Rodríguez, *Lo barroco y lo real-maravilloso en la obra de Alejo Carpentier*, México 1984, s. 29–51.

z przedstawicieli tego nurtu, Miguel Ángel Asturias, mieszkający od 1924 r. przez kilka lat w Paryżu, gdzie spotykał się z Bretonem, Tzarą czy Aragonem, także przyznawał się do wpływu surrealizmu na swoje dzieło. Inaczej niż Carpentier ostro atakujący w znanym wstępie francuskich surrealistów (uważał ich za „taumaturgów” osiągających cudowność tanim kosztem dzięki „prestidigitatorskim sztuczkom”, popadając przy tym w „biurokrację”; sądził, że za pomocą „formulek” zmieniali oni pewne obrazy w „nudną rupieciarnię zegarków o konsystencji ciagutek”, że wierność kodeksom prowadziła ich do „ubóstwa wyobraźni”; odrzucał nadrealistów powołujących się na Sade’a i Jarry’ego, bo sławili jego zdaniem sadyzm, nie uprawiając go, i podziwiali „supersamca” z powodu własnej impotencji; oskarżał ich o niezdolność do pojęcia prawdziwej mistyki i porzucenia „najbardziej kołtuńskich obyczajów”⁵⁵) definiował jednak różnice. Uważał, że o ile w surrealizmie mitologia pojmowana jest jako rodzaj retorycznego układu odniesienia estetycznych realizacji, w realizmie magicznym jest witalnym objawianiem się pewnej rzeczywistości albo, inaczej mówiąc, w surrealizmie znaczenie estetyczne dominuje nad układem odniesienia, w realizmie magicznym zaś układ odniesienia jest elementem narzucającym się⁵⁶.

Surrealizm, który inspirował realizm magiczny, okazał się także atrakcyjny dla teorii postmodernizmu na przykład wtedy, gdy propagował kryzys piśmiennictwa, podkreślał wagę odbioru tekstu pisanego, unikał jasności i przezroczystości języka. Także gdy estetycznie doceniał fragmenty, interesujące kompilacje, nieoczekiwane zestawienia i przekształcał się w wielką różnorodność stylów wypowiedzi; gdy przyznawał samodzielność poszczególnym, dającym się interpretować osobno, częściom dzieła, które jako całość przestało stanowić wykładnię potencjalnego sensu, albo gdy zalecał szperać na śmietniku kultury masowej i głosił zasadę równouprawnienia wszystkich heterogenicznych materiałów. Zdaniem Scotta Lasha surrealizm doprowadzający do dominacji figuralnego oraz dewaluacji znaczenia „egzemplifikuje postmodernizm”⁵⁷ albo, inaczej mówiąc, surrealizm jest ponowoczesny w tym sensie, że „przedmiot odniesienia funkcjonuje w nim jako element znaczący”⁵⁸. Dobrą ilustracją powyższego stwierdzenia jest rozpowszechniona przez surrealistów technika kolażu i montażu, która przez Derridę została poszerzona na obszar dekonstruowania *mimesis*⁵⁹.

⁵⁵ Alejo Carpentier, *Królestwo z tego świata*, przełożyła Kalina Wojciechowska, Kraków 1975, s. 5–7.

⁵⁶ Por. Victor Bravo, *Magias y maravillas en el continente literario. Para un deslinde del realismo mágico y lo real maravilloso*, Caracas 1995, s. 28–33. Przeciwnego zdania jest Scott Lash (Scott Lash, *Dyskurs czy figura? Postmodernizm jako „system oznaczania” (regime of signification)*, [w:] R. Nycz (red.), *op. cit.*, s. 483–484), który sądzi, że w ruchu surrealistycznym figuralny przedmiot odniesienia, sama rzeczywistość, staje się elementem znaczącym. A nawet że rzeczywistość postrzegana jest przez surrealistów jako złożona z elementów znaczących.

⁵⁷ S. Lash, *op. cit.*, [w:] R. Nycz (red.), *op. cit.*, s. 482.

⁵⁸ *Ibidem*, s. 502.

⁵⁹ Sam Derrida posługuje się pojęciem „przeszczepu”, nie kolażu.

Dzisiejsza kontynuacja założeń surrealistycznych i niektórych metod twórczych wypracowanych przez surrealizm świadczy, że odkrył on wiele problemów nurtujących współczesność oraz sposoby na ich wypowiedzenie. Bretonowskie hasło wyswobodzenia z logiczno-racjonalnych uzależnień wyobraźni sprowadzonej przez tradycję wyłącznie do utylitarnych celów, wydobywanie człowieka z systemu ograniczeń, powinno odbywać się – by posłużyć się tu arcyznanyim zdaniem Rimbauda z *Listu jasnowidza*⁶⁰ – „przez długotrwałe, bezmierne i świadome rozprężenie wszystkich zmysłów”⁶¹. Projekt ten wciąż jest aktualny i wydaje się nurtować nadal dzisiejszych poetów. Jeden z nich, Andrzej Sosnowski, pisze:

Gdyby udało się doprowadzić do rozprężenia wszystkich zmysłów, wszystkich sensów, gdyby udało się „utrwalić zawrót głowy” i przeobrazić język w taki sposób, aby był czystą bezpośredniością, aby działał bez zwłoki, bez *différance*, gdyby, inaczej mówiąc, język stał się czymś innym – świadectwem bezpośrednio danej pełnej obecności prawdy – należącym do nieznannej sfery zupełnie niepochwytnej dla nas i być może nie istniejącej gramatyki, którą jedynie w dużym przybliżeniu i lekkomyślnie nazywa się czasem gramatyką snu lub jakiegoś niemożliwego stanu świadomości – wówczas zmieniony porządek percepcji i reprezentacji pociągnąłby za sobą zmianę wszystkich form życia⁶².

Gdyby udało się doprowadzić... – to już komentarz Grzegorza Jankowicza⁶³ – tryb warunkowy, który pojawia się w powyższym fragmencie, jest bardzo wymowny.

⁶⁰ Breton cytuje *List jasnowidza* w *Drugim manifestie surrealizmu*. Por. A. Ważyk (red.), *Surrealizm...*, s. 138.

⁶¹ Arthur Rimbaud, *List jasnowidza*, [w:] A. Międzyrzecki, *op. cit.*, s. 74.

⁶² Andrzej Sosnowski, *Hamlet, dekonstrukcja – i program Rimbauda*, „Literatura na Świecie” 1993, nr 1–2, s. 48–49.

⁶³ Grzegorz Jankowicz, *Sosnowski i nowoczesność*, [w:] Grzegorz Jankowicz (red.), *Lekcja żywego języka o poezji Andrzeja Sosnowskiego*, Kraków 2003, s. 33.



ROZDZIAŁ II

Romantyzm, Goya i groteska

Die Welt wird Traum, der Traum wird Welt
Novalis, *Henryk von Ofterdingen*⁶⁴

Romantyzm

Termin surrealizm (*surréalisme*) został użyty po raz pierwszy przez Guillaume'a Apollinaire'a w podtytule wystawionej w 1917 r. w Paryżu sztuki *Les Mamelles de Tirésias* (Cycki Terezjasza) określonej jako „drame surréaliste”⁶⁵. Autor rozumiał przez ten termin pewien rodzaj groteski i trawestował nim Baudelaire'owski „surnaturalisme”. Baudelaire uważał, że marzenie i wyobraźnia („rêve”, „imagination”) posiadają zdolność przekształcania i odrealniania rzeczywistości oraz stanowią nadrzędną siłę i główną przyczynę sprawczą twórczości. Jednak u źródeł tej kreacji tkwi, to zdanie Friedricha⁶⁶, proces niszczący, gdyż wyobraźnia musi zdekomponować rzeczywistość, by móc utworzyć nowy, odrealniony świat, świat rzeczy pozbawionych ich przedmiotowości, a Baudelaire'owskie określenie zrodzonej w ten sposób sztuki brzmi właśnie *surnaturalisme*. Już ta rozłożona rzeczywistość Baudelaire'a (także Picasso wyzna, że obraz to dla niego suma zniszczeń) świadczyła zresztą o nieosiągalności „nieznanego”, a przede wszystkim o bezsilności realnego świata. Surrealiści, przejmując od Apollinaire'a to określenie, nadali mu jednak własny, całkiem nowy sens. Zresztą Breton w pierwszym *Manifestie surrealizmu* powoływał się także na analogiczny termin „supernaturalisme” zaczerpnięty od Thomasa Carlyle'a i Nerval'a. U Nerval'a przymiotnik

⁶⁴ Fragment powieści *Heinrich von Ofterdingen*. Cyt. za: René Wellek, *Historia de la crítica moderna (1750–1950)*. *El Romanticismo*, versión castellana de J.C. Cayol de Bethencourt, Madrid 1973, s. 106.

⁶⁵ Por. K. Janicka, *op. cit.*, s. 246.

⁶⁶ Hugo Friedrich, *Struktura nowoczesnej liryki. Od połowy XIX do połowy XX wieku*, przełożyła i opatrzyła wstępem Elżbieta Feliksiak, Warszawa 1978, s. 80.



„super-naturaliste” użyty został w przedmowie do dedykowanego Aleksandrowi Dumas zbioru opowiadań *Córki ognia*⁶⁷, w którym autor mówi o „l'état de rêverie super-naturaliste”. U Carlyle’a termin ten (*Natural Supernaturalism*) jest tytułem rozdziału powieści *Sartor resartus*⁶⁸, w której rehabilituje się tajemne siły wyższe, dzieło podziwiane m.in. przez Jorge Luisa Borgesa za jego antyreferencyjność⁶⁹. Etymologicznie wszystkie te terminy określają rzeczywistość wyższego rzędu, być może każą odnosić się także do groteski, jednak przede wszystkim wyrażają pewien rodzaj transcendencji, cudowności zacierającej granice między światem realnym a zjawiskami nadprzyrodzonymi lub sennymi marzeniami⁷⁰. Owa cudowność fascynowała zarówno przedstawiciela francuskiego, jak i brytyjskiego romantyzmu, obu pociągała także romantyczna literatura niemiecka: Nerval przełożył m.in. *Fausta*, Carlyle zaś *Lata nauki Wilhelma Meistra*.

Dziedzictwo romantyzmu wśród surrealistów, szczególnie na płaszczyźnie ideowej, nie estetycznej, jest oczywiste. Romantyzm, nawet umarły, znaczył stygmatem swoich następców: Hugo Friedrich mówi, że cała nowoczesna liryka jest „odromantyzowanym romantyzmem”⁷¹, i przypomina opinię Baudelaire’a, który w 1859 r. pisał, że „romantyzm jest boskim czy też diabelskim błogosławieństwem, któremu zawdzięczamy odwieczne rany”⁷². Do romantyków zbliża surrealistów chociażby odwoływanie się do sił irracjonalnych i spontanicznych środków działania, rehabilitacja pewnych mitów, utopii i tradycji ezoterycznej, buntowniczość, kult młodości wynikający po części z biologicznej młodości przedstawicieli

⁶⁷ W polskim przekładzie *Córek ognia* wstęp ten pominięto. Por. Gérard de Nerval, *Córki ognia*, wybór, przekład i komentarz Joanna Guze, Kraków 1993.

⁶⁸ Thomas Carlyle, *Sartor resartus: życie i zdania pana Teufelsdröckha w trzech księgach*, przekład Sygurda Wiśniowskiego, Warszawa 1882.

⁶⁹ Borges w prologu do „cyklu opowiadań *Ogród o rozwidlających się ścieżkach* cytuję *Sartor Resartus, The Life and Opinions of Herr Teufelsdröckh* Thomasa Carlyle’a (1795–1881) – dzieło, które jego zdaniem podaje doskonały przykład autora nie tylko streszczającego i komentującego książki, lecz również je symulującego”. Alfonso de Toro, *Jorge Luis Borges. Fundamenty dwudziestowiecznej myśli zachodniej*, przełożyła Marlena Krupa, [w:] J. Ziarkowska, M. Kurek (red.), *W poszukiwaniu Alefa...*, s. 74.

⁷⁰ Breton w pierwszym *Manifestie surrealizmu* definiował nadrzeczywistość jako szczególny rodzaj rzeczywistości, w którym realność świata zewnętrznego nie stawiałaby przeszkód w realizacji ludzkich pragnień. Mówił, że surrealizm „opiera się na wierze w nadrzędną rzeczywistość pewnych form skojarzeniowych dotąd lekceważonych, we wszechpotęgę marzenia, w bezinteresowną grę myśli. Dąży do ostatecznego zniszczenia wszelkich innych mechanizmów psychicznych i zajęcia ich miejsca w rozwiązywaniu podstawowych zagadnień życia”. W *Drugim manifestie surrealizmu* dodawał, że istnieje, jego zdaniem, punkt w umyśle, w którym życie i śmierć przestają być sprzeczne i że nadzieja na jego określenie jest podstawowym bodźcem działalności surrealistów. Por. A. Breton, *Manifest...*, [w:] A. Ważyk (red.), *Surrealizm...*, s. 77 oraz André Breton, *Drugi manifest surrealizmu*, [w:] A. Ważyk (red.), *Surrealizm...*, s. 125–126.

⁷¹ H. Friedrich, *op. cit.*, s. 87.

⁷² *Ibidem*, s. 51.

obu kierunków (Breton w przemówieniu „Sytuacja surrealizmu między dwiema wojnami” mówił o geniuszu młodości i przypominał, że poprzednicy surrealistów to zmarły w dwudziestym czwartym roku życia Lautréamont, Rimbaud, który zakończył swe dzieło w osiemnastym roku życia, Chirico, „dla którego brama świata otwarła się w dwudziestym trzecim i zamknęła w dwudziestym ósmym roku życia”, Novalis zmarły w trzydziestym roku życia, Alfred Jarry, który w wielu piętnastu lat napisał *Króla Ubu*⁷³). Sam Breton uznawał surrealizm za „queue préhensile du romantisme” („chwytny ogon romantyzmu”) i sugerował syntezę romantycznej niematerialności i realistycznej namacalności. Zresztą – co podkreśla Jack Spector – paryscy intelektualisci kształtujący surrealizm podobni byli do romantyków w tym, że pochodzili z klasy średniej, która była głęboko zanurzona w napięciach ekonomicznych, społecznych i politycznych. „Nie wiedząc dokładnie, do jakiej klasy społecznej należeli, wahali się między niedającymi się pogodzić wartościami społecznymi, raz opiewając rewolucyjną równość, raz godząc się z ambicjami mieszczaństwa, którym pogardzali (niektórzy romantycy XIX stulecia, jak Alfred de Vigny, wymyślili dla siebie arystokratyczny rodowód). Wydaje się zatem zrozumiałe, że pociągała ich sprzeczność, ironia, paradoks i tajemnica, czasami przybierająca odcienie detektywistyczne”⁷⁴. Surrealistów zbliża do romantyków zalecenie Novalisa i Nerval’a, by dokonywać ekspedycji we własne głębinę w celu odkrycia tam siły potrzebnej do wzniesienia się wyżej. Wspólne jest dla obu kierunków „prawo powszechnej analogii”, czyli mówiąc słowami Marii Janion, przekształcona, wyprowadzona z Novalisa, „swedenborgiańska teoria niemieckiego romantyzmu, traktująca o uniwersalno-kosmicznej »korespondencji«”⁷⁵. Podobne są poszukiwania absolutu czy całości, próba ogarnięcia wszystkich wymiarów, ambicja objęcia wszystkich przejawów życia. Tożsama jest także walka o bezpośredniość i spontaniczność wyrazu, o uwolnienie sztuki z restrykcyjnych i konwencjonalnych reguł, o wyrugowanie z języka komunałów i gotowych wzorców: ta cecha czyni – zdaniem Hausera – surrealizm, podobnie jak dadaizm, ruchem zasadniczo romantycznym⁷⁶. Identyczne jest pragnienie wolności oraz próba uwolnienia nieświadomości i rozwoju wyobraźni. Zbieżna wydaje się także jakość i zasięg buntu:

Jeżeli od Jana Jakuba Rousseau do Rimbauda wielka fala romantyzmu była namiętym protestem wobec istniejącego świata i niezmordowanym wysiłkiem, żeby go zmienić przekształcając człowieka, to żaden z późniejszych buntów tego rodzaju nie dorównywał gwałtownością sformułowań i rozgoryczeniem przedsięwzięciu nadrealistów. Ich celem było ni mniej, ni więcej tylko całkowite odnowienie człowieka. [...]

⁷³ André Breton, *Sytuacja surrealizmu między dwiema wojnami*, [w:] A. Ważyk (red.), *Surrealizm...*, s. 213.

⁷⁴ J.J. Spector, *op. cit.*, s. 22.

⁷⁵ Maria Janion, *Romantyzm, rewolucja, marksizm. Colloquia gdańskie*, Gdańsk 1972, s. 332.

⁷⁶ A. Hauser, *op. cit.*, s. 367.

Nie inaczej niż bunt romantyków, którzy nigdy nie mogli przekroczyć granic egzystencji ludzkiej i przedstawiali człowieka jako nietoperza wiecznie uderzającego o ściany i dach swojego więzienia, rewolta Bretona i jego grupy była metafizyczna⁷⁷.

Najbardziej jednak oczywistym długiem surrealistów wydaje się romantyczna fantastyka. To romantyczne odczucie nieskończoności świata obejmującego widzialną i niewidzialną stronę uniwersum⁷⁸, stanowiące fundamentalne doświadczenie człowieka, narzuciło niejako konieczność wprowadzenia do literatury zjawisk fantastycznych, gdyż tylko one zdolne były to wyobrażenie przedstawić. Doświadczenie nieskończoności wiodło pisarzy w kierunku irracjonalizmu, kreowało romantyczne przekonanie o spirytualnej strukturze rzeczywistości i wyzwalało siły fantazjotwórcze. Warto w tym miejscu przypomnieć, że większość romantyków oraz surrealistów interesowała raczej fantastyka niż cudowność. Zwykle wyraźnie odróżnia się te kategorie, odnosząc pojęcie cudowności do zjawisk nadnaturalnych potwierdzających racjonalny i harmonijny porządek świata, zgodnych z daną tradycją religijną i kulturalną, pojęcie fantastyki zaś do zjawisk nadmysłowych wykraczających poza uznane kanony religijno-kulturalne i niweczących przekonanie o poznawalności świata. A zatem fantastyka jest wynikiem odrzucenia założenia, iż istnieje w pełni poznawalna rzeczywistość, która w konsekwencji ukazana zostaje przez nią jako sfera nieprzenikniona, irracjonalna, przypadkowa i chaotyczna, budząca przerażenie i trwogę⁷⁹. Surrealiści poszli krok dalej, dla nich *le merveilleux* negujące określoną rzeczywistość stanowiło główną wartość sztuki, było kategorią niemal etyczną, doszukiwali się go wszędzie, szczególnie przed 1939 r., po którym Breton skierował się raczej w stronę wiedzy alchemicznej, zamykając je w szklanej kuli. Są jednak i różnice, na które zwraca uwagę m.in. Maria Janion. Zarówno romantycy, jak i surrealiści przyjmują za pewnik – pisze badaczka, komentując tezy Michela Carrouges’a – istnienie „nadrzeczywistości”. Jednak dla romantyków jest ona „transcendentna”, dla surrealistów zaś „immanentna”, dla romantyków prześwituje ona przez rzeczywistość widzialną i fizykalną, dla surrealistów jest ona w niej zawarta⁸⁰. Niejednokrotnie potępiający transcendentalizm i wszelkie implikacje metafizyczne Breton przez psychoanalityczną redukcję ujmuje *le merveilleux* jako sposób ujawniania się ukrytych pragnień, pokazuje, że to, co wydaje się fantastyczne, jest jedynie zespołem pochodzących z mrocznych obszarów znaków mówiących nie o świecie transcendentnym, ale immanentnym. Nie chodzi tu zatem o podejmowanie ucieczki poza rzeczywistość ani o uleganie urokowi siły zewnętrznej, ale przeciwnie – o próbę odnalezienia w rozproszeniu faktów, których sens nam umyka, sygnałów jedności naszej osobowości. Nie chodzi o tamten, ale o ten świat.

⁷⁷ Henri Peyre, *Co to jest romantyzm?*, przełożył i posłowiem opatrzył Maciej Żurowski, Warszawa, 1987, s. 333.

⁷⁸ Zwraca na to uwagę Marek Stanisław w trzecim rozdziale (*Od cudowności do fantastyki*) swojej monografii *Wczesnoromantyczne spory o poezję*, Kraków 1998, s. 177.

⁷⁹ Por. *ibidem*, s. 180.

⁸⁰ M. Janion, *Romantyzm, rewolucja...*, s. 332–333.

Surrealiści, utraciwszy romantyczną wiarę w absolut, nie zaprzestali „ponawiania procederu »elewacji ku absolutowi«, który już w poetyckiej realizacji Baudelaire’a stał się elewacją pustą, pustą transcendencją, »die leere Idealität«⁸¹ – jak powiada Hugo Friedrich. Równocześnie jednak, co podkreśla Ferdinand Alquié, surrealizm odrzucający jakikolwiek „tamten świat” inny od naszego świata i głoszący doktrynę immanencji, nie przestaje być przez to zwiastunem pewnej transcendencji w takim sensie, że dyskredytuje świat obiektywny⁸².

Warto w tym miejscu zauważyć, że romantycy, a w ślad za nimi surrealiści, wprowadzając do poezji zjawiska fantastyczne, powodowali pewną dekonwencjonalizację środków poetyckich, przyczyniając się tym samym do wzrostu artystycznej oryginalności. A skoro już o artystycznej oryginalności mowa, ciekawa wydaje się kwestia sposobów kształtowania literackich narracji wśród wczesnych romantyków. Przypomnijmy tu Novalisa, który rozważał możliwość narracji niełączących się logicznie, lecz na zasadzie skojarzeń, oraz identyfikował poezję z rodzajem zabawy i swobodnym zderzaniem myśli, podobnie jak to się dzieje w snach. Pragnął wierszy czysto eufonicznych, pełnych, pozbawionych sensu, pięknych słów, zrozumiałych co najwyżej na poziomie poszczególnych zwrotek; poezji posiadającej sens alegoryczny i wywołującej, jak muzyka, efekt niebezpośredni⁸³. Podobnie uważał zresztą Schleiermacher, który zbliża się do surrealistycznej definicji sztuki, uważając ją za pozbawioną przedmiotu i poglądu samoświadomości, za działalność przypominającą marzenie sennie, poezję zaś głównie za eufoniczną jednostkę. Novalis, poszukując „poezji absolutnej”, zauważył, że jest ona z jednej strony, dzięki sile sprawczej fantazji artysty, akcją intencjonalną i świadomą, z drugiej zaś, przez wagę czynnika religijnego, akcją „której ważną cechą konstytutywną stanowi także działanie nieświadome”⁸⁴. Pod podobnymi stwierdzeniami podpisaliby się zapewne wszyscy europejscy surrealiści, a szczególnie zbliża ich do Novalisa koncepcja sennego i skojarzeniowego montażu, stanowiącego jedną z najbardziej podstawowych technik dzieła surrealistycznego, zakładającego – to opinia Petera Bürgera – „fragmentaryzację rzeczywistości i opisującego fazę konstytucji dzieła”⁸⁵. Surrealistów, którzy przypomnieli sobie o cudotwórczej mocy słowa, mogącej rozkazywać kamieniom, musiało zapewne pociągać także rozumienie słów Novalisa, dla którego są one zaklęciami, magicznymi znakami, czarami, które podobnie jak ubranie świętego zachowujące jego cudowną moc, są uświęcone pewnymi wzniosłymi wspomnieniami⁸⁶.

⁸¹ M. Baranowska, *op. cit.*, s. 8.

⁸² F. Alquié, *op. cit.*, s. 9–10.

⁸³ R. Wellek, *op. cit.*, s. 100.

⁸⁴ Tadeusz Namowicz, *Wstęp*, [w:] Tadeusz Namowicz (red.), *Pisma teoretyczne niemieckich romantyków*, BN, Seria II, nr 246, Wrocław-Warszawa-Kraków 2000, s. LVIII.

⁸⁵ Peter Bürger dokonuje interpretacji alegorii, por. Peter Bürger, *Teoria awangardy*, przekład Jadwiga Kita-Huber, Kraków 2006, s. 94.

⁸⁶ R. Wellek, *op. cit.*, s. 103.

Co do wspomnianego przez Bürgera zjawiska kawałkowania, zaznaczmy tu krótko, że w nim właśnie, w dysonansach i fragmentach starali się surrealiści dostrzec obecność transcendencji, której harmonia i totalność nie jest już nikomu dostępna. Rozpadały im się i czas, i przestrzeń syntetyzowane przez wyobraźnię będącą skrajną ekspresją wolności. Zasadniczą cechą nowego pojęcia czasu jest równoczesność, a jego istota polega na uprzestrzennieniu czasu. Oparty na koncepcji Bergsona postulat równoczesności treści świadomości – *simultanéité des états d'âme* – staje się podstawowym przeżyciem surrealistów. Pisze o tym nowym rozumieniu czasu Hauser:

Współczesne przeżycie czasu polega przede wszystkim na świadomości momentu, w którym się znajdujemy – na świadomości teraźniejszości. Wszystko, co aktualne, współczesne i w obecnej chwili ze sobą związane, ma dla współczesnego człowieka szczególne znaczenie i wartość, a sam fakt równoczesności, przepojony tą świadomością, zyskuje w jego oczach rys wielkiej wagi. Jego świat duchowy jest pełen nastroju teraźniejszości i równoczesności, tak jak duchowy świat średniowiecza jest pełen nastroju tamtego świata, a Oświecenia – nastroju przyszłości⁸⁷.

Z kolei Baranowska zwraca uwagę na sugerowaną w przymiotniku „surrealistyczny” przestrzeń, której korozja ujawniła się, gdy moderniści starali się „doprowadzić sztukę do stanu »witrażu« składającego się z mniejszych lub większych kawałków”⁸⁸, zresztą przeważnie użytych już kiedyś przez inną kulturę. W wyniku szybkich i różnorodnych zmian przestrzeń wymykała się określeniom, rozpadała się na drobiny, nad którymi twórca przestawał panować. Dotąd tworzył w przestrzeni zewnętrznej, ale dostrzegłszy jej skomplikowanie i niejednoznaczność oraz utracił w nią wiarę, zaczyna tworzyć przestrzeń wewnętrzną. Mamy więc z jednej strony proces uprzestrzennienia czasu, z drugiej zaś uwewnętrznienia przestrzeni, jej mentalizacji i psychologizacji. Tę wizję nowej przestrzeni, objawiającej równoczesne różne perspektywy tego samego przedmiotu lub wydarzenia, wprowadził do sztuki ceniony przez Bretona kubizm. Do niej surrealiści dodali rozmaite wstawienia i separacje: szuflady pomnożone w ciałach jak u Dalego, rozbite na drobne kawałki przedmioty świata mechanicznego i organicznego, stapiające się z sobą części należące do wielu rzeczy, przedmioty będące równocześnie czymś innym. Ortega y Gasset w swoim słynnym eseju pisał, że z rzeczami przedstawianymi przez nowe malarstwo nie sposób obcować, że artyści, pozbawiając je związków z „żywą” rzeczywistością, wysadzili w powietrze mosty i spalili okręty, które mogłyby przewieźć nas z powrotem do naszego, codziennego świata⁸⁹. A zatem wszystkiemu, co zwykliśmy odczuwać jako nierównoczesne i niedające się połączyć, surrealiści usiłują nadać formy współlistnienia i równoczesności w nadziei, że do zatamizowanego świata, w którym żyjemy, da się, paradoksalnie, wprowadzić jedność i związki.

⁸⁷ A. Hauser, *op. cit.*, s. 377.

⁸⁸ M. Baranowska, *op. cit.*, s. 28.

⁸⁹ José Ortega y Gasset, *Dehumanizacja sztuki*, [w:] *Dehumanizacja sztuki i inne eseje*, przełożył Piotr Niklewicz, wybrał i wstępem opatrzył Stanisław Cichowicz, Warszawa 1980, s. 294.

Powróćmy jednak do stosunku surrealizmu do romantyzmu nacechowanego – sprzeczności typowe dla surrealistów – pewną dwuznacznością. Surrealizm „chciał brać z niego wyobraźnię, ducha autentyczności i poezji, szaleństwa i frenalizacji, unikając jednocześnie ostatecznych konsekwencji filozoficznych i metafizycznych”⁹⁰. Do tych różnic Ważyk dorzuca jeszcze inne:

Zmieszanie snu z rzeczywistością w wizji surrealistów jest bardziej metodyczne niż u ich poprzedników, absurdalność bardziej natrętna, humor w zupełnie innej tonacji niż u tamtych, daleki od łagodnej ironii, cierpki i zjadliwy, nie ma natomiast humoru, który by można uznać za zdecydowanie czarny, jak to bywa u Alfreda Jarry’ego⁹¹.

O związkach hiszpańskiego surrealizmu z hiszpańskim romantyzmem będzie jeszcze mowa w dalszej części książki. Tu trzeba jednak wziąć pod uwagę, że francuscy i hiszpańscy nadrealiści nie mieli wizyjnego romantyzmu w rodzaju niemieckiego czy polskiego⁹². Surrealiści hiszpańscy i francuscy nie mogli odnaleźć u swoich romantyków cudowności, ingerencji nieznanego i prorocत्व. Na powierzchowność francuskiego romantyzmu zwracał uwagę Heine, przywołany przez Marię Janion, z satysfakcją roztaczający przed Francuzami potworności niemieckich demonów, w porównaniu z którymi wszystkie przerażające, niesamowite i upiorne historie francuskie wydają się tylko „różowym snem porannym tancerki operowej”⁹³. Dla Heinego różnica między francuskimi a niemieckimi upiorami jest jak „między zabawą a najbardziej wstrząsającym serio, między dziecięcą naiwną fantastyką a demonicznością dorosłych, między życiem a śmiercią, między rozumem a szaleństwem, między jawą a snem, między dniem a nocą”⁹⁴. Tymczasem hiszpański romantyzm, nadmiernie oratorski i obfitujący w gesty, powielał niejednokrotnie francuskie wzory, ustawiając na swych scenach z daleka obnażające swoją sztuczność gotycko-mauretańskie zamki z tektury.

⁹⁰ M. Baranowska, *op. cit.*, s. 51.

⁹¹ Adam Ważyk, *Przedmowa*, [w:] A. Ważyk (red.), *Surrealizm...*, s. 17.

⁹² Mówiąc o wizyjności polskiego romantyzmu można przytoczyć wypowiedź Mieczysława Jastruna z jego szkiców *Między słowem a milczeniem*: „Niektórzy nasi krytycy wskazywali na *Samuela Zborowskiego* jako na dramat nadrealistyczny, który cały dzieje się w wymiarze snu i halucynacji. Ostatnie liryki Słowackiego, utkane ze snu i widzeń nieskoordynowanych, można również uznać za prekursorskie. Także światotwórcze koncepcje tego poety, wizje *Genezis z Ducha*. Napisane w jednym z głównych języków Europy byłyby nie mniej znane od wizji Lautréamonta. Zdanie z liryku Słowackiego: »Sny ostatnie przechodzą mi przez włosy«, mogłoby bez zmian wejść do któregośkolwiek utworu nadrealistycznego. I na odwrót obraz współczesnego poety hiszpańskiego G. Diego z liryku *Insomnio*: »I ty, niewinna, śpisz pod niebem. Ty przez twój sen i okręty przez morze« – nie zdziwiłby w późnych lirykach tłumacza *Księcia niezłomnego*”. Mieczysław Jastrun, *Między słowem a milczeniem*, Warszawa 1960, s. 196–197.

⁹³ Cyt. za: M. Janion, *Romantyzm, rewolucja...*, s. 326.

⁹⁴ Cyt. za: *ibidem*, s. 327.

Goya

Maria Janion tak opisuje rycinę Goi znaną z hasła „gdy rozum śpi, budzą się upiory”:

Goya trzykrotnie opracowywał temat, który figuruje w ostatecznej wersji jako słynny numer 43 *Kaprysów* z podpisem: Sen rozumu rodzi upiory. Pierwsza wersja rysunku to *Natchnienie artysty*, druga: *Język uniwersalny. Sen pierwszy. Idioma universal*, tak miał się nazywać cały cykl pomyślany w roku 1797. Miała to być suita snów, bo one właśnie tworzą ów *idioma universal*, język onirycznych halucynacji, „archetypów” – powiedziałby Jung, „mitów i symboli” – powiedziałby Breton. Przywykliśmy do oświeceniowej wykładni podpisu pod 43 rysunkiem *Kaprysów* – gdy rozum śpi, budzą się upiory; gdy rozum się obudzi, zostaną one przegnane. Precz z przesadami i zabobonami! Ale taka wykładnia nie jest zgodna ani z intencją, ani z realizacją tej intencji przez Goyę. Świadczy o tym m.in. rzadko cytowany komentarz artysty do tego znanego rysunku; brzmi on tak: „Fantazja opuszczona przez rozum tworzy niesłychane monstra: połączona z nim staje się matką sztuk i źródłem ich cudów”. Wyraźne tu zresztą przeciwstawienie monstrów i cudów: *monstruos* i *maravillas*. Cuda sztuki powstają w sojuszu fantazji z rozumem; wypędzenie monstrów sztuce nie przysporzy pożytku, musi ona bowiem posługiwać się *idioma universal*, a to znaczy, że musi również władać domeną szaleństwa, snu, nocy. Musi umieć rozmawiać z monstrami⁹⁵.

Możemy w tym miejscu doprecyzować za monografią *El último carnaval*⁹⁶, że rzeczywiście dwie pierwsze wersje tej ryciny o numerach 73 i 74 należą do wcześniej projektowanego cyklu zatytułowanego *Sny* (*Sueños*) i różnią się znacząco od wersji ostatecznej. Zwracano wielokrotnie uwagę, że pierwsza wersja ryciny przypomina frontyspis *Snów*, zbioru satyrycznych, groteskowych obrazów prozą pióra barokowego konceptysty Francisca de Quevedo w ich edycji z Antwerpii z 1699 r. Na rycinie o numerze 73 osobisty charakter snów Goi zostaje podkreślony przez fakt, że świat oniryczny umieszczony zostaje na poziomie głowy śpiącego. To, co na wspomnianej karcie tytułowej jawiło się jako nieznaczny, nieco złośliwy uśmiech pisarza, u Goi uwolniło się z twarzy i unosi się w przestrzeni. Jest to nieuporządkowana mieszanina niepokojącego, nocnego bestiariusza z szeregiem rozmaitych projekcji groźnych i ostrych rysów ludzkich, wśród których można rozpoznać także oblicze samego malarza⁹⁷. Z kolei na rycinie oznaczonej numerem 74 bestiariusz został zredukowany. Wielki kobiecy nietoperz powiększony został do nieprawdopodobnych rozmiarów, natomiast ryś o wielkich otwartych oczach, który w pierwszej wersji stał i patrzył wprost na odbiorcę, teraz usytuował

⁹⁵ *Ibidem*, s. 388.

⁹⁶ Victor I. Stoichita, Anna María Coderch, *El último carnaval. Un ensayo sobre Goya*, versión española de Anna María Coderch, Madrid 2000, s. 181–199.

⁹⁷ Można w tym miejscu przypomnieć, iż wielu komentatorów twórczości Goi zwracało uwagę, że brak sympatii do malowanych przez niego postaci stanowi jedno ze źródeł jego stylu. Człowiek zatem na jego obrazach przekształca się w kukłę, którą – jak mówi Ortega – śmiało można wymienić na inną, gdyż twarze nie są twarzami, lecz jedynie maskami. Por. José Ortega y Gasset, *Velázquez i Goya*, wyboru dokonał Stanisław Cichowicz, przełożył Rajmund Kalicki, Warszawa 1993, s. 219.

się po prawej stronie, położył się i odwraca swój uważny wzrok w lewo. Na rycinie 73 śpiący miał jedno oko zasłonięte przez ramiona, a drugie dobrze widoczne. Teraz, jak również w ostatecznej wersji z *Kaprysów*, nie widać już oczu śpiącego. Stajemy się świadkami polaryzacji pomiędzy „wzrokiem wewnętrznym” śpiącego a odbiciem „spojrzenia zewnętrznego” rysia oraz czarnego kota. Rzuca się także w oczy fakt, że na drugim rysunku rozszczepienie onirycznej osobowości nie jest już, jak poprzednio, tematem dominującym, już nie widzimy tu licznych zarysów twarzy. Z kolei na rycinie 43 *Kaprysów* głowa śpiącego pogrąża się jeszcze bardziej w złożonych ramionach i znika światło księżyca, pozostawiając miejsce mrocznym ciemnościom. Na podwójnie obramowanej rycinie 74, pochodzącej z 1797 r., w części górnej czytamy tytuł: *Sen 1. (Sueño 1.º)*, w części dolnej zaś następujące didaskalia:

El Autor soñando
Su yntento solo es desterrar bulgaridades
Perjudiciales, y perpetuar con esta obra de
Caprichos, el testimonio solido de la verdad

(Śpiący Autor / Jego zamiarem jest jedynie odpędzić trywialność / Szkodliwą, i utrwalić poprzez to dzieło / *Kaprysów*, mocne świadectwo prawdy)

Ostatnia wstawka tekstowa znajduje się w polu obrazu, na tym, co w wersji wcześniejszej było stołem, a teraz jest postumentem, na którym autor opiera swoje ciało:

Sueño 1.º
Ydioma univer
sal. Dibujado
y Grabado p^r
F.^{co} de Goya
año 1797

(Sen 1. / Język uniwer / salny. Narysowane / i wygrawerowane przez / F.^{co} de Goya / rok 1797)

Druga wersja ryciny jest zatem wspaniałym przykładem zjawiska zdefiniowanego przez Genette’a jako „paratekst”. Jednak interesująca Marię Janion syntagma „język uniwersalny” znajduje się poza ścisłą przestrzenią paratekstową, została bowiem umieszczona w samym wnętrzu obrazu. Łączono ją z dawnym mitem „języka uniwersalnego” wskrzeszonego i ożywionego przez gramatyków i filozofów XVIII stulecia. Mit ten wszedł właśnie we wspomnianej epoce w obszar zainteresowań hiszpańskich środowisk intelektualnych w formach takich, jak hipnoza czy telepatia z ducha mesmeryzmu. Uczestniczono wówczas w magicznych pokazach i sesjach pasygrafii, a jak wynika z artykułów i ogłoszeń gazety *Diario de Madrid* z przełomu XVIII i XIX stulecia, w podobnych spektaklach uczestniczyli nawet książę i księżna Osuna uważani za najbardziej postępową parę stolicy. Można sądzić, że liczne wówczas praktyki mające udowodnić wyższość obrazu

w komunikacji międzyludzkiej mogły z łatwością wzbudzić zainteresowanie artysty pogrążonego już od jakiegoś czasu w przerażającej głuchocie.

„Tak Goya – kończy swą myśl Maria Janion – jak i powieść gotycka, torował drogę romantyzmowi. I Freudowi”⁹⁸.

Groteska

Była przed chwilą mowa o wczesnoromantycznym nietoperzu Goi. To zwierzę, którego dziwaczna postać współgra z nocnym trybem życia, którego nagle pojawienia się tuż przed świtem, cichy, szybki lot i nieomyślne, wystrzone zmysły wzbudzają niepokój, stanowi – zdaniem Kaysera⁹⁹ – antonomazję groteski. Inne motywy groteski to wizje biblijnej Apokalipsy, baśniowe i rzeczywiste zwierzęta, a wśród nich żmije, sowy, ropuchy i pająki, czyli zwierzęta nocne oraz gady żyjące wewnątrz innych, niedostępnych człowiekowi, porządków. Także przedmioty dające oznaki własnego życia oraz wszelkie połączenia świata mechanicznego i organicznego, jak kukły, roboty, marionetki czy skamieniałe, podobne do masek twarze. Te motywy groteski pojawiają się również w całej surrealistycznej ikonografii, zresztą groteska stanowić będzie najważniejszą bodaj metodę postępowania w dwudziestowiecznej sztuce.

Znaną teorię groteski wyłożył oczywiście Wiktor Hugo w przedmowie do *Cromwella*, rozumiejąc brzydotę objawiającą się w sztuce w formie groteski jako to, co niepełne, pozbawione harmonii i stanowiące odbicie dysonansu między zwierzącą naturą człowieka a jego najbardziej wzniosłymi warstwami. Z czasem rozumiano – między innymi Baudelaire głoszący, że piękno to połączenie klarowności z dziwacznością – groteskę jako jedyny sposób uchronienia piękna przed banałem. Przyznajmy tu jednak dla porządku, że – jak wyjaśnia Kayser¹⁰⁰ – już w wieku XVIII rozważania nad pojęciem groteski jako kategorii estetycznej nabrały głębi dzięki powiązaniu go z karykaturą. Serie grafik Williama Hogartha, powieść *Przygody Józefa Andrews* Henry’ego Fieldinga czy *Podróże Guliwera* Jonathana Swifta ułatwiły dostrzeżenie w karykaturze źródła ważnej substancji sztuki. Karykatura odbijająca rzeczywistość zdeformowaną, pozbawioną piękna i proporcji stawiała się autentyczną siłą kreacyjną. Wśród teoretyków karykatury drugiej połowy XVIII stulecia Kayser wymienia Christopha Martina Wielanda, definiującego groteskę jako „nadenaturalną” i „absurdalną”, burzącą porządek dominujący w naszym świecie. Wieland skupiał się na analizie reakcji psychicznych

⁹⁸ M. Janion, *Romantyzm, rewolucja...*, s. 388.

⁹⁹ Założenia pojęcia groteski definiuje Kayser w finalnym rozdziale swej pracy, por. Wolfgang Kayser, *Lo grotesco. Su configuración en pintura y literatura*, traducción directa por Ilse M. de Brugger, Buenos Aires 1964, s. 218–229. Polski przekład tego rozdziału pt. *Próba określenia istoty groteskowości* wznowiono w tomie Michał Głowiński (red.), *Groteska*, Gdańsk 2003, s. 17–30.

¹⁰⁰ W. Kayser, *op. cit.*, s. 30–33.

na groteskę prowadzącą do sprzecznych uczuć: uśmiechu na skutek deformacji oraz wstrętu przed monstrualnością. Zajmujący się także tą kwestią Michaił Bachtin¹⁰¹ zgodnie ze swoją powszechnie znaną teorią karnawałowości wyprowadzał z kolei istotę obrazów zdeformowanych z obszaru ludowej kultury średniowiecza i renesansu i interpretował karnawałowe formy i symbole jako zjawiska uświadamiające względność dominujących prawd i autorytetów. Charakteryzowały się one jego zdaniem logiką *à rebours* i przenosiły to, co podniosłe i abstrakcyjne, w porządek materialny i cielesny, stanowiły ulgę z pokonanego lęku i rozładowały śmiechem złowrogi przeczcucia.

I surrealistyczna, i romantyczna, i pochodząca jeszcze z wcześniejszych okresów groteska to świat, który stał się obcy, za co Kayser czyni odpowiedzialnym ujawniające się, złudne i urojone *id*. Kayser objaśnia go następująco: świat baśni, gdy patrzy się nań z zewnątrz, dałoby się określić jako obcy i niezwykle, ale nie jest on taki w istocie, gdyż nic, co byłoby swojskie i znane, nie objawia się tu nagle jako obce i tajemnicze. „To nasz własny świat, tyle że uległ przeobrażeniom. Do sfery groteskowości zasadniczo należą także raptowność i niespodzianka”¹⁰². Dlatego też w poezji objawia się ona w dynamicznych, pełnych ruchu obrazach, w malarstwie zaś w zdarzeniu, w przedstawionej „znaczącej” chwili. Dreszcz, jaki odczuwamy na widok groteski, wynika stąd, że nasz świat okazuje się pozorny i czujemy, że w tym prawdziwym nie moglibyśmy żyć. Nie chodzi zatem o strach, lecz raczej o smutek na myśl o podobnym życiu. Romantyków i surrealistów pociągało to rozmycie się naszych kategorii orientacji w świecie, mieszanie się terytoriów, które dotąd były oddzielone, utrata pewności co do własnej tożsamości, deformacja „naturalnych” proporcji. Świat groteski nie pozwala nam określić naszego w nim położenia i jawi się jako absurdalny. Dezorientacja i niepokój spowodowany konstatacją, że ciemne siły czają się w naszym świecie gotowe, by nas od świata oddalić, powoduje także pewien rodzaj tajemnego wyzwolenia. Fakt dostrzeżenia tego, co makabryczne, ciemne i niezrozumiałe, prowadzi do usiłowania egzorcyzmowania tych demonicznych sił za pomocą groteski.

Jeżeli surrealizm miał ambicje zniesienia antynomiczności świata, łączenia kategorii skrajnych i kwestionowania obiegowych wyobrażeń, to groteskowe zderzenia czy dysonanse nadawały się do tego znakomicie. Michał Głowiński pisze, że to, co dla groteski najistotniejsze, „co wyznacza jej cechy, to właśnie swojeście traktowane dysonanse, dysonanse niebędące dziełem przypadku czy wtrętem zaczerpniętym z innej artystycznej rzeczywistości. Bez świadomie założonych dysonansów groteska po prostu nie istnieje”¹⁰³. Głowiński, przywołując Macieja

¹⁰¹ Michaił Bachtin, *Twórczość Franciszka Rabelais 'go a kultura ludowa średniowiecza i renesansu*, przekład Anna i Andrzej Goreniewie, opracowanie, wstęp, komentarze i weryfikacja przekładu Stanisław Balbus, Kraków 1975.

¹⁰² W. Kayser, *op. cit.*, s. 24.

¹⁰³ Michał Głowiński, *Groteska jako kategoria estetyczna*, [w:] M. Głowiński (red.), *op. cit.*, Gdańsk 2003, s. 8.

Kazimierza Sarbiewskiego, posługuje się dalej jego określeniem „zgodna niezgodność” (*discordia concors*). A zatem, co podkreśla McElroy¹⁰⁴, sztuka groteskowa jest podobnie jak surrealizm syntetyczna poprzez łączenie w sobie wielu heterogenicznych elementów w obliczu świata postrzeganego intuicyjnie jako potworny, gdyż w każdej chwili można w nim utracić tożsamość, przekształcając się w coś nieludzkiego.

Powołujący się na logikę sennego kosmaru surrealiści zbliżali się do groteski operującej analogicznymi strukturami. Szczególna natura lęku i rozbawienia, – pisze Lee Byron Jennings – jakie towarzyszą grotesce, stanie się jaśniejsza, gdy zanalizujemy uczucia wywołane przez te potworności natury, które służą jako pierwotny wzór postaci groteskowej. „Widok skrajnie zdeformowanej osoby wywołuje swoisty rodzaj lęku; nie jest to lęk racjonalny, jaki budzi istnienie realnego niebezpieczeństwa, lecz coś głębszego i bardziej pierwotnego niż strach przed dzikimi bestiami czy obcymi. Jest to ten sam lęk, jaki odczuwamy w koszmarze sennym, gdy wydaje się nam, że ściga nas zmara czy demon”¹⁰⁵. Surrealizm posługujący się groteskową deformacją istoty ludzkiej, wywołującą freudowskie poczucie niesamowitości, stawia pytanie o naszą tożsamość, podejrzewa istnienie jakichś niewytłumaczalnych wpływów lub wrogich nam zasad w procesach natury, przypuszcza, że rozpaczliwie przez nas brnione granice w istocie nie istnieją. „Wybryk natury podaje w wątpliwość przyjęte granice między męskim a kobiecym, zwierzęcym a ludzkim, wielkim i małym” – pisze McElroy¹⁰⁶. Surrealiści – kontynuuje – w swych groteskowych wizjach pokazują zatem świat nie taki, jaki znamy, lecz taki, jakiego się obawiamy. Deformowanie ciała, animalizm i cielesna degradacja kazały nam zwrócić uwagę na pozbawioną godności, niebezpieczną i obrzydliwą fizyczność naszej egzystencji. Zdeformowane ciała, jak u karłów z obrazów Velázqueza, wskazują na kruchość godności i tożsamości człowieka¹⁰⁷.

Świat przedstawiony w literaturze hiszpańskiej bywał brzydki i tak oszpecony, że stawał się nierealny. Groteskowa deformacja pojawiała się w literaturze średniowiecznej i w dziełach Złotego Wieku¹⁰⁸, w postaciach Don Kichota i Sancha Pansy, na obrazach Goi i w modernistycznym „esperpento”, komediach krzywego zwierciadła Valle-Inclána, u Picassa i Buñuela, wreszcie w koszmarnych wizjach poematu *Poeta w Nowym Jorku* Lorki¹⁰⁹. O hiszpańskiej literaturze łotrzykowskiej słusznie pisał Bronisław Geremek:

¹⁰⁴ Bernard McElroy, *Groteska i jej współczesna odmiana*, [w:] M. Głowiński (red.), *op. cit.*, s. 147.

¹⁰⁵ Lee Byron Jennings, *Termin „groteska”*, [w:] M. Głowiński (red.), *op. cit.*, s. 47–48.

¹⁰⁶ B. McElroy, *op. cit.*, s. 138.

¹⁰⁷ O próbie oswojenia potworności przez polskich romantyków opowiada ciekawie w rozdziale *Upiór z Upity. Wobec milczenia trupa* Maria Janion w książce *Niesamowita słowiańszczyzna. Fantazmaty literatury*, Kraków 2007, s. 125–161.

¹⁰⁸ Por. Henryk Ziomek, *Lo grotesco en la literatura española del siglo de oro*, Madrid 1983.

¹⁰⁹ Trudno w tym miejscu dociekać – byłyby to zresztą rozważania całkiem innego rodzaju – czy rzeczywiście rację ma Roger Caillois, który w *Historii brzydoty* uważa, że to, co niesamowite,

Wchodząc w domenę hiszpańską, wypada od razu podkreślić zasadniczo odmienny jej charakter w stosunku do piśmiennictwa innych krajów europejskich: losami oszustów, włóczęgów i żebraków w piśmiennictwie europejskim zajmuje się literatura niższego lotu, artystycznie poślednia, w kręgu popularnego kolportażu i popularnej produkcji fabularnej, natomiast w przypadku hiszpańskim są one przedmiotem zainteresowania wielkiej literatury, zajmują pierwszy plan piśmiennictwa narodowego, dając asumpt do wykształcenia się struktur nowożytnej prozy hiszpańskiej i europejskiego gatunku literackiego¹¹⁰.

Bliski był Hiszpanom zakładany przez groteskę uczuciowy dystans do świata i intelektualna alienacja względem niego (niezbędna także w surrealistycznym sposobie myślenia), podminowujące autentyczność odbieranej rzeczywistości. Bliskie było mieszanie odległych nastrojów i łączenie antagonistycznych stylów: dla Cervantesa i Quevedo, dla Goi i Solany przejście od komizmu do patetyczności mogło nastąpić w każdej najmniej spodziewanej chwili. Percepcja wielu tamtejszych artystów pozbawiona jest harmonii, zwichnięta jak przecięte oko w pierwszej scenie *Psa andaluzyjskiego*, które może odtąd rejestrować na swojej siatkówce jedynie zdeformowany obraz rzeczy. Wolfgang Kayser przyznaje we wstępie do swej słynnej książki, iż za inspirację do podjęcia tematu groteski posłużyły mu oglądane w Muzeum Prado obrazy Velázqueza i Goi, a także Boscha i Bruegla. Dodajmy tu zresztą na marginesie, że malarstwo Boscha, którego sporą kolekcję posiada madryckie muzeum, często bywa z surrealizmem zestawiane. „Hieronym Bosch stworzył świat sam w sobie, świat niezależny, równoległy do świata codzienności, swoistą nadrzeczywistość, w której pojawiają się niekiedy jakieś zbłąkane istoty. Natomiast Bruegel wprowadził elementy boschowskie w świat ludzi, kreując wszechświat, którym rządzi dwuznaczność”¹¹¹. Jedno z najsłynniejszych dzieł malarskich półwyspu *Las Meninas* Diega Velázqueza ukazuje na pierwszym planie dworskie karły zabawiające młode damy¹¹², „dwa potworki – jak je opisuje Ortega – gruba karlica z Niemiec, którą nazywano Maribarbola, oraz karzeł Nicolasillo Pertusato”¹¹³. Filozof mówi zresztą o Velázquezie jako o „cudownym

fantastyczne, groteskowe, pojawia się zwykle w kulturze, która nie wierzy, że cuda się zdarzają, i twierdzi „że wszystko powinno dać się wyjaśnić prawami natury, dlatego czasu nie można cofnąć, człowiek nie może znajdować się w dwóch miejscach jednocześnie, przedmioty nie ożywają, ludzie i zwierzęta mają różne cechy”. Por. Umberto Eco (red.), *Historia brzydoty*, przekład zbiorowy, Poznań 2007, s. 320.

¹¹⁰ Bronisław Geremek, *Świat „opery żebraczej”. Obraz włóczęgów i nędzarzy w literaturach europejskich XV–XVII wieku*, Warszawa 1989, s. 180.

¹¹¹ Philippe i Françoise Roberts-Jones, *Pieter Bruegel Starszy*, przełożyła Iwona Badowska, Warszawa 2000, s. 82.

¹¹² Podobnych obrazów kontrastujących królewską godność z osobami niepełnosprawnymi jest zresztą w Hiszpanii wiele: znany jest portret królowej Małgorzaty Austriaczki w zaawansowanej ciąży z ręką na głowie karlicy namalowany przez Bartolomé Gonzáleza czy Filipa IV i karła Miguelito Soplillo o wydłużonych uszach pędzla Rodriga de Villandrando. Pisze o tym Fernando Marías w niezwykle ciekawej antologii krytycznych komentarzy dzieła Velázqueza, por. Andrzej Witko (red.), *Tajemnica „Las Meninas”*. *Antologia tekstów*, Kraków 2006, s. 269.

¹¹³ Por. J. Ortega y Gasset, *Velázquez...*, s. 187.

malarzu brzydoty”¹¹⁴ (jest wiele podobnych płócien tego malarza, np. znajdujący się w bostońskim Museum of Fine Arts portret księcia Baltazara Karola z karłem) i uważa, że musiał on uznawać piękno za coś dziecinnego i dramatycznie stawiał czoło rzeczywistości, która zawsze okazywała się szpetna¹¹⁵. Oto *Czarna Hiszpania* – to tytuł książki z 1920 r. malarza José Gutiérreza Solany – zamieszkiwana przez karykaturalne postaci w warunkach odrażającej nędzy i przemocy politycznej, Hiszpania, która jak mówi jeden z bohaterów sztuki Valle-Inclána, stanowi „groteskowe zniekształcenie europejskiej cywilizacji”¹¹⁶. Ten rodzaj groteski ze względu na swój nieapologetyczny charakter, będący przejawem niezależnego buntu i społecznej krytyki, bliski będzie surrealizmowi.

¹¹⁴ *Ibidem*, s. 154.

¹¹⁵ Ortega podkreśla, że dzięki temu malarstwo Velázqueza zyskiwało na podmiotowości, gdyż brzydota przedstawianych postaci odtrącała uwagę widza i kierowała ją na sposób malowania obrazu.

¹¹⁶ Ramón María del Valle-Inclán, *Blaski cyganerii*, [w:] *Dziwadła i makabrydy. Teatr*, przełożyła i opatrzyła posłowiem Zofia Szleyen, Kraków 1975, s. 79. Podobną „czarną Hiszpanię”, pełną karłów, ślepców, beznogich przedstawia niemal we wszystkich swoich filmach Luis Buñuel. Dość przypomnieć karły z *Nazarina*, *Viridiany* czy *Szymona Słupnika*.

ROZDZIAŁ III

Nadrzeczywistość a sen, obrazy i tekst niekierowany

La pittura è cosa mentale.

Leonardo da Vinci

Nadrzeczywistość a sen

Jak zauważa Stefan Morawski, dzieje awangardy, w tym także dzieje surrealizmu, są ponad wszelką wątpliwość ściśle sprzężone z historią fundamentalnych antynomii, jakie zrodziła – od rewolucji francuskiej po dzisiejszą erę postindustrialną – cywilizacja nowoczesna, doprowadzająca do apogeum opozycje: natury i kultury, jednostki i społeczeństwa, wartości moralnych i pragmatyczno-technicznych, współżycia suwerennych grup i odgórnego manipulowania masami, spontaniczności i konwencji oraz organizacji, misji szczególnej i bezsilności czy zgoła zbyteczności artysty¹¹⁷. Z kolei Michel Carrouges¹¹⁸ sądzi, że przekonanie nadrealistów o konieczności złamania tego binarnego sposobu myślenia, świadomego przezwyciężenia antytezy materializm–idealizm oraz ich zamierzenie stopniowej syntezy najbardziej antagonistycznych perspektyw stanowi specyfikę i siłę surrealizmu, a także wprowadza charakterystyczne dla ruchu napięcie. Owa synteza wiąże się z pojęciem „najwyższego punktu” (*point suprême*) stanowiącego kamień węgielny surrealistycznej kosmogonii. Najwyższego punktu nie należy rozpatrywać z teoretycznego punktu widzenia jako miejsca, w którym sprzeczności mogą wreszcie zostać pogodzone, ale widzieć w nim punkt realny, prawdziwie nadrzeczywisty i centralny, usytuowany jednocześnie w subiektywnej rzeczywistości świadomości i w świecie zewnętrznym. „Jednym słowem jest to żywa ogniskowa całego świata.

¹¹⁷ S. Morawski, *op. cit.*, s. 255.

¹¹⁸ M. Carrouges, *op. cit.*, s. 22.

Nie jest już w nim możliwe postrzeganie różnych form bytu jako rzeczywistości zasadniczo heterogenicznych. Nie jest to punkt teoretyczny, ale nadludzkie pole, które przestanie być niedostępne dla ludzkiej eksploatacji¹¹⁹. Najwyższy punkt to zatem rodzaj tajemnego i centralnego progu oddzielającego zwykle ja od ja najgłębszego, obszar zanurzony w beczasowości, w którym przekroczona zostaje ludzka kondycja i gdzie jednostkowość zanurza się całkowicie w powszechności, moment ekstazy i iluminacji. W *L'Amour fou* Breton powie o „tajemnej wymianie między tym, co materialne, a tym, co mentalne” oraz o wrażeniu „rewelacji”, jakie robi zbieżność zdarzeń z dwu różnych płaszczyzn rzeczywistości¹²⁰. Z czasem będzie wymieniał inne jeszcze antynomie uważane przez niego za pozorne, przestarzałe i warte przezwyciężenia, jak życie i śmierć, szaleństwo i rozum, marzenie i działanie, przypadek i konieczność, świat przedstawiony i rzeczywistość, świat zewnętrzny i wewnętrzny, realne i wyobrażeniowe, wysokie i niskie, komunikowalne i niekomunikowalne, konieczność natury i konieczność ludzka¹²¹, uznając ostatecznie, że pojęcia „realny” czy „nierealny” są nieprzydatne. W *Drugim manifestie surrealizmu* Breton powie, że myśl jest „zarazem uwarunkowana i nie uwarunkowana, utopijna i realistyczna, znajdująca cel sama w sobie i dążąca tylko do tego, żeby czemuś służyć”¹²² i że istotą surrealistycznej teorii poznania nie jest myśl racjonalna lub intuicyjna, ale odkrywanie punktów, w których obie te postaci wchodzą z sobą w ścisły związek i tworzą jedność. Dla surrealistów nie ma także zasadniczego przeciwieństwa między porządkiem natury a porządkiem ludzkim, z tym że człowiek utracił ich zdaniem ścisły kontakt i doskonałą harmonię, jakie pierwotnie istniały między ludźmi a naturą, jej siłami i energiami. Zdaniem Bretona naukowe poznanie natury może uzyskać wartość tylko wówczas, gdy zostanie przywrócony kontakt człowieka z naturą – a ten może być ustanowiony jedynie na drodze poetyckiej i mistycznej. Warunkiem przywrócenia tego kontaktu jest odkrycie „prawa tajemnej wymiany między tym, co mentalne, a tym, co materialne”. Poszukiwane jedności widoczne jest także w dążeniu do znoszenia wszelkich podziałów w literaturze, nakazujących oddzielać powieść od poezji, poezję od dziennika itd. Zamierzeniem jest ustanowić jedno, niepodzielne i ogólne piarstwo pozostające w bezpośrednim kontakcie z całością życia pisarza i dlatego poszczególne rodzaje literackie i gatunki winny dążyć do utraty swych cech charakterystycznych.

To przekonanie surrealistów o istnieniu „najwyższego punktu”, rzeczywistości nieantynomicznej, czyli nadrzeczywistości, stanowi z pewnością najważ-

¹¹⁹ *Ibidem*, s. 23.

¹²⁰ Cyt. za: K. Janicka, *op. cit.*, s. 16.

¹²¹ Por. André Breton, *Sytuacja surrealizmu między dwiema wojnami*, [w:] A. Ważyk (red.), *Surrealizm...*, s. 224–225.

¹²² Cyt. za: K. Janicka, *op. cit.*, s. 47.

niejsze założenie kierunku. Zdaniem Carrouges'a idea ta pochodzi z tradycji hermetycznej, znajduje się w kabale i odgrywa zasadniczą rolę w – powstałej zresztą w Hiszpanii – księdze *Zohar*, w której opisywana jest jako *Keter*¹²³. Idea zniesienia antynomii, przekreślenia skończoności rzeczy, ostatecznego rozwiązania dualizmu, stopienia się wszystkiego we wszystkim, powrotu po długim wygnaniu do błogosławionej jedności także bliska była zapewne wszystkim mistykom. Również część barokowych twórców – chociażby Calderón de la Barca – zestawiała z sobą najodleglejsze przedmioty w celu poznania łączących je relacji, jednak tu, inaczej niż u surrealistów, u podstaw tego zabiegu tkwiło przekonanie o harmonii świata wynikającej z wszechmocy Boga. Przed surrealistami próbę podobnej syntezy podejmowali również romantycy niemieccy, a filozofia romantyczna nieraz określana bywa jako – co przypomina Baranowska – „monizm spirytualistyczny, czyli jako filozofia usiłująca pokonać antagonistyczność »ducha« i »materii« poprzez uduchowienie materii”¹²⁴. Fakt ten stanowi dla Marii Janion jeszcze jeden dowód na tożsamość myśli surrealistycznej z dylematami romantycznymi zbudowanymi na sporze myśli i życia, rozumu i serca, kultury i natury¹²⁵.

Poszukiwania tego punktu prowadzą nadrealistów do sennego marzenia. W jego dziwacznej rzeczywistości nie tylko dostrzegają oni ideał stylu, ale sen staje się dla nich wzorem obrazu świata, w którym – jak czytamy u Hausera – niewytłumaczalną równość i nierozzerwalną jedność uzyskują logika i fantastyka, banał i wysublimowanie, namacalne i wirtualne, rzeczywistość i irrealność. „Przykry naturalizm szczegółów i nienaturalna dowolność ich związków, którą surrealizm naśladuje podług snu, nie wyrażają jednak tylko uczucia, że żyjemy na dwóch różnych poziomach, w dwóch różnych sferach, lecz także, że te regiony bytu przenikają siebie wzajemnie tak doskonale, że ani nie mogą być podporządkowane jeden drugiemu, ani przeciwstawione jako antyteza”¹²⁶. Oto poszukiwana żywa synteza mogąca stanowić definicję nadrealizmu.

Dla romantyków, także dla modernistów sen był schronieniem przed koszmarem rzeczywistości¹²⁷ lub objawieniem transcendencji i przeniesieniem w sferę

¹²³ *Ibidem*, s. 26. Do tej samej hebrajskiej tradycji nawiązuje początkowo związany z hiszpańską awangardą Jorge Luis Borges, który w opublikowanym w 1949 r. opowiadaniu *Alef* wyobraża sobie punkt, w którym chaotyczna wielość staje się jednością „mieniającą się kulą”. Por. Jorge Luis Borges, *Opowiadania*, przekład Zofia Chądzyńska, Andrzej Sobol-Jurczykowski *et al.*, postłowie Rajmund Kalicki, Kraków 1978, s. 291.

¹²⁴ M. Baranowska, *op. cit.*, s. 7.

¹²⁵ M. Janion, *Romantyzm, rewolucja...*, s. 336.

¹²⁶ A. Hauser, *op. cit.*, t. 2, s. 371.

¹²⁷ Także wcześniej koszmar snu był odbiciem koszmara rzeczywistości. Beata Baczyńska wprowadzając nas w świat Calderóna de la Barca przypomina za Fernandem Rodríguezem de la Flor, iż metafora *theatrum mundi* przekształciła się pod piórem geniuszu dramaturga w „teatr okrucień-

ideału. Z kolei Freud, dla którego sen był ludzką rzeczywistością wewnętrzną i miejscem ujawniania się tłumionych na jawie kompleksów o dość ograniczonym repertuarze, widział w treściach marzenia sennego zaszyfrowane odbicie rzeczywistego życia. Breton zaś dostrzegł, że porządek ten jest odwracalny i że w równym stopniu treści marzenia sennego mogą mieć wpływ na życie rzeczywiste człowieka. Między snem a jawą zachodzi zatem proces interferencji, a obie te dziedziny przestają być przeciwstawne: „Wierzę w to, że te dwa na pozór tak przeciwstawne sobie stany, jak sen i jawa, w przyszłości stopią się w pewnego rodzaju rzeczywistość absolutną, w nadrealność, jeśli to można tak nazwać”¹²⁸. To przekonanie o przenikalności światów odpowiadało za fascynację nadrealistów podwójnością, lustrzanym odbiciem, sobowtorem (szczególnie wyraźnym w sztuce Dalego¹²⁹). O ile więc Freud interesował się podświadomością, której przejawem są marzenia senne, pragnąc jedynie ujawnić klucz zachowania, które dotąd uchodziło za całkowicie świadome, i nie uznawał jej wyższości, o tyle surrealiści, przeciwnie, uważali, że podświadomość powinna domagać się zwrotu całej swojej potęgi, że powiązana jest ona ze sferą twórczości i że proces powstawania i struktura obrazów występujących w marzeniu sennym i w utworach poetyckich są podobne. Dla nadrealistów sen będzie więc organiczną, naturalną i niezbywalną częścią życia, równie ważną i rzeczywistą jak jawa, a w ich patrzeniu na świat – to zdanie Taborskiej¹³⁰ – tak samo przydatne były oczy otwarte jak zamknięte. Życie na jawie i we śnie stanowi system naczyń połączonych – „ostatecznie spać znaczy zasiewać”¹³¹ – mówi García Lorca w finałowej scenie dramatu *Publiczność*, w którym nie obowiązuje zasada chronologii ani przyczynowości. Czas i przestrzeń snu mogą być równie realne, jak czas i przestrzeń życia na jawie. Z pewnością tym, co surrealistów ujęło w stanie snu, była panująca w nim zasada wolności wyobraźni, będąca w stanie spełnić marzenie o surrealem. Sen, pisze Baranowska, odgrywa w dziejach grupy trojaką rolę: „doświadczenia, języka i paradygmatu poezji oraz stał się sposobem odkrycia oniryzmu codzienności”¹³².

stwa« i szaleństwa, teatr snu, a właściwie koszmaru”. Por. Beata Baczyńska, *Dramaturg w wielkim teatrze historii. Pedro Calderón de la Barca*, Wrocław 2005, s. 10.

¹²⁸ André Breton, *Manifest surrealizmu*, [w:] A. Ważyk (red.), *Surrealizm...*, s. 66.

¹²⁹ Tę fascynację Dalego, wyraźną m.in. w scenariuszu *Psa andaluzyjskiego*, krytyka psychoanalityczna tłumaczy jego dzieciństwem. Otóż w 1903 r., na rok przed narodzinami malarza zmarł na zapalenie opon mózgowych w wieku siedmiu lat jego starszy brat, także o imieniu Salvador. Dali wielokrotnie mówił, że on i brat byli do siebie niezwykle podobni (zdjęcia i portret zmarłego brata wisiały zawsze w salonie ich rodzinnego domu) i że, chociaż nigdy go nie poznał, odczuwał z nim bliską więź, uważając, że tamten umarł, aby mógł się urodzić on.

¹³⁰ A. Taborska, *op. cit.*, s. 116.

¹³¹ Federico García Lorca, *Publiczność. Sztuka bez tytułu*, przełożyła i postłowiem opatrzyła Zofia Szleyen, Kraków 1982, s. 60.

¹³² M. Baranowska, *op. cit.*, s. 158.

Obrazy

*Nadrealiści byli materialistami*¹³³.

Jacek Łukasiewicz, *Grochowiak i obrazy*

Oniryzm codzienności brał swój początek z codziennych przedmiotów. „W swym wyakcentowaniu tego, co wizualne, surrealizm był świadomie »figuralny«” – powiada Scott Lash¹³⁴. Rzeczywiście Breton wynosił bezpośredniość tego, co wizualne przeciwstawiając „dzikie oko” „wykształconemu uchu”, a poetyka surrealistyczna okazała się wielką ofensywą przedmiotów, rewolucją konkretnego, prezentacją tego, co dotykane i codzienne. W tekście prelekcji pt. „Surrealistyczna sytuacja przedmiotu” Bretona odnajdujemy zdanie, że przedmiot w poezji przestał być dany *a priori* w 1869 r., kiedy Lautréamont w *Pieśniach Maldorora* rzucił niezapomniane zdanie: „To człowiek albo kamień, albo drzewo rozpocznie pieśń czwartą”. Małgorzata Baranowska uważa, że mimo myślenia symbolicznego, mimo powoływania się na twórców ezoterycznych, „najgłębszą i podstawową cechą myśli surrealistycznej jest jej materialistyczny charakter, a co za tym idzie, takiż charakter wyobraźni”¹³⁵. Juan-Eduardo Cirlot¹³⁶, należący do powojennej awangardy hiszpański poeta, uważa, że fundamentalną zasługą surrealizmu było właśnie uwypuklenie istnienia przedmiotu oraz opis jego cichego i nieruchomego sprzeciwu. Uwypuklający przedmioty sposób artystycznego obrazowania zachęcał do refleksji nad naszymi myślowymi przyzwyczajeniami, które każą nam widzieć w rzeczach jedynie przypisane im funkcje, zachęcał do tworzenia nowych, obdarzonych cudownością typu surrealistycznego całości ze znanych wcześniej i heterogenicznych elementów, do anulowania zwyczajowych relacji między przedmiotami mającego na celu wydobywanie ich niezwykłości i uaktywnienie ich ukrytej głębi (Picasso powie np. „Cóż to za bieda, kiedy malarz nieznoszący jabłek wciąż musi się nimi posługiwać, ponieważ pasują mu do dywanu. Ja umieszczam w moich obrazach wszystko, co lubię. Tym gorzej dla rzeczy – niech się z sobą układają”¹³⁷). Artyści kierunku nie przeprowadzali formalnej i ikonograficznej analizy obiektów, dostrzegali raczej ich wieloznaczność i przez to ich siłę rewelacyjną i mistyczną, mimo że ta iluminacja świata materialnego odsyłała raczej do nieświadoomości niż transcendencji. Arnold Hauser pisze, że właściwym tematem surrealizmu jest poczucie niedorzeczności życia, które staje się tym bardziej zaskakujące i szokujące, im realistyczniejsze są elementy fantastycznej całości: „maszyna

¹³³ Jacek Łukasiewicz, *Grochowiak i obrazy*, Wrocław 2002, s. 71.

¹³⁴ S. Lash, *op. cit.*, [w:] R. Nycz (red.), *op. cit.*, s. 482.

¹³⁵ M. Baranowska, *op. cit.*, s. 147.

¹³⁶ Juan-Eduardo Cirlot, *El mundo del objeto a la luz del surrealismo*, Barcelona 1986.

¹³⁷ Pablo Picasso, *Rozmowa z Christianem Zervos*, [w:] Elżbieta Grabska, Hanna Morawska (red.), *Artyści o sztuce. Od Van Gogha do Picassa*, Warszawa 1963, s. 552.

do szycia i parasol na stole sekcyjnym, martwy osioł na fortepianie albo nagie ciało kobiece, które można otworzyć jak komodę”¹³⁸.

Zestawiane przedmioty dawne z nowoczesnymi burzyły chronologię i podawały w wątpliwość porządek czasu: gdy starożytne kolumny zbliżały się do najprostszych narzędzi naszej codzienności, a renesansowe budowle popychane były przez kominy fabryk, historyczny sens kultury okazywał się wątpliwy. Przedmioty wyrwane ze swego racjonalnego (symbolicznego lub użytkowego) osadzenia okazywały się ku satysfakcji surrealistów czystą irracjonalnością. Przedmioty praktyki surrealistycznej były zatem dziwne i nieużyteczne, cechował je niepokojący wygląd, arbitralność i heterogeniczność składających się nań elementów. Posiadały one także pewną istotną wagę emocjonalną, chodziło bowiem o to, aby odnaleźć ich głos, zrozumieć, co do nas mówią. Był to rodzaj obiektywizacji czy nawet „obiektywizacji”¹³⁹ podświadomych pragnień. Świat wewnętrzny człowieka, do którego poznania dążyli nadrealiści, mógł się na zewnątrz przejawiać wyłącznie poprzez konkrety. Podobną prymarność fizyczności podkreślają w systemie Wielkiego Łańcucha Bytu (*The Great Chain of Being*) Lakoff i Turner¹⁴⁰, którzy w prezentowanym modelu metafory nie znajdują miejsca dla bytów abstrakcyjnych, a możliwy, ich zdaniem, staje się wyłącznie model świata materialnego. Anna Balakian, klasyfikując metody kreowania surrealistycznych obrazów w poezji, zauważyła, że co najmniej ich połowa wynikała ze strategii, jak ją nazwała, ubierania abstrakcji w maskę konkretną („The images lend to the abstract the mask of the concrete”). Są one bardzo liczne u Bretona, np. wieczność jako zegarek ręczny, myśl jako biała linia na ciemnym tle, światło potrząsające nad dachami swoimi anielskimi włosami. Balakian przypominała także Bretonowską definicję życia: *La vie serait la goutte de poison / Du non-sens introduite dans le chant de l'alouette / Au-dessus des coquelicots*, co można by przełożyć jako „Życie będzie kroplą trucizny / nonsensu wprowadzonego do śpiewu skowronka / ponad makami”¹⁴¹. A zatem wyłączny sposób ikonicznego tworzenia ontologii światów podświadomych to kreacja na wzór i podobieństwo jedyne światu, jaki jest dostępny naszym zmysłom: fizycznego świata przedmiotów.

Zrozumiałe zatem, że surrealizm najpełniej wyraził się przede wszystkim w malarstwie, które po kubistycznej rewolucji łatwiej niż linearny system języka poddawało się przekładowi z deformującą i alogiczną wyobraźnią nadrealistów, że malarstwo oraz film stworzyły najszerzej bodaj odbieraną realizację tego kie-

¹³⁸ A. Hauser, *op. cit.*, s. 371–372.

¹³⁹ Termin zapożyczony z prac Aleksandra Szwedka poświęconych teorii metafory. Por. A. Szvedek, *Obiektywizacja jako podstawa metaforyzacji*, [w:] Henryk Kardela, Zbysław Muszyński, Maciej Rajewski (red.), *Kognitywistyka*, t. 1: *Problemy i perspektywy*, Lublin 2005, s. 231–239.

¹⁴⁰ George Lakoff, Mark Turner, *More than Cool Reason. A Field Guide to Poetic Metaphor*, Chicago 1989, s. 160–213.

¹⁴¹ A. Balakian, *op. cit.*, s. 155.

runku i że nadrealistyczny język poetycki zawarł się przede wszystkim w obrazie, w pozbawionej jednoznaczności plastycznej wizji. W nadrealizmie o zbliżeniu poezji i malarstwa – inaczej niż w romantyzmie, gdy wpływ poezji na malarstwo wyrażał się przede wszystkim w ikonografii – decydowała metoda automatyzmu psychicznego: aby umożliwić notowanie obrazów spontanicznie przepływających przez artystę, Breton zachęcał szczególnie do odwoływania się do wymyślonego przez dadaizm kolażu. Odrzucał romantyczną malowniczość i negował „klasyczne piękno”, proponując czerpanie inspiracji z oferującej więcej niż oficjalna sztuka kultury popularnej: ulicznych afiszów, gazetowych ogłoszeń, powieści w odcinkach.

Tekst niekierowany

Breton i jego grupa stawiali obraz i język przed sensem. Jak pisze Walter Benjamin:

Wszystko, z czym przyszło mu [surrealizmowi] się zetknąć, zamykało się w integralną całość. Życie zdawało się warte zachodu tylko tam, gdzie próg pomiędzy snem i jawą wydeptany był jak po przemarszu nieskończonego szeregu obrazów, gdzie język był tylko sobą i niczym więcej, gdzie dźwięk i obraz, obraz i dźwięk z precyzją automatu zazębiały się do tego stopnia szczęśliwie, że dla „sensu” choćby za grosz nie pozostawało ni szpary. Obraz i język mają pierwszeństwo. Saint Paul Roux, udając się nad ranem na spoczynek, umieszcza na drzwiach tabliczkę z napisem: *Le poete travaille*. Breton zapisuje: „Uprasza się o ciszę. Chcę dotrzeć tam, dokąd nikt nie dotarł. Do Pani, najdroższa mowo”. Ona ma pierwszeństwo¹⁴².

Poznanie przebiegu procesów poetyckiego formowania obrazów może posłużyć do poznania przebiegu analogicznych procesów zachodzących w marzeniu sennym, ale także – zgodnie z właściwą Bretonowi dialektyką – odwrotnie: poznanie procesów formowania się obrazów w marzeniu sennym może służyć inwencji poetyckiej. Dlatego nadrealizm pierwszy w historii literatury podnosił zanotowane wiernie na piśmie treści snów do rangi utworu literackiego i pierwszy w historii estetyki wywodził (przynajmniej częściowo) swoją teorię twórczości z teorii marzeń sennych i stanów delirycznych. Słynna teoria „pisania automatycznego” nie tylko wywodzi się z obserwacji procesów zachodzących w stanie snu czy półsnu, ale jest od nich merytorycznie zależna¹⁴³.

Pierwszy tekst automatyczny to *Pola magnetyczne* (*Les Champs magnétiques*) Bretona i Soupaulta publikowane w trzech odcinkach w czasopiśmie „Littérature” od października do grudnia 1919 r. Odkryte tu bogactwo niezwykłych asocjacji słów i obrazów odsłaniało nowe funkcje i możliwości języka, nadawało zbanalizowanym w potocznym użyciu słowom nieoczekiwany sens, a jednocześnie zapis

¹⁴² W. Benjamin, *Surrealizm. Ostatnie migawki...*, s. 262.

¹⁴³ K. Janicka, *op. cit.*, s. 101.

ten, wolny od neologizmów i dezintegracji słów, nie łamał syntaktycznych zasad systemu językowego. Nie chodziło o rozregulowanie języka, ale o inny sposób jego regulacji. Było więc pismo automatyczne operacją dokonywaną na języku, miało na celu uwolnienie języka – jak to określił Jules-François Dupuis¹⁴⁴ – za pomocą *détournement*. Breton pragnął przywrócić słowom ich zapoznane, pierwotne znaczenia i jeszcze w 1953 r. przekonany był o niemożności przejścia od obumarłego *signifié* do znaku, postulując, by przeskoczyć do narodzin *signifiant*¹⁴⁵. Pragnął on poszerzyć granice ludzkiej ekspresji, a skoro język stanowił jej podstawowy środek, szukał możliwości jego odnowy, zwiększenia jego siły kreatywnej i w konsekwencji poszerzenia wrażliwości człowieka i przekształcenia jego świadomości. Porównywał pismo automatyczne do monologu wewnętrznego Joyce’a, który przeciwstawiając się iluzji świadomych asocjacji, stworzył śmiało dzieło będące trafniejszą od innych imitacją życia.

A zatem Breton nie pojmował metody automatyzmu psychicznego jako narzędzia do wytwarzania dzieł sztuki, lecz odwrotnie, stanowiła ona zaprzeczenie twórczości kreatywnej jako świadomej czynności aktywującej władzę intelektualną i emocjonalną artysty. Tworzyła radykalny kontrast dla wszystkiego, co powszechnie się ze sztuką kojarzy: dla talentu, smaku estetycznego, reguł, koncepcji, świadomego zamysłu. Breton pragnął właśnie uwolnić człowieka od wszelkich upodobań: estetycznych, moralnych, społecznych czy religijnych. Automatyzm psychiczny – tak go rozumiał Hans Robert Jauss¹⁴⁶ – był schyłkową postacią estetycznej autonomii, chociaż Durozoi i Lecherbonnier piszą o tym w następujący sposób:

Pragnienie konkretyzacji dającego się łatwo udowodnić sensu fałszuje przekaz automatyczny, dopasowując go do świadomej logiki, można by także powiedzieć, że – jeśli, jak twierdzi J. Lacan, podświadomość posiada swą własną retorykę – autentyczny tekst automatyczny mieści się w porządku metaforycznym, czyli poddaje się szczególnym wymogom krążenia sensu, a nawet rodzaju możliwie mocno oddalonego od codziennej komunikacji. W takim przypadku jego charakter uprawomocnia nową definicję poezji dokonaną przez surrealistów oraz przywilej, jaki zostaje przyznany obrazowi; jednakże z tego samego powodu zwiększa się ryzyko zbaczania w kierunku literatury¹⁴⁷.

A zatem celem metody automatyzmu psychicznego był raczej wgląd w funkcjonowanie umysłu wyalienowanego z czynności świadomych, przechwytywanie obrazów pochodzących ze świata nadrealnego integrującego świat obiektywny i subiektywny. Tekst automatyczny ujawniał podświadomość posiadającą swoją własną wewnętrzną logikę i dlatego to, co bierzemy w nim za brak spójności, doprowadziło w istocie, zdaniem nadrealistów, naszej niewiedzy i niemożności jej roz-

¹⁴⁴ Jules-François Dupuis, *Historia desenvuelta del surrealismo*, traducción Carlos García Velasco, Barcelona 2004, s. 99–100.

¹⁴⁵ André Breton, *Surrealism w swoich dziełach żywych*, [w:] A. Ważyk (red.), *Surrealism...*, s. 230–231.

¹⁴⁶ H. Robert Jauss, *op. cit.*, s. 39.

¹⁴⁷ G. Durozoi, B. Lecherbonnier, *op. cit.*, s. 105–106.

szyfrowania. Sztuka nie miała wyrażać indywidualnego „ja” artysty, ale to „ja” przewycięzać: umysł artysty miał w założeniu pełnić funkcję czułego sejsmografu notującego odgłosy, słowa i obrazy przechodzące przezeń swobodnie. „Nie chodzi o ucieczkę w fantastykę i irracjonalność, ale o przedstawienie jedynej dostępnej rzeczywistości jawiącej się w epifanicznych rozbłyskach twórczych procesów”¹⁴⁸. Dlatego oprócz tekstu automatycznego Bretona interesowały także dzieła artystyczne stworzone techniką przypadku lub działań spontanicznych. Przedmiotem jego refleksji stały się zjawiska zwane przypadkiem, trafem, zbiegiem okoliczności, a ich eliminowanie z racjonalistycznej i pozytywistycznej myśli wielu systemów filozoficznych uważał za niewybaczalny błąd. Kolekcjonował informacje o podobnych sytuacjach nazywanych przez niego „przypadkami obiektywnymi” i rozumiał je jako momenty, gdy rzeczywistość nagina się do wymogów świata wewnętrznego. Świat wewnętrzny podsuwa niejako wówczas człowiekowi sytuacje stanowiące odpowiedź na jego najgłębsze utajone dążenia danej chwili. A zatem tekst automatyczny miał w założeniu ujawniać, że osobowa wyobraźnia jest dzika i znacznie bogatsza, niż mogłyby na to wskazywać jej świadome wytwory, miał ich autorom i czytelnikom pozwolić odkryć w sobie nieoczekiwane możliwości, miał dowodzić, że poza powszechnie uznawanymi granicami, jakie językowi i myślowi stawiają rutyna i codzienność, istnieje ogromne, otwarte na szerokie badania terytorium. Jak w mediumicznym transie chodziło, inaczej niż u przywołanego przez Bretona Joyce’a, o dialog między człowiekiem świadomym a inną jego częścią w tajemniczy sposób zaginioną, która przeciwnie niż on potrafiła komunikować się z całym wszechświatem. Tendencja ta z jednej strony zbliżona była do myśli romantyków niemieckich dążących do totalnego zespolenia z kosmosem, ale z drugiej stanowiła przewyciężenie dziewiętnastowiecznego indywidualizmu, gdyż rozumiana na sposób surrealistyczny twórczość dostępna była wszystkim. Powstałe w jej wyniku zapisy miały ujawniać ludzkie przeznaczenie, ale możliwe to było pod warunkiem, że zapisy te są szczere i autentyczne. I tu pojawiały się problemy, gdyż brakowało obiektywnych kryteriów pozwalających na odróżnianie autentycznego tekstu automatycznego od stosunkowo łatwych mistyfikacji, co z czasem zmusiło Bretona do wycofania się z tej metody. Chodziło raczej o teorię, gdyż – jak pisze Grzegorz Gazda – praktyka „późniejszych naśladowców niwelowała po części ekstremalizm tego eksperymentu”¹⁴⁹. Nadzieja, jaką surrealiści pokładali w tej praktyce, okazała się zatem złudna, a dyskurs podświadomości okazał się ubogi: Julien Gracq¹⁵⁰ dowodził, że pismo automatyczne zależy od indywidualnego talentu, podobnie jak każda inna świadoma działalność

¹⁴⁸ Maria Delaperrière, *Polskie awangardy a poezja europejska. Studium wyobraźni poetyckiej*, przełożył Adam Dziadek, Katowice 2004, s. 20.

¹⁴⁹ Grzegorz Gazda, *Awangarda – nowoczesność i tradycja. W kręgu europejskich kierunków literackich pierwszych dziesięcioleci XX w.*, Łódź 1987, s. 159.

¹⁵⁰ Julien Gracq, *André Breton*, cyt. za: G. Durozoi, B. Lecherbonnier, *op. cit.*, s. 109.

literacka, a surrealistyczna metoda nie dawała nikomu patentu na dobrą literaturę. Można zatem stwierdzić, że wyłożona w teorii przez Bretona rewolucja polegająca na braku zainteresowania dla kategorii sztuki i piękna oraz przekraczaniu poezji przez tekst automatyczny nie zakorzeniła się na stałe we Francji, nie przyjęła się (będzie jeszcze o tym mowa) ani w Hiszpanii, ani zapewne w pozostałych krajach Europy.



ROZDZIAŁ IV

Język poetycki, teoria piękna i pragnienia

*Les rideaux qui n'ont jamais été levés
Flottent aux fenêtres des maisons qu'on construira*
André Breton, *Textes Surréalistes*¹⁵¹

Język poetycki

Chociaż ślady surrealizmu nie ograniczają się do żadnego rodzaju literackiego, to jego skuteczność najwyraźniej naznaczyła poezję, w której – jak twierdzi Anna Balakian¹⁵² – mechanizm analogii cieszył się pełną wolnością działania i mógł stanowić centrum struktury dzieła. Dodajmy tu jednak od razu, że Breton przeciwny był ustanawianiu jakichkolwiek różnic jakościowych między tekstami, gdyż jego zdaniem w pisarstwie surrealistycznym nie chodziło o tworzenie estetycznie zadowalających utworów, ale o porzucenie imperatywnych wymogów dyskursu pozostającego poza wolą zapisującego. Durozoi i Lecherbonnier piszą, że „jedynie tekst zredagowany w poszanowaniu wolności i nienormatywnego charakteru inspiracji jest w stanie osobę pisarza uczynić odpowiedzialną w akcie pisania”: pisarz surrealista nie powierza czegoś tekstom, co zakłada z góry określoną ekspresję, ale zawiera się tekstom i ich objawieniowym zdolnościom¹⁵³.

Przekonanie o konieczności uwolnienia i nowej regulacji języka wynikało z konstatacji, że w starym języku, w zrozumiałym dla każdego języku powszechnej oczywistości, nie sposób opisać świata racjonalnie niedostępnego, którego ramy wykraczają poza porządek obiektywny. Świat nowej rzeczywistości, pokawałko-

¹⁵¹ Cyt. za: A. Balakian, *op. cit.*, s. 152. „Zasłony, które nigdy nie zostały podniesione / Falują w oknach domów, które zostaną wybudowane”.

¹⁵² Por. Anna Balakian, *Le surréalisme français*, [w:] Jean Weisgerber (red.), *Les avant-gardes littéraires au XX^e siècle*, t. I, *Histoire*, Budapest 1986, s. 401.

¹⁵³ G. Durozoi, B. Lecherbonnier, *op. cit.*, s. 256.



wanej i niejednoznacznej przestrzeni, rozczłonkowanego i niepodległego regu-
łom przyczynowości, unicestwionego w równoczesnościach czasu (stąd wynikały
w poezji surrealistycznej takie zabiegi stylistyczne, jak rozbijanie zdania na frag-
menty, zmiana następstwa zdań na ich równoległość) mógł swobodnie realizować
się w wyobraźni i marzeniu sennym, będących w stanie wszystko pomieścić naraz
w jednej myśli, ale domagał się do swej artystycznej ekspresji nowego języka.
Język miał być środkiem wyrażania rzeczywistości nieantynomicznej. Breton, roz-
ważając mechanizmy inspiracji artystycznej, doszedł więc do wniosku, że – jak
pisze Robert Bréchon¹⁵⁴ – język, szczególnie język poetycki, nie jest niewinny,
że konieczna jest jego odnowa, przekroczenie granic użycia zwyczajowego i że do-
piero wówczas poezja będzie w stanie odrywać nasze myśli od potocznych przy-
zwyczajzeń i zasad myślenia racjonalnego. Uważał, że nie przełamie się poezji
przeszłości, dopóki nie przezwycięży się skostniałych i zużytych mechanizmów
języka. Chodziło o to, by językowi poezji nadać większą autonomię. Nie była
to jednak walka o kolejną koncepcję poezji czystej, ale o uwolnienie potencji
języka w kreowaniu „niewypowiedzianego”, doświadczenia mistycznego, rzeczy-
wistości cudownej. Gazda pisze, że nadrealiści odrzucali język codzienny i prozy
przede wszystkim „ze względu na ich konwencjonalne ograniczenia, hamulce logi-
ki i gramatyki, spetryfikowane mechanizmy syntaksy i językowego racjonalizmu,
w których nie było miejsca na Rimbaudowskie »bezmierne i świadome rozpręża-
nie wszystkich zmysłów«”¹⁵⁵. Chcieli kontynuować drogę rozpoczętą przez Rim-
bauda, który pragnął z premedytacją doprowadzić do rozkojarzenia wszystkich
zmysłów po to, aby w swojej poezji głosić rozpad realnego świata, którego on
był obywatelem jasnowidzącym, chociaż wyklętym. Friedrich pisze, że po 1871 r.
nie ma w poezji Rimbauda żadnych całości myślowych, są tylko fragmenty, złama-
ne kontury, zmysłowo ostre, lecz nierealne obrazy¹⁵⁶. Popęd poetycki u Rimbauda
– pisze dalej niemiecki badacz – uaktywnia się przez oszpecenie duszy po to, aby
zobaczyć to, co nieznanne. A zatem empiryczne „ja” nie jest podmiotem wiersza,
jest nim „ja” podziemne, „ja” wyrzucane z chaosu podświadomości. To szczególne
jasnowidztwo poetyckie, o którym mówi Rimbaud, nie odwołuje się do wizjo-
nerstwa, poezja nie odkrywa bowiem uprzednich wizji, lecz – jak piszą Durozoi
i Lecherbonnier¹⁵⁷ – przeciwnie, wychodząc od niej, można liczyć na pojawia-
nie się pewnych „iluminacji”. Można więc te słynne Rimbaudowskie rozprężanie
zmysłów rozumieć, jak to uczynili nadrealiści, jako rozprężanie znaczeń.

Mowie potocznej i językowi prozy opartych na logicznym wiązaniu słów
i racjonalnej budowie zdań Breton będzie przeciwstawiał właśnie język poetycki,
nowy język poetycki, w którym słowa są wiązane według innych zasad i służą
innym celom. Język poetycki, który od języka potocznego ma odróżniać nie rytm,

¹⁵⁴ Cyt. za: M. Delaperrière, *op. cit.*, s. 328.

¹⁵⁵ G. Gazda, *Słownik...*, s. 329.

¹⁵⁶ H. Friedrich, *op. cit.*, s. 92–93.

¹⁵⁷ G. Durozoi, B. Lecherbonnier, *op. cit.*, s. 107.

rym czy oryginalność stylu, ale profetyczna, inicjacyjna i kreacyjna funkcja. Surrealiści pragną rozpoczętej przez *Samogłoski* Rimbauda, a kontynuowanej przez Lautréamonta, Mallarmégo i Apollinaire’a emancypacji słów uchylającej ich utylitarne role. Należało zatem słowo dekonwencjonalizować – posługiwano się w tym celu zapisem automatycznym, aleatoryczną grą o nazwie „wyborny trup” (*cadavre exquis*) czy przypadkiem obiektywnym – sprawić, że będzie *sans ride*, że „będzie znaczyć tylko tyle, co wskazuje słownik”¹⁵⁸, rozpatrując je samo w sobie i przyglądając się jego relacjom z innymi słowami. Między słowami powinno dochodzić do niezwykłych zbliżeń, należy między nimi przerzucać sugestywne i giętkie pomosty. Słowa w zależności od sąsiedztwa wchodzą w układ ewokujący jakąś realność, ukazujący analogiczne powiązania między składnikami rzeczywistości. Poezja winna z sobą zestawiać w sposób nagły przedmioty, obrazy czy rzeczywistości możliwie najbardziej oddalone nie po to, aby sugerować podobieństwo, przechodząc drogę od rzeczy porównywanej do tej, do której ją porównujemy, ale by ustanawiać relacje implikujące byty nadrzeczywiste. Znaczenia obrazu, precyzuje Robert Bréchon¹⁵⁹, nie dedukujemy zatem z porównania dwóch pojęć, ale indukujemy z ich związku. Splątane słowa odpowiadały za niespójne i dwuznaczne obrazy, ale to splątanie nie było, jak mówił Aragon, ucieczką od stylu. Przeciwnie. Gramatyka surrealistów jest bez zarzutu, a nawet najbardziej niezrozumiałe zdanie można poddać gramatycznemu rozbirowi, ponieważ to nie struktura jest dwuznaczna.

W praktyce wiersz surrealistyczny stanowić będzie często szereg słów, rzeczowników lub przymiotników tworzących obraz, podczas gdy słowa-narzędzia będą systematycznie połykane – niczym budowla bez spoin i fundamentów. Anna Balakian przeprowadza szczegółową klasyfikację poetyckich metod kreowania surrealistycznego obrazu¹⁶⁰, wyróżniając między innymi równoczesne użycie czasu przeszłego, teraźniejszego i przyszłego w celu oddania niemożliwego zjawiska ruchu nieistniejących zasłon w przyszłych domach (*Les rideaux qui n'ont jamais été levés / Flottent aux fenêtres des maisons qu'on construira*); użycie przymiotników zaprzeczających jakiejś podstawowej właściwości fizycznej określanego rzeczownika (Eluard powie, że Ziemia jest niebieska jak pomarańcza, u Bretona znajdziemy dźwięk mokrych latarni ulicznych); przewaga najprostszych czasowników jak „mieć” czy „być”, których brak precyzji pozwala na rozluźnienie związków między rzeczownikami; częste występowanie bezokoliczników faworyzujących podmiot nieokreślony itd. W sumie tym, co zasadniczo oddziela surrealistyczny sposób pisania od poezji wcześniejszych generacji – uważa Balakian¹⁶¹ – nie jest uwolnienie od form metrycznych; różnica nie leży także w odrzuceniu struktur gramatycznych, lecz polega raczej

¹⁵⁸ Por. G. Gazda, *Słownik...*, s. 329.

¹⁵⁹ Robert Bréchon, *Le surréalisme*, Paris 1971, s. 170–171.

¹⁶⁰ A. Balakian, *op. cit.*, s. 152–157.

¹⁶¹ *Ibidem*, s. 165.

na użyciu słów: wzbogaceniu słownictwa poezji, uwolnieniu od słownych zahamowań, asocjacji wyrazów uchylającej ograniczenia narzucane przez logikę, nowej metaforze zbudowanej na niespójnych zbitkach wyrazowych i obrazach wynikających z asocjacji jednej metafory z drugą, które można nazwać metaforą do kwadratu. Zatem obok wielu innych cech poezji surrealistycznej (jak rezygnacja z przedstawiania uczuć podmiotu lirycznego, alogiczny porządek wiersza, przemieszanie tego, co ważne z nieistotnymi szczegółami, zmienność perspektyw, „fantastyczny” stosunek do przestrzeni, cudowność codzienności, aura tajemnicy, czarny humor, dezorganizacja procesu myślowego, ironia czy mistyfikacja) to właśnie nobilitacja wyzwolonych słów, układających się w niezwykle obrazy włożone na koniec w poprawne gramatycznie zdania, wydaje się wychodzić na pierwszy plan.

Teoria piękna

Na Bretonie ogromne wrażenie zrobiły „Archives de la Salpêtrière”, dokumentacja ze znanego paryskiego szpitala, opracowana pod kierunkiem psychiatry Jeana-Martina Charcota. Wraz z Louisem Aragonem, André Breton napisał krótki artykuł-odezwę pt. *Le cinquantenaire de l'hystérie (1878–1928)* opublikowany w piśmie „La Révolution surréaliste” z 1928 r.¹⁶² Tekstowi towarzyszyło sześć zdjęć przedrukowanych z drugiego tomu *Iconographie photographique de la Salpêtrière*, przedstawiających fotografie kobiet umysłowo chorych, wykonanych w rozmaitych fazach ataków histerii i halucynacji. Podobizny te odzwierciedlały niezwykle przeżycia malujące się w wyrazach twarzy i pozach kobiet. Jak pisze Taborska, „tego, że »wtorkowe odczyty« Charcota oraz seanse, na których robiono »dokumentacyjne« zdjęcia pobudzały pacjentki do odgrywania teatralnych scen histerycznych ataków, Aragon z Bretonem nie wiedzieli bądź przypuszczają nie chcieli”¹⁶³. Dostrzegli jednak w histerii znakomity „środek ekspresji”¹⁶⁴ i podobnie jak wcześniej Freud zbliżyli do siebie pojęcia sztuki i neurozy. Fascynacja ta stała się podstawą do sformułowania słynnej definicji piękna konwulsyjnego. Breton kończył utwór *Nadja* słowami stanowiącymi estetyczną definicję surrealizmu: „la beauté sera CONVULSIVE ou ne sera pas”¹⁶⁵. Z kolei w *L'Amour fou* precyzował, że „piękno konwulsyjne będzie zamaskowaną erotyką, znieruchomia-

¹⁶² André Breton, Louis Aragon, *Le cinquantenaire de l'hystérie (1878–1928)*, „La Révolution surréaliste”, nr 11 – Quatrième année, 15 mars 1928, s. 20–22, [w:] Jean-Michel Place (red.), *La Révolution surréaliste. Collection complete*, Paris 1975.

¹⁶³ A. Taborska, *op. cit.*, s. 106.

¹⁶⁴ Cyt. za: K. Janicka, *op. cit.*, s. 104. Przedstawianie histerii stanie się zresztą popularne wśród pozostałych surrealistów i nawet wiele lat później, wierny uczeń Bretona, Luis Buñuel będzie poszukiwał jej przejawów w katolickim rytuale (m.in. w filmie *Viridiana*).

¹⁶⁵ Cyt. za: G. Durozoi, B. Lecherbonnier, *op. cit.*, s. 5.

łą eksplozywnością, okolicznościową magią lub go nie będzie”¹⁶⁶. „Zamaskowany erotyzm” wiąże Janicka nie tylko z estetycznym przeżyciem piękna bliskim przyjemności erotycznej, ale także z cudownością wynikającą z miłości, która pozwala na dialektyczne pogodzenie antynomii duszy i ciała i usiana jest „przypadkami obiektywnymi” stanowiącymi laicki odpowiednik religijnego cudu. Charakter przeżycia estetycznego był więc w surrealizmie irracjonalny: wahał się między przyjemnością erotyczną a świadomością rewelacji. Przez „znieruchomiałą eksplozywność” Breton rozumiał – wyjaśnia dalej badaczka – zastygły, chociaż gwałtowny ruch, mając w pamięci zdjęcia kobiet w atakach histerii z paryskiego szpitala Salpêtrière, „okolicznościowa magia” zaś kojarzy piękno z momentami objawień, kiedy krzyżują się drogi natury i człowieka w błysku rewelacji.

Twórcy surrealistyczni poprzez ćwiczenie wyobraźni pragną w momentach artystycznej inspiracji zbliżyć się do stanu umysłu ludzi obłąkanych, których wyobraźnia jest niczym nieskrępowana i jest ekspresją najgłębszych pokładów podświadomości. Twórca powinien umieć świadomie wywoływać w sobie podobne stany, powinien pozbyć się przymusu myślenia zdroworozsądkowego, odrzucić stereotypy, normy i zakazy, by stać się jak dziecko, jak ludzie prymitywni, jak obłąkani. Dla Bretona – uwiedzionego tym, co w *Majaczeniach* mówił Rimbaud: „Prawdziwe życie jest nieobecne. Nie ma nas na świecie”¹⁶⁷ – życie to nie całokształt działań, lecz sposób, w jaki jednostka akceptuje kondycję ludzką. A tym sposobem są pewne postawy wobec danych warunków bytu ludzkiego: poddanie się prądowi miłości, marzeń, buntu, spontanicznej siły wyobraźni czy właśnie oddanie się szaleństwu. Dlatego surrealizm niejednokrotnie rehabilitował szaleństwo, przywracał chorym godność, uważając za osoby wrażliwsze i wyzwolone z konwencji¹⁶⁸: przypomnijmy chociażby Antonina Artauda, dla którego właściwym zwierciadłem świata jest szaleństwo, a obłąd objawia ukrytą prawdę kosmosu¹⁶⁹ czy znaną metodę „paranoiczno-krytyczną” zaproponowaną przez Salvadora Dalí, polegającą na uprzedmiotowieniu obłądnych skojarzeń.

A zatem, chociaż celem sztuki nie jest poszukiwanie piękna, nadrealizm refleksję o sztuce rozwija w ścisłym merytorycznym powiązaniu z ogólną refleksją o świecie i człowieku. Cele i funkcje sztuki zostają więc podporządkowane idei przekształcania świata i poszerzania granic ludzkiej wrażliwości; rolą sztuki jest za-

¹⁶⁶ Cyt. za: K. Janicka, *op. cit.*, s. 230.

¹⁶⁷ Arthur Rimbaud, *Majaczenia*, [w:] Artur Międzyrzecki, *op. cit.*, s. 88.

¹⁶⁸ Por. A. Taborska, *op. cit.*, s. 225. Fascynacja chorobami psychicznymi i neurozami powodowała, że poświęcali oni także wiele uwagi samobójcom. Taborska (*ibidem*, s. 250) przypomina m.in. o obrazach i rysunkach Georga Grosza i Otto Dix’a oraz o wynalazku „maszyny do samobójstw” Maksa Slevogta. Fascynacja samobójstwem jako mrocznym aspektem życia widoczna jest także u Lorki (Adela z *Domu Bernardy Alba* i Młodzieniec z *Kiedy minie pięć lat*) oraz u Buñuela, któremu sceny samobójstw służą do ironicznego komentowania ludzkiej natury (sceny takie mamy w *Złotym wieku*, *Viridianie*, *Aniele zagłady*).

¹⁶⁹ Por. M. Janion, *Romantyzm, rewolucja...*, s. 335.

tem albo kompensacja wobec tłumionych pragnień, albo wyzwolenie od kontroli myśli świadomej, albo poznanie i obiektywizacja procesów mentalnych zachodzących w podświadomości – to jednak na drodze twórczości surrealistycznej artyści są w stanie spotkać nie obumarłe piękno, ale piękno żywe.

Pragnienia

Jeśli kochasz miłość, pokochasz surrealizm.

Ulotka wydana przez Centralę Surrealistyczną
w roku 1924¹⁷⁰

Grzegorz Gazda podkreśla, iż z dialektyki materialistycznej oraz buntu wobec tradycji Zachodu wywodził się antyreligijny kierunek wielu działań nadrealistów, które często miały charakter z premedytacją formułowanego bluźnierstwa (obrazy ukazujące Matkę Boską Picabii czy Ernsta)¹⁷¹. Surrealizm skłócony z systemem wartości cywilizacji zachodniej uznawał religię chrześcijańską i Kościół katolicki oraz głoszone przezeń ideały moralne za swych ideologicznych przeciwników. Z drugiej strony, podkreśla to Alain Besançon¹⁷², zdecydowany antychrześcija-nizm surrealistów nie przeszkadza nazywać ich dewocyjnymi: ich duch sekciarski, rytuały, hierarchia, kult kobiety i głośne ekskomuniki mieszczą się w *quasi*-religijnym, choć drapieżnie antyklerykalnym wymiarze. Surrealiści uważali, że idea doskonalenia duchowego i zbawienia w „innym świecie” przeciwna jest dążeniom do przemian „tego świata”, a chrześcijański ideał miłości małżeńskiej rozumieli jako czynnik paraliżujący realizację pragnień erotycznych człowieka.

A zatem katolickiej moralności przeciwstawiano nowy kodeks wartości, na którym zamiast idei chrześcijańskiej pokory pojawiał się bunt, zamiast wyrzeczenia, pragnienie. Patronami tej nadrealistycznej wiary w potęgę pragnienia byli Freud, Fourier oraz markiz de Sade, u którego interesowała nadrealistów wizja pożądania seksualnego jako czynnika dla moralności destrukcyjnego; wielbili oni Sade’a jako bojownika o wolność wszelkiej erotycznej ekspresji. W ich skali wartości najwyższe miejsce zajmowały bowiem „prawa serca”, ideał miłości nazwanej przez Maxa Ernsta „największym wrogiem chrześcijańskiej moralności”¹⁷³. Miłość uznawał Breton za stan „łaski”, w którym odnajduje swe rozwiązanie podstawowy cel surrealistów: osiągnięcie rzeczywistości nieantynomicznej, w miłości spełnia się bowiem związek tego, co materialne, z tym, co mentalne, w niej

¹⁷⁰ Cyt. za: A. Taborska, *op. cit.*, s. 55.

¹⁷¹ G. Gazda, *Słownik...*, s. 328.

¹⁷² Alain Besançon, *La imagen prohibida. Una historia intelectual de la iconoclasia*, traducción de Encarna Castejón, Madrid 2003, s. 396.

¹⁷³ Cyt. za: K. Janicka, *op. cit.*, s. 53.

dokonuje się unia tego, co postrzegalne, z tym, co wyobrażeniowe. Cudowność wynikająca z miłości pozwala na dialektyczne pogodzenie antynomii duszy i ciała. Pożądanie postrzegali surrealiści jako interesujące dlatego, że było to ich zdaniem zjawisko czy stan psychiczny, w ramach którego granica między postrzeżeniem a wyobrażeniem gwałtownie się zacierała. Oto królewska droga do osiągnięcia nadrzeczywistości, najwznioślejsze ludzkie dążenie, racja naszego istnienia, sacrum. Dzięki miłości, o ile jest to uczucie wszechpotężne, niebezpieczne, a nawet skłonne do autodestrukcyjnej aktywności kochanków, można wstąpić w rzeczywistość absolutną na drodze odrealniania codzienności, ucieczki od rzeczywistości.

Agnieszka Taborska pisze, iż uwaga, z jaką surrealiści przyglądali się pożądaniu, miała związek z ich „zainteresowaniem Freudem, z medycznym wykształceniem Bretona i Aragona oraz z buntem wobec wszechpanującej dulszczyzny, która wciągała »pociąg seksualny« na indeks słów zakazanych”¹⁷⁴. Badaczka przypomina dalej, że:

Wizytom w domach publicznych Aragon nadawał rangę buntu wobec mieszczańskiej moralności, wyzwolenia od społecznych norm i ucieczki w poezję nieskrępowanego pruderii seksu. To właśnie stosunek do prostytutki poróżnił go z Bretonem. Papież surrealistów, dedykując kolejnym żonom ten sam wiersz, opowiadał się za jedyną miłością i bezwzględnie potępiał miłość sprzedajną¹⁷⁵.

Surrealiści – pisze dalej badaczka¹⁷⁶ – utożsamiali kobiety z rewolucją i wielbili heroiny burzące porządek społeczny: histeryczki, przełamujące konwenanse artystki, jak Josephine Baker czy Blanche Derval, współczesne im morderczynie, jak siostry Papin, Germaine Breton, Violette Nozières, czy postaci fikcyjne, jak oszustka Irma Vep z filmów Louisa Feuillade’a. Wysztytując mieszczańskie społeczeństwo, jego styl życia, wartości oraz patriarchalne instytucje, stawali tym samym po stronie emancypacji kobiet, „odrzucałi tradycyjne »męskie« wartości prawa i porządku na rzecz »kobiecej« intuicji” (będą także wyszydzać typowo męskie zawody policjanta, żołnierza, polityka i księdza), przedkładali nad aktywność „przypisywaną kobietom bierność, bez której nie byłoby pisania automatycznego czy mediumicznych seansów”¹⁷⁷. Surrealistyczna ikonografia kobiet ukazuje nam obrazy widmowe, postaci o przekształconej anatomii, ofiary. Zdaniem Juana Antonia Ramíreza¹⁷⁸ największą rolę odegrał tu Picasso tworzący wizje kobiety groźnej, kobiety rozszarpującej przedmiot swego pożądania w momencie miłosnego aktu. Rzeczywiście, chociaż nigdy nie miało miejsca oficjalne przystąpienie zbyt zazdrosnego o swą niezależność malarza do paryskiej grupy, to w dekadzie obejmującej lata 1925–1936 Picasso pracował w rytm surrealizmu. Nie podzielał

¹⁷⁴ A. Taborska, *op. cit.*, s. 42.

¹⁷⁵ *Ibidem*.

¹⁷⁶ *Ibidem*, s. 50–51.

¹⁷⁷ *Ibidem*, s. 51.

¹⁷⁸ Juan Antonio Ramírez, *Picasso surrealista*, [w:] Juan Manuel Bonet, Eugenio Carmona *et al.*, *El Surrealismo y sus imágenes*, Madrid 2002, s. 43.

jednak zainteresowania Bretona podświadomością, a tym, co go w pracach wyznawców nurtu pociągało, był obcy wyznawanemu dotąd kubizmowi, pełen brutalności i pewnej surowości element erotyczny. Widać to od pierwszego uznawanego za surrealistyczny obrazu Picassa, oleju zatytułowanego *Taniec* z 1925 r. (niektórzy badacze mówią tu o kubizmie syntetycznym), na którym ciała trzech postaci kobiecych ukazanych na barwnym tle poddawane są zniekształceniom. Pierwszy raz u tego malarza pojawiają się tu kształty podwójne pierś-oko czy usta-wagina, tworząc atmosferę udręki i agresji. Baranowska¹⁷⁹, przywołując *Mulier instrumentum diaboli* Xavière'a Gauthiera, przypomina o wielu literackich i malarskich ujęciach mitu kobiety jako instrumentu diabła w surrealizmie: kobieta jako pożerająca mężczyznę podczas kopulacji modliszka, jako wampir, jako agresywne i nienasycone monstrum. Do kobiety, jak zresztą do wszystkiego, mają zatem nadrealiści stosunek ambiwalentny: Jack J. Spector dostrzega na przykład w postawie surrealistów w stosunku do kobiet punkt widzenia patriarchalnego społeczeństwa. „Dla tych pisarzy i artystów, kobiety mogły służyć za narzędzie wyobraźni i przyjemności, nie mogły jednak łatwo przekroczyć tych granic, by niezależnie mieć swój udział w ruchu. Dlatego należy odrzucić niedawne opinie o tym, że surrealiści nie byli antifeministyczni”¹⁸⁰.

Początkowo pojęcie wolności surrealizm wiązał z pojęciem rewolucji, buntu i rewolty, ale z czasem, szczególnie gdy nieudaną próbę włączenia się w walkę polityczną lewicy można uznać za zakończoną, problem ten ze społecznego stanie się metafizyczny, a koncepcja wolności okaże się tożsama właśnie z pragnieniem. Breton uważał, że współczesny człowiek, który utracił zdolność współżycia z otaczającym światem, a wraz z tym wewnętrzną harmonię, może na powrót przystosować się do prawdziwej natury poprzez swobodną realizację swych pragnień¹⁸¹. Pragnienia te jednak mają człowieka wynosić ponad przeciętność powszechnej egzystencji. Istnieje zatem parantela pragnienia i wyobraźni, która jest, zdaniem surrealistów, motorem postępu i która, jak mawiał bliski Bretonowi Ferdinand Alquié, „jest tym, co dąży do urzeczywistnienia”¹⁸². Wolność człowieka to wolność jego świadomości, jego wyobraźni rozbudzonej dzięki uniwersalności poznania zawierającej się w serii przybliżeń antynomii oraz jego pragnień. W końcu na okładce pisma „La Révolution surréaliste” widniała następująca odezwa: „Il faut aboutir a une nouvelle déclaration des droits de l’homme”¹⁸³.

¹⁷⁹ M. Baranowska, *op. cit.*, s. 86.

¹⁸⁰ J.J. Spector, *op. cit.*, s. 300.

¹⁸¹ W roku 1948 w jednym z wywiadów precyzuje: „Proszę zwrócić uwagę, że mówię o pragnieniu, a nie o rozwiązłości”, dodając, że rozwiązłość jest produktem zniewolenia. Cyt. za: K. Janicka, *op. cit.*, s. 75.

¹⁸² Cyt. za: *ibidem*, s. 79.

¹⁸³ „Należy uzyskać nową deklarację praw człowieka”.



CZĘŚĆ DRUGA

Hiszpania



ROZDZIAŁ I

Odbudowa państwa, system edukacyjny i Residencia de Estudiantes

Taki nieodgadniony artysta jak Paul Klee i taki pragmatyczny jak Loos odcinali się od ideału tradycyjnej, uroczystej, szlachetnej, wszelkimi ofiarami przeszłości przyozdobionej sylwetki człowieka, zwracając się ku człowiekowi współczesnemu w jego nagości, płaczącemu jak nowo narodzone dziecię w brudnych pieluchach epoki.

Walter Benjamin¹⁸⁴

Odbudowa państwa

José-Carlos Mainer przywołuje taką oto opinię katalońskiego architekta i historyka sztuki Josepa Pijoana z 1928 r.

Oto, co diabelskiego niesie w sobie, moim zdaniem, aktualna sztuka: zmusza do rewizji całego świata. Jej metody mają pozory zbijającej z tropu niewinności. Czasami jest to świadome nadużycie techniki, czasami złośliwy żart pomieszany z perwersją. To epitety nieadekwatne do wiersza, to kolory absurda jak barwa malwy, jak zielone twarze u Matisse'a, to niespójne formy jak drzewa o wielkich pniach i niewielu liściach Deraina, potwory Chagalla, łajdactwa Grosza. Czy to wszystko jest jeszcze sztuka? Tak, to jest sztuka i jak wyjaśnię w dalszej części, choćby źle wam to brzmiało, to jedyna sztuka, jaką możemy dziś zrozumieć. Zwróćcie raz jeszcze uwagę na paralelizm w stosunku do nauki: fizyka stała się surrealistyczna, robi doświadczenia z elektronami, które być może są rzeczywiste, ale działają jakby były hipotetyczne; biologia interesuje się zjawiskami genetycznymi, przenikającymi wirusami i wycinkami organów, które być może nie są żywe, ale działają jakby były żywymi organizmami. Astronomia odkrywa poza naszą galaktyką nowe przestrzenie, których być może już tam nie ma, ale działają, jakby były [...]. Wszystko to współlistnieje z nowoczesną filozofią, którą możemy nazwać całkowicie fenomenalną, współlistnieje z muzyką tercji i ćwierćtonów, a nawet

¹⁸⁴ Cyt. za: Ryszard Różanowski, *Pasaże Waltera Benjamina. Studium myśli*, Wrocław 1997, s. 146.

z nierealizacją, ale skuteczną polityką dyktatorów. Przede wszystkim współistnieje jednak z pojęciem współczesnego świata, w którym rzeczy mogą objawiać się na tysiące sposobów¹⁸⁵.

Przedstawiona przez Pijoana sytuacja – kryzys tożsamości, bunt wobec pozorów i wynikające z niego, rozpoczęte jeszcze przez symbolizm, wyparcie się rzeczywistości racjonalnej, proces oddłużania sztuki, przede wszystkim metaforyki, od zasady podobieństwa – stanowi jeden z opisów drogi prowadzącej twórców do surrealizmu.

A jednak, jak podkreśla dalej José-Carlos Mainer¹⁸⁶, w Hiszpanii początku stulecia nic się nie zmieniło. Wciąż aktualne było określenie tamtejszego romantyka Mariana José de Larra, że Hiszpania jest ledwie społeczeństwem. Ojczyzna Cervantesa nadal pozostawała krajem rolniczym, w którym wybory były kontrolowane przez lokalnych kacyków (ukazywała to m.in. powieść naturalistyczna, jak *Dwór w Ulloa* Emilii Pardo Bazán), gdzie pojawiające się na przemian elity władzy reprezentowane przez ciągle te same partie polityczne odzwierciedlały bezpośrednio interesy systemu nawykłego do własności ziemskiej typu latyfundiarnego, spekulacji oraz domorosłego przemysłu pozwalającego zagranicznym przedsiębiorstwom na eksploatację surowców, ze stolicą kraju uchodzącą powszechnie za symbol anachronizmu. Nie uległy zmianie ogromne wpływy Kościoła, szczególnie w zakresie edukacji generującej – jak surowo oceniał w powieści *Camino de perfección* (*Droga doskonalenia*) Pío Baroja – kolejne pokolenia bakałarzy z wrogich wszelkim zmianom, pozbawionych jakiegokolwiek inicjatywy i spontaniczności ministrantów. Taką sytuację zastała grupa pisarzy początku wieku, określana mianem pokolenia 1898. Ich diagnoza domagała się natychmiastowej reakcji: postulowano konieczność pobudzania przedsiębiorczości, laicyzacji życia, uprzemysłowienia kraju, a przede wszystkim wyzwolenia witalności i euforii, które przeciwstawiłyby się narodowej abulii. Pisarze pokolenia 1898 marzyli o radykalnej, bezpośrednio politycznej reformie bezwładnego społeczeństwa, ale także o odkłamaniu rodzimego dorobku artystycznego, uznaniu, że nazwiska luminarzy kultury okresu restauracji niewiele znaczą w zestawieniu z El Grekiem i Goyą.

Na efekty pierwszych zmian trzeba było jednak poczekać prawie dwie dekady. Jak przypomina Eugenio Carmona¹⁸⁷, w 1929 r. po raz pierwszy w historii Hiszpanii udział branży przemysłowej w produkcie krajowym brutto zrównał się z wartością produkcji rolnej. Do tego należy dodać inny fakt, istotnie powiązany z poprzednim: w 1930 r. liczba hiszpańskiej ludności mieszkającej w miastach zaczęła nieznacznie przekraczać margines czterdziestu procent. Hiszpania zaczynała stawać się krajem przemysłowym. Rozrastały się miasta, przeznaczano podmiejskie tereny pod nowe osiedla, otwierano pierwsze domy towarowe i pierwsze

¹⁸⁵ José-Carlos Mainer, *La Edad de Plata (1902–1939). Ensayo de interpretación de un proceso cultural*, Madrid 1999, s. 171.

¹⁸⁶ *Ibidem*, s. 18.

¹⁸⁷ Eugenio Carmona, *La Escuela de Vallecas: naturaleza, arte puro y atmósfera surreal. 1929–1933*, [w:] J.M. Bonet, E. Carmona et al., *op. cit.*, s. 261.

kawiarnie w stylu art déco, rozwijał się system bankowy. Budowano sale kinowe, niemal wszystkie stolice hiszpańskich prowincji otworzyły między 1914 a 1920 r. swoje grand hotele, a niewiele później uruchomiły automatyczne usługi telefoniczne. Rozwijała się komunikacja, transport ciężarowy, wyznaczono linie autobusowe, odnotowywano znaczący wzrost w sprzedaży samochodów osobowych. Zakończono rozpoczętą na początku wieku powszechną elektryfikację kraju. W latach dwudziestych zaczęto promować krajową turystykę, powstała sieć hiszpańskich luksusowych hoteli zwanych „turystycznymi zajazdami” („paradores de turismo”), na które przeznaczano usytuowane na prowincji i dotąd skazywane na powolną ruinę historyczne lub artystyczne zabytki. Największy społeczny problem Hiszpanii, jej izolacja i rozcłódkowanie, powoli odchodził w przeszłość, a rolnicza część kraju włączała się coraz wyraźniej we wspólną historię i współczesność. Znaczące wydaje się, że dopiero w latach trzydziestych odkryto miejsca takie, jak Las Hurdes w regionie Ekstremadury, których bezgraniczna bieda zapisana została przez Buñuela na taśmie filmu dokumentalnego.

Ważnym zjawiskiem okazało się także nieoczekiwane braterstwo literatury hiszpańskiej i hispanoamerykańskiej rozpoczęte przez modernistę z Nikaragui Rubena Daría. Fakt, że Hiszpania utraciła swoje zamorskie terytoria i na tle Europy stała się taką samą prowincją jak jej dotychczasowe kolonie, umożliwił nie tylko rentowną formułę wymiany gospodarczej, ale pozwolił także na artystyczne zbliżenie. Wydarzeniem symbolicznym były obchody w 1892 r. czterechsetlecia odkrycia Ameryki: odtąd hiszpańskojęzyczni pisarze odwróceni dotychczas do siebie plecami zaczęli się wzajemnie zauważać, publikować w wydawnictwach po dwóch stronach Atlantyku, podejmować wspólne artystyczne przedsięwzięcia, jak wydawanie modernistycznego pisma „Cosmópolis”. Nazwiska wybitnych twórców zaświadczały o amerykańskiej obecności w kulturze hiszpańskiej lat dwudziestych i trzydziestych XX stulecia: Argentyńczyk Jorge Luis Borges uczestniczył w powoływaniu poetyckiego nurtu ultraizmu, Dominikańczyk Pedro Henríquez Ureña brał udział w akademickich zadaniach świeżo powołanego Centrum Badań Historycznych (Centro de Estudios Históricos), a Pablo Neruda z Chile, Roberto Arlt z Argentyny czy César Vallejo i José María Arguedas z Peru wspierali kulturę hiszpańskiej II Republiki.

Hiszpania pod koniec drugiego dziesięciolecia XX wieku, jak piszą Buckley i Crispin¹⁸⁸, po raz pierwszy od bodaj XVIII stulecia chłoneła kulturę Zachodu, pozostawała z nią w synchronii, odrzucając „niemal endemiczne zapóźnienie, które jak sądził Menéndez Pidal, pozwalało przez stulecia na powstawanie jedynie literatury »późnych owoców«”¹⁸⁹. Pierwsze wpływy zagraniczne widać było w przekładach. W katalogach wydawnictw z roku 1910 figurują, jak jeszcze raz

¹⁸⁸ Ramón Buckley, John Crispin, *Los vanguardistas españoles (1925–1935)*, Madrid 1973, s. 9.

¹⁸⁹ Víctor García de la Concha, *Introducción al estudio del surrealismo literarios español*, [w:] Víctor García de la Concha (red.), *El surrealismo*, Madrid 1982, s. 9.

podaje José-Carlos Mainer¹⁹⁰, przekłady Nietzschego, Schopenhauera i Taine'a, Ibsena, Bjørnsona i braci Goncourt, Tołstoja, Czechowa i Dostojewskiego. Miłym krokiem w poprawie kondycji finansowej przemysłu książkowego okazał się rok 1927, kiedy to pewien milioner reprezentujący interesy banku Rothschild w Hiszpanii powołał do życia wydawnictwo C.I.A.P. (Consortio Iberoamericano de Publicaciones). C.I.A.P. realizowało szeroko zakrojoną kampanię rozpowszechniania kultury, publikując tanie serie wydawnicze, takie jak Zapomniani Klasycy (Clásicos Olvidados), Sto Najlepszych Dzieł Literatury Hiszpańskiej (Las cien mejores obras de la literatura española) czy Sto Najlepszych Dzieł Literatury Powszechnej (Las cien mejores obras de la literatura universal).

A zatem poeci 1927, wśród których znajdują się interesujący nas tu surrealiści, będą stanowić pierwszą formację literacką konsumującą owoce reform podjętych przez pokolenie wcześniejsze, pokolenie 1898. To postulowane przez nie reformy w polityce państwa czy w systemie kształcenia umożliwiły w znacznym stopniu rozwój artystyczny lat trzydziestych. Te zmiany zatem były istotne dla rozwoju hiszpańskiej awangardy. W Hiszpanii, inaczej niż we Francji, surrealizm można uznać za efekt szoku kulturowego wywołanego przeszczepieniem techniki miejskiej do społeczeństwa stojącego dopiero u progu nowoczesności. Tu nadrealizm nie rozwija się według konkretnego programu czy określonej ideologii, ale może odzwierciedlać rozkład dotychczasowej kultury. Wśród Hiszpanów niebiorących przecież udziału w I wojnie światowej, nadrealistyczny kryzys racjonalistycznych wartości wynikał raczej z silnie tu odczuwanej, już przez pokolenie 1898, utraty hegemonii Europy oraz z pragnienia – podobnie jak w tym samym okresie w Polsce – zbudowania nowego państwa. Adam Ważyk, podkreślając społeczne i historyczne różnice dzielące francuską i polską awangardę, pisał:

Rozpoczynając w 1922 swoją działalność literacką, Peiper mówił o budowaniu od podstaw nowego państwa polskiego. Prawie równocześnie we Francji André Breton w imieniu surrealistów wystąpił jako wróg państwa. Peiper odrzucił polską tradycję romantyczną i chciał zastąpić dawną misję poezji, która miała przerobić zjadaczy chleba w aniołów, nową misją przerabiania ich na ludzi pracy. Breton po raz pierwszy we Francji, jeśli pominąć młodzieńcze marzenia Rimbauda, powierzył poezji misję. W kraju, który, jak twierdził, nie miał prawdziwego romantyzmu, działalność surrealistyczna miała rozpętać romantyczną frenezję. Peiper wyklinał natchnienie jako akt spontaniczny. Breton wyklinał wszystko, co nie jest aktem spontanicznym. Peiper chciał oddziaływać na ludzi przez sztukę, Breton w 1924 nie chciał słyszeć o sztuce. Peiper żądał, aby dzieło sztuki było wzorem ładu i budowy, Breton oświadczył, że piękno będzie konwulsyjne, albo go wcale nie będzie. [...] Dwie przeciwstawne utopie¹⁹¹.

Peiperowski antyromantyzm, o którym mówi Ważyk, pragnienie stworzenia nowego języka poetyckiego, ale nie w oparciu o spontaniczną retorykę, lecz przemyślaną strukturę, bliskie też było poetom 1927. Zarówno w Polsce, jak i w Hi-

¹⁹⁰ J.-C. Mainer, *op. cit.*, s. 58.

¹⁹¹ Adam Ważyk, *Pięćdziesiąt lat temu. Ptak z węgla*, [w:] *Gra i doświadczenie. Eseje*, Warszawa 1974, s. 71–72.

szpanii ta szczególna sytuacja budowania nowego państwa, nowego systemu, nowego szkolnictwa nastąpiła w chwili, kiedy w świecie instytucje te i wartości zaczynały być podważane. Dlatego w hiszpańskim nadrealizmie trudno odnaleźć wizję destrukcji państwa, a surrealistyczny bunt nie jest w Hiszpanii antypaństwowy, ale skierowany przeciwko niechętnemu wszelkim zmianom mieszczaństwu.

System edukacyjny

Jack J. Spector uważa, że bunt surrealistów wynikał często ze „sprzeciwu wobec edukacji, jaką uzyskali w pierwszych latach nauki”¹⁹², sugerując nawet, że pomysł na pismo i rysunek automatyczny wziął się z bezładnej bazgraniny w zeszytach szkolnych znudzonych lekcjami uczniów¹⁹³. Surrealizm miała więc zrodzić niezgoda na zinstytucjonalizowany przez Kościół system edukacyjny będący równocześnie aparatem ideologicznym państwa, przekazującym idee zgodne z wartościami promowanymi przez rodziny klasy średniej, z której w większości hiszpańscy artyści pochodzili. Niechęć wobec hiszpańskiego szkolnictwa była pośrednio niechęcią wobec wyuczonych na pamięć konwencji i konwenansów i niezgodą na społeczną hipokryzję. Wykpiwano zatem wszelkie mieszczańskie symbole, albo ukazując je jako groteskowe, albo zastępując je ich przeciwieństwami: logikę i racjonalizm – podświadomością, postęp – anarchią, literacki modernizm – tekstami pozbawionymi wyrażnie zdefiniowanego stylu, handlową materialność – przedmiotami *épatants*. Wielu mieszkańców Residencia de Estudiantes, domu studenckiego, o którym mowa będzie za chwilę, podkreślało, że było to miejsce, w którym w szczególnym natężeniu dawała się odczuć atmosfera buntu wobec rygorystycznej dyscypliny i surowych kar stosowanych w szkołach prowadzonych przez księży, buntu wobec narzucanych przez nich autorytetów i wprowadzania hamulców wszelkiej spontaniczności. Warto tu przypomnieć jedną ze scen *Psa andaluzyjskiego*, w której bohater z trudem, ciągle upadając, ciągnie na dwóch sznurach symbolizujący mieszczaństwo fortepian ze zdechłym osłem, którego łeb opada na klawiaturę, i przywiązany doń dwoma mianami (w roli jednego z nich wystąpił Salvador Dalí). Następnie ukazana jest jedna z kar stosowana przez nich w szkołach: bohater zmuszony jest stać twarzą do ściany z uniesionymi w górę ramionami.

Istniał jednak chlubny wyjątek od tej edukacyjnej reguły, a był nim Wolny Instytut Oświaty (Institución Libre de Enseñanza)¹⁹⁴, słynny projekt pedago-

¹⁹² J.J. Spector, *op. cit.*, s. 23.

¹⁹³ *Ibidem*, s. 61.

¹⁹⁴ Eugeniusz Górski w przekładzie artykułu Antonia Jiménez Garcii posługuje się terminem „Wolna Wszechnica Nauczania”. Por. Antonio Jiménez García, *Antropologia, socjologia i psychologia w krauzopozytywizmie hiszpańskim*, [w:] Eugeniusz Górski (red.), *Problemy człowieka we współczesnej myśli hiszpańskiej*, Kraków 1982, s. 22.

giczny zainspirowany popularną w Hiszpanii doktryną filozoficzną – jak pisze Eugeniusz Górski – „trzeciorzędnego idealisty niemieckiego Karla Christiana F. Krausego”¹⁹⁵, który w sposób wyjątkowy wpłynął na życie intelektualne kraju, odgrywając znaczącą rolę w jego odbudowie. Instytut został stworzony w 1876 r. przez grupę naukowców pod kierunkiem profesora filozofii Francisca Ginera de los Ríos, wyrzuconych z Uniwersytetu Madryckiego z powodu konfliktu z ministrem rozwoju wprowadzającym godzące w wolność uczelni i uczonych regulacje prawne. Zmuszeni do prowadzenia pracy edukacyjnej na marginesie państwa powołali prywatną i laicką szkołę realizującą początkowo kształcenie na poziomie uniwersyteckim, a z czasem poszerzoną także – to okazało się podstawą ich działalności – do szkolnictwa podstawowego i średniego. Celem tej szkoły było formowanie pożytecznych członków społeczeństwa, ludzi zdolnych zrozumieć państwowotwórcze ideały, a dzięki wprowadzonej po raz pierwszy w Hiszpanii koedukacji, także postulaty kobiet. Szkoła zakładała swobodę nauczycieli w doborze tekstów, rezygnowała z egzaminów pamięciowych i wprowadzała własne, nowe przedmioty, jak: wychowanie fizyczne, higiena czy fizjologia. Szkoła przekonana o potrzebie zorganizowania warsztatów, gabinetów czy laboratoriów fizycznych i chemicznych, poszukiwała nowych przestrzeni architektonicznych zdolnych spełnić niezbędne zdaniem jej twórców warunki higieniczne i sanitarne. Z czasem Wolny Instytut Oświaty stał się kanałem wprowadzającym do Hiszpanii najnowsze teorie pedagogiczne i naukowe. Potwierdza to lista współpracowników Biuletynu Wolnego Instytutu Oświaty (*Boletín de la Institución Libre de Enseñanza*), na której figurują nazwiska, takie jak Bertrand Russell, Henri Bergson, Charles Darwin, Maria Montessori czy Herbert G. Wells. Chodziło więc po raz kolejny o zestrojenie naukowe i kulturowe Hiszpanii z rozwiniętymi krajami europejskimi, wysiłek – dodajmy – w dużej mierze zmarnowany przez wojnę domową, w wyniku której skonfiskowano wszystkie dobra instytutu, a jego pracownicy zmuszeni zostali do emigracji. Zanim jednak to nastąpiło, szkoła zdołała wykształcić wielu uczniów (byli wśród nich poeci, przedstawiciele pokolenia 1898 i modernizmu, Antonio Machado i jego brat, Manuel), którzy będą odpowiadać w przyszłości za dalszy rozwój kraju.

Francisco Giner de los Ríos postulował także pilną potrzebę reformy hiszpańskich szkół wyższych. W raporcie przygotowanym na Kongres Uniwersytetów, jaki odbył się w Walencji w 1902 r., diagnozował, że uczelnie stały się w Hiszpanii administracyjnymi organami państwa¹⁹⁶. Podobnie uważał nagrodzony w 1906 r. Nagrodą Nobla w zakresie medycyny profesor histologii Santiago Ramón y Cajal domagający się intensyfikacji działalności badawczej i ożywiania jej epistemologicznego charakteru oraz podniesienia poziomu i zakresu edukacji w celu stworzenia moralnej atmosfery sprzyjającej zrozumieniu, pobudzaniu i nagradzaniu

¹⁹⁵ Eugeniusz Górski, *Wstęp*, [w:] E. Górski (red.), *op. cit.*, s. 6.

¹⁹⁶ Por. J.-C. Mainer, *op. cit.*, s. 79–80.

naukowca. W publikacji *Środki wzmacniające wolę. Reguły i porady na temat badań naukowych* (*Los tónicos de la voluntad. Reglas y consejos sobre investigación científica*)¹⁹⁷ domagał się, aby hiszpańskie uniwersytety przestały być wreszcie fabryką tytułów naukowych, a stały się centrami intelektualnego impulsu i proponował w tym celu uznać za priorytetową decyzję polityczną o przeznaczeniu środków na stypendia zagraniczne dla hiszpańskich naukowców. W wyniku tych i innych nacisków w 1907 r. powołano do życia instytucję wspierającą działalność akademicką w kraju i zajmującą się promocją wszystkich dyscyplin naukowych, której znaczenia dla kultury hiszpańskiej nie sposób przecenić. Był to Komitet ds. Szerzenia Wiedzy i Badań Naukowych (*Junta para Ampliación de Estudios e Investigaciones Científicas*), któremu przewodniczył właśnie Santiago Ramón y Cajal. Komitet odegrał ważną rolę w kształtowaniu związków z Ameryką Łacińską, doprowadzając do powołania ustawy o wymianie badaczy i studentów hiszpańskich i hispanoamerykańskich uczelni, co zaowocowało utworzeniem wielu nowych instytutów i katedr ukazujących w nowym świetle transatlantyckie związki. Wśród znanych projektów komitetu był utworzony na mocy dekretu z 1918 r. Instytut-Szkoła (*Instituto-Escuela*), rodzaj eksperymentu edukacyjnego dla szkolnictwa średniego, polegającego na wprowadzeniu do publicznej oświaty podstawowych zasad pedagogicznych Wolnego Instytutu Oświaty (*Institución Libre de Enseñanza*), przede wszystkim reguły aktywnego uczestnictwa ucznia w procesie kształcenia. Równocześnie projekt ten zakładał reformę organizacji matury, programów nauczania, metodologii i praktyki kształcenia oraz związków szkoły z otoczeniem społecznym. Komitet ds. Szerzenia Wiedzy i Badań Naukowych stworzył także sieć centrów badawczych i laboratoriów, dzięki którym zarówno nauki humanistyczne, jak i przyrodnicze zyskały nieznana dotąd w Hiszpanii siłę, a których pracownicy i studenci mieli ambicję doganiania poziomu naukowego innych krajów. Najsłynniejsze spośród tych organizmów okazały się: Narodowy Instytut Nauk Fizyczno-Przyrodniczych (*Instituto Nacional de Ciencias Físico-Naturales*), a przede wszystkim Centrum Badań Historycznych (*Centro de Estudios Históricos*) oraz Dom Studencki (*Residencia de Estudiantes*).

Kierujący powołanym zaledwie w 1901 r. Ministerstwem Oświaty i Sztuk Pięknych hrabia Romanones wyraził zgodę na utworzenie w 1910 r. podlegającego Komitetowi ds. Szerzenia Wiedzy, Centrum Badań Historycznych (*Centro de Estudios Históricos*). Była to jednostka naukowo-badawcza, która miała jednocześnie obowiązek proponować roczne kursy dla zainteresowanych historią studentów. Centrum nie stanowiło jednorodnego ośrodka, ale zostało podzielone na kilka sekcji, w których pracowało zwykle kilku lub kilkunastu naukowców zajmujących się analizowaniem i badaniem problemów historycznych w powiązaniu z filozofią, sztuką czy prawem. Istniała sekcja zajmująca się politycznymi i społecznymi instytucjami średniowiecznej Hiszpanii, w ramach której naukow-

¹⁹⁷ *Ibidem*.

cy przełożyli i opublikowali krytyczne edycje wielu łacińskich kronik. Działała sekcja hiszpańskiej sztuki średniowiecznej, publikująca na przykład ilustrowane monografie poświęcone kościołom z tego okresu lub sztuce muzułmańskiej Hiszpanii. Funkcjonowała sekcja badająca heterodoksyjną myśl hiszpańskiego islamu, istniała kierowana przez Abrahama S. Yahudę sekcja studiów żydowskich, której badacze m.in. przełożyli, opracowali i wydali hebrajskie napisy nagrobkowe i stworzyli hiszpański słownik rabiniczny. Najsłynniejsza jednak okazała się sekcja o nazwie Źródła Języka Hiszpańskiego, którą kierował, sprawujący także nadzór nad całością Centrum Badań Historycznych, prof. Ramón Menéndez Pidal, twórca autentycznej szkoły filologicznej w Hiszpanii. Wraz ze współpracownikami zlokalizował on rozmaite dokumenty językowe pochodzące z wieków XI–XV. W ramach tej sekcji organizowano kursy języka i kultury hiszpańskiej dla obcokrajowców, głównie nauczycieli języka hiszpańskiego. Wydawano także ceniony kwartalnik „Revista de Filología Española”.

Residencia de Estudiantes

Zarówno Komitet ds. Szerzenia Wiedzy i Badań, jak i podległe mu jednostki prowadzone były zwykle przez wychowanków Wolnego Instytutu Oświaty, którzy pragnęli czegoś więcej niż zmiany publicznego systemu edukacyjnego i naukowego, czegoś więcej niż istotnej zmiany politycznej kraju, chcieli za pomocą nowoczesnego i skutecznego szkolnictwa przemienić mentalność najmłodszych pokoleń, wyrwać hiszpańskie społeczeństwo z wiekowego mentalnego zapóźnienia.

Kierujący Wolnym Instytutem Oświaty Francisco Giner de los Ríos, poszukując kontynuatorów swego dzieła, wysłał m.in. Alberta Jiménezę Frauda (bezdzienny pedagog traktował tego będącego sierotą wychowanka niemal jak syna), świeżo upieczonego magistra prawa przygotowującego swoją rozprawę doktorską, na zagraniczne stypendium do Anglii, aby poznał brytyjski system edukacyjny i organizację *colleges* w Oxfordzie i Cambridge. Gdy po kilku latach inny stypendysta Wolnego Instytutu Oświaty José Castillejo Duarte został sekretarzem Komitetu ds. Szerzenia Wiedzy, Alberta Jiménezę Frauda poproszono o otworenie w Madrycie niewielkiej hiszpańskiej wersji słynnych King's College lub St. John's College, nazwanej po prostu Residencia de Estudiantes (Dom Studencki).

Ośrodek został utworzony w 1910 r. i miał zapewnić godziwe zakwaterowanie studentom z prowincji, przyjeżdżającym do Madrytu na studia magisterskie, doktoranckie lub na trwające w Hiszpanii wieloetapowo egzaminy konkursowe na państwowe posady. Dotąd musieli się tułać po koszmarnych, zawszonych pensjach, opisywanych w realistycznych powieściach hiszpańskich. Wbrew tym

skromnym założeniu dom studencki okazał się najważniejszą, najbardziej owocną i żywą instytucją hiszpańskiej kultury okresu międzywojennego oraz miejscem intensywnej wymiany artystycznej i naukowej z Europą.

Początkowo jego siedzibą był niewielki hotelik przy ulicy Fortuny w dobrej dzielnicy Madrytu, położonej w centrum i zamieszkiwanej przez bogate mieszczaństwo. Jednym z pierwszych mieszkańców tego domu, który w 1910 r. gościł zaledwie piętnastu studentów, był m.in. poeta Jorge Guillén, który w 1911 r. rozpoczął studia w Madrycie na Wydziale Filozofii i Literatury. Gdy liczba mieszkańców domu przekroczyła setkę, ministerstwo wyasygnowało środki na zakup działki w innej dzielnicy położonej na obrzeżach miasta. Tam w sąsiedztwie ambasad, domów hiszpańskiej arystokracji i willi artystów (rzeźbiarza Miquela Blaya czy znanych architektów) przy ulicy Pinar numer 21 wzniesiono w 1915 r. zespół budynków z widokiem na góry Guadarrama, w stylu nawiązującym do architektury arabskiej. Tam przeniosła siedzibę Residencia de Estudiantes, nazywana odąd określeniem autorstwa Juana Ramóna Jiménez: „Topolowe wzgórze” (*Colina de los chopos*). Tymczasem w dawnej siedzibie przy ulicy Fortuny uruchomiono dom dla dziewcząt, zwany Residencia de Señoritas, w którym zamieszkały znane w przyszłości dziennikarki, pisarki, kobiety polityki i badaczki, wśród nich najśłynniejsza hiszpańska specjalistka z dziedziny leksykografii María Moliner.

Dyrektor tego niezwykłego domu studenckiego chciał uzupełniać wykształcenie mieszkańców szczególnie w obszarach najbardziej zaniedbanych przez hiszpańskie uniwersytety. Dlatego otworzono tu sporą bibliotekę, oferowano kursy języków obcych, a Alberto Jiménez Fraud, stawiający nie tylko na moralną, ale także fizyczną higienę młodzieży, zdecydował o powstaniu kortów tenisowych, wprowadzając zwyczaj uprawiania sportów, uchodzący wówczas w Hiszpanii za ekstrawagancję. Z czasem dobudowano boiska do hokeja i piłki nożnej oraz boisko lekkoatletyczne. W weekendy organizowano wycieczki, a studenci mieli okazję do poznania zażytków Madrytu, zwiedzenia najbliższych okolic, Toledo, Eskurialu czy Segowii, a także biwakowania na wzniesieniu El Pardo lub w górach Guadarrama, gdzie utworzono klub alpinistyczny i torowano drogę do uprawiania narciarstwa. W związku z tym, że laboratoria Wydziału Medycznego uniwersytetu były przestarzałe i niewystarczające, a niemal połowa mieszkańców domu studiowała medycynę, zdecydowano się otworzyć trzy laboratoria: chemiczne, anatomiczne i fizjologiczne (w jednym z nich pracował m.in. przyszły noblista w dziedzinie medycyny Severo Ochoa). Alberto Jiménez Fraud, pragnąc odwzorować podziwiane w Cambridge *fel-lows gardens*, utworzył przy Residencia de Estudiantes ogrody, które, podobnie jak rzeka Cam, przecinał kanał Lozoya. Rafael Alberti, opisując w swej autobiografii *Utracony gaj* dzień, kiedy poznał Lorkę, wspomina ten ogród: „Po kolacji wróciliśmy do ogrodu, owego wypielęgnowanego zakątka, gdzie rosły topole, a środkiem biegł nawadniający kanał porośnięty po brzegach oleandrami i atakowany przez krzewy pnących jaśminów, które układały się falami na ścianach studenckich pawi-

lonów”¹⁹⁸. Na wzór brytyjskiego *tuition*, a na przekór hiszpańskiemu zwyczajowi okazywania przez profesorów braku zainteresowania i uwagi dla problemów swoich studentów, zainicjowano w Residencia de Estudiantes działalność opiekunów czy tutorów właśnie, odpowiedzialnych za odpowiednie ukierunkowanie studenta, jego postępy w nauce, a nawet czysto materialne aspekty jego pobytu. Takimi opiekunami byli często dawni lub nieco starsi mieszkańcy domu, wśród nich np. Juan Ramón Jiménez, który mieszkał tu od 1913 r. aż do swego ślubu w 1916 r. Kierował on powołanym do życia także na wzór Oxford czy Cambridge University Press wydawnictwem Residencia de Estudiantes, które publikowało teksty wygłaszanych w domu gościnnych wykładów, monografie z dziedziny historii, prawa czy fizyki. Wydało także dzieła Azorina oraz debiutancką pracę José Ortegi y Gasset, niedawno przełożone także na polski *Medytacje o „Don Kichocie”*, a z czasem *Wiersze zebrane (Poesías completas)* Antonia Machada i siedem tomów *Esejów (Ensayos)* Miguela de Unamuna. W 1924 r. zaczęło ukazywać się także czasopismo „Residencia” zawierające rozmaite artykuły, reportaże oraz informacje biuletynowe dla mieszkańców. Wyposażenie, jakoś dań studenckiej stołówki, w której stawiano na zdrowe jedzenie, swoboda, z jakiej korzystali mieszkańcy domu, budziły powszechny podziw gości. Jego dyrektorowi zaś udało się stworzyć miejsce otwarte na sztukę, naukę i interdyscyplinarny dialog.

W tym niezwykłym domu studenckim poza godziwymi warunkami zamieszkania młodzieży oferowano uzupełnienie wykształcenia poprzez rozwój duchowy. Stąd rozprzestrzeniała się na resztę Hiszpanii nowoczesność, tu prezentowały się najpierw niemal wszystkie europejskie ruchy awangardowe. Podczas pobytów w Madrycie zatrzymywali się w Residencia Miguel de Unamuno, Juan Ramón Jiménez, Pedro Salinas czy Rafael Alberti, prelekcje wygłaszali José Ortega y Gasset, Ramón Gómez de la Serna czy Ramón María del Valle-Inclán, koncertowali Manuel de Falla i Andrés Segovia. Residencia de Estudiantes stanowiła także hiszpańskie okno na świat, była miejscem debat i upowszechniania zdobyczy intelektualnych Europy. Tu prezentowali na wykładach swoje odkrycia: nobliści z dziedziny fizyki i chemii Albert Einstein i Maria Skłodowska-Curie, także Maurice de Broglie czy Arthur Stanley Eddington. Występowali także światowej sławy filozofowie (Henri Bergson), archeolodzy (Howard Carter), ekonomiści (John Maynard Keynes), architekci (Walter Gropius, Le Corbusier), fizjolodzy (noblista Bernardo Houssay) i psychologowie (Jean Piaget). O swojej twórczości artystycznej mówili młodym mieszkańcom akademika rzeźbiarze (Alexander Calder) oraz znani, głównie brytyjscy, powieściopisarze (Gilbert Keith Chesterton, Herbert George Wells) i słynni, głównie francuscy, poeci (symboliści, jak Paul Claudel czy Paul Valéry, ale także – co szczególnie istotne w kontekście zajmującego nas tematu – przedstawiciele awangardy i surrealizmu, jak Paul Éluard, Max Jacob

¹⁹⁸ Rafael Alberti, *Utracony gaj*, przełożyła Zofia Szleyen, Kraków 1982, s. 197.

i Louis Aragon). Aragon wygłosił tu 18 kwietnia 1925 r. wykład, podczas którego zapowiadał nadejście nowego ducha, ducha surrealistycznej rewolty, i ostrzegał słuchaczy (nie było wśród nich ani Buñuela, ani Lorki i Dalego, dwaj ostatni spędzali właśnie razem ferie wielkanocne w rodzinnym domu malarza w Cadaqués) w następujący sposób:

Monde occidental, tu es condamné à mort. Nous sommes les défaitistes de l'Europe, prenez garde, ou plutôt non: riez encore. Nous pactiserons avec tous vos ennemis, nous avons déjà signé avec ce démon, la Rêve, le parchemin scellé de notre sang et de celui des pavots. Nous nous liguons avec les grands réservoirs d'irréel¹⁹⁹.

W akademiku odbywały się także koncerty, m.in. Maurice'a Ravela, Igora Strawińskiego czy Francisa Poulenca, na stojącym w salonie Residencia fortepianie grywał często Federico García Lorca.

Co do Lorki, to – jak pisze Urszula Aszyk – „przybywając w październiku 1919 roku do słynnej »Resi«, jak zwykli nazywać wspomniany ośrodek studenci, Lorca nie przeczuwał zapewne, w jakiej mierze zdeterminuje ona jego przyszłe życie i że mieszkać w niej będzie aż do roku 1928”²⁰⁰. Lorca przybył do słynnego domu studenckiego z listem rekomendacyjnym od profesora Uniwersytetu w Granadzie, gdzie zdażył już rozpocząć studia humanistyczne, Fernanda de los Ríos, dawnego wychowanka Wolnego Instytutu Oświaty i przyszłego socjalistycznego ministra sprawiedliwości w pierwszym rządzie II Republiki. Dla Lorki wyjazd do stolicy oznaczał walkę o zdobycie sławy w literackim świecie Hiszpanii (w liście do rodziców wiosną 1919 r. pisał: „w przyszłym roku, jeśli tu nie przyjadę, rzucę się z prostokątnej wieży Alhambry”²⁰¹), a w Residencia de Estudiantes, pełen witalności i charyzmy Lorca szybko stał się duszą towarzystwa. Należeli początkowo do niego poeta Emilio Prados i José Bello, student medycyny. Ów zmarły w 2008 r. w wieku 103 lat, ostatni żyjący przedstawiciel pokolenia 1927, nazywany przez hiszpańską prasę „czwartym beatlesem” – obok Lorki, Buñuela i Dalego, a przez kolegów „Pepínem Bello” był twórcą najzabawniejszych żartów i pomysłów. Jako pierwszy zaczął wszystko, co filisterskie, przestarzałe i nieaktualne, określać terminem „zgniły” (*putrefacto*), co z czasem wykorzystają Dalí, np. w słynnym obrazie *Trwałość pamięci* (z symbolizującymi rozkład mrówkami), i Buñuel w *Psie andaluzyjskim* (scena z gnijącymi osłami).

¹⁹⁹ Cyt. za: Víctor García de la Concha, *Introducción al estudio del surrealismo literario español*, [w:] V. García de la Concha (red.), *op. cit.*, s. 14. „Świecie zachodni, jesteś skazany na śmierć. My jesteśmy czarnowidzami Europy, uważajcie lub raczej nie: śmieJCie się jeszcze. Zawrzemy układ z wszystkimi waszymi nieprzyjaciółmi, podpisaliśmy go już z tym diablem, Snem, pergamin został opieczętowany krwią naszą i maków. Zjednoczymy się z wielkimi zasobami nierealności”.

²⁰⁰ Urszula Aszyk, *Federico García Lorca w teatrze swoich czasów*, Warszawa 1997, s. 31.

²⁰¹ Federico García Lorca, *Obras completas*, t. III: *Prosa*, edición de Miguel García-Posada, Barcelona 1997, s. 669.

Częstym gościem w Residencia de Estudiantes był Rafael Alberti, który w swej autobiografii *Utracony gaj* tak opisywał tę historię:

Zdaje mi się nawet, że na pomysł z tym zgnilcem wpadł Pepín, a Dalí zrećtnie go wykorzystał. Słowo „zgnilec”, jak łatwo się domyślić, symbolizowało wszystko, co zalatuje myszką, co martwe i anachroniczne, a spotykane u wielu ludzi i rzeczy. Dalí polował na „zgnilców” i rysował ich na różne sposoby. Byli tam „zgnilce” kaszlące, w szalikach, „zgnilce” samotne siedzące na ławkach w alejkach. Byli „zgnilce” z laseczką, „zgnilec” elegancki z kwiatem w butonierce i „bestią” u nogi. Był „zgnilec” akademik i „zgnilec” niebędący akademikiem, choć na swój sposób równie akademicki. Byli „zgnilce” różnych rodzajów: męskiego, żeńskiego, nijakiego i obojnakiego. I w rozmaitym wieku. Termin ten zaczął być stosowany powszechnie: w literaturze, w malarstwie, w modzie, nadawano go domom i wszelakim przedmiotom, które zalatywały rozkładem, wszystkiemu, co dokuczało i było przeszkodą na drodze do postępu naszej epoki²⁰².

Inne znaczenie „zgnilca” podaje Jorge Guillén, dla którego „zgnilcem był przede wszystkim artysta przybierający pozę artysty, wzdychający do zmięchłości, udający w każdej chwili niestosowną tu wytworność i odrzucający wspólne sposoby bycia”²⁰³.

Kolejną znaną w Residencia zabawą były tzw. anaglify („anaglifos”) tak opisywane przez José Moreno Villę, malarza, poetę i mieszkańca domu studenckiego: „to były lata francuskiego poety Apollinaire’a i wszyscy pisali tzw. anaglify, które nie wiem, kto ochrzcił tym mianem. Składały się z trzech rzeczowników, z których środkowy musiał być koniecznym rzeczownikiem »kura« (»la gallina«). Żart polegał na tym, aby fonetyczne brzmienie trzeciego robiło wrażenie na słuchaczach przez zaskoczenie. Przykład [...]:

El té,
el té,
la gallina
y el Teotocópuli”²⁰⁴.

Co dosłownie oznacza: „Herbata, / herbata, / kura / i Teotocópuli”, przy czym Teotocópuli to nieco zmienione nazwisko El Greca (właściwie Theotokópoulos). Uderzające podobieństwo do anaglifów odnajdujemy w pisanych w tym okresie przez Lorkę wierszach z tomu *Poema del cante jondo*. „Schematyczny nokturn” („Nocturno esquemático”), który zwrócił uwagę José-Carlosa Mainera²⁰⁵, składa się niemal wyłącznie z rzeczowników, stając się rodzajem przewodnika po przedmiotach ewokujących spędzoną w polu noc z niezwykle, nierzeczywistym, onirycznym i niepokojącym zakończeniem:

Hinojo, serpiente y junco
Aroma, rastro y penumbra,

²⁰² R. Alberti, *Utracony...*, s. 202.

²⁰³ Cyt. za: Vittorio Bodini, *Características y técnicas del surrealismo en España*, [w:] V. García de la Concha (red.), *op. cit.*, s. 111–112.

²⁰⁴ J.-C. Mainier, *op. cit.*, s. 213.

²⁰⁵ *Ibidem*, s. 223.

Aire, tierra y soledad.
(La escala llega a la luna.)

(Fenkuł, wąż i trzcina / Zapach, ślad i półmrok, / Powietrze, ziemia i samotność. / (Drabina sięga księżyca.))

Przybywszy do Residencia, Lorca zastał tam Luisa Buñuela, który osiedlił się tu w 1917 r., zgodnie z życzeniem ojca, jako student wydziału inżynieryjnego. Wywodzący się, jak sam to określał, z miejsca i rodziny zanurzonej w średniowiecznej atmosferze, przybył do stolicy jako pyszałkowaty siłacz, miłośnik boksu i mocnych trunków, częsty bywalec domów publicznych. W domu studenckim przeszedł jednak gwałtowną odmianę. Pod wpływem przyjaźni z Lorką zamienił boks na dialektykę awangardowych pism, wizyty w Muzeum Prado i spektakle teatralne. W 1922 r. tę przyjacielską dwójkę uzupełnił Salvador Dalí, chorobliwie nieśmiały, noszący ekstrawaganckie stroje dandys, co dzień odwiedzający fryzjera w Ritzu. Spędził on w Residencia cztery owocne lata, zdołał tu odnaleźć własny styl malarski i najwierniejszego przyjaciela w osobie Lorki, choć ten zacny ośrodek pedagogiczny nie zdołał nauczyć go podstawowej wiedzy życiowej, jak zarządzanie własnymi środkami finansowymi czy umiejętność posługiwania się zegarkiem.

Można na marginesie dodać, że dla części mieszkańców domu studenckiego doświadczenie tej atmosfery okazało się przytłaczające. Taki jest przypadek Emilia Pradosa, chorowitego, wycofanego i cierpiącego na depresję poety, który w samym środku intelektualnej arkadii, czując się stłamszony nadzwyczajną konkurencją, próbował popełnić samobójstwo, zażywając ogromną ilość tabletek aspiryny. Po odratowaniu miał jednak jeszcze siłę na isticie surrealistyczne żarty z tej nieudanej próby. Zawołał raz łatwowiernego kolegę z pokoju obok i udając, że wyrwa coś pod kołdrą, powiedział: Bierz, Manolo, nie mogę dłużej znieść bólu jelit, muszę je sobie wyrwać. I wyciągnął mu spod kołdry białawą masę. Manolo wybiegł na korytarz, wołając o pomoc na cały dom studencki, nie spostrzegłszy jednak, że ma w ręku worek z ciepłą wodą.

ROZDZIAŁ II

Gómez de la Serna,
Jiménez i Ortega.
Ultraizm (z Peiperem).
Kreacjonizm

Ni más nuevo, al ir, ni más lejos: más hondo.
Juan Ramón Jiménez, *Diario de un poeta recién casado*²⁰⁶

Gómez de la Serna, Jiménez i Ortega

Nie wzbudzając większych wątpliwości, można uznać, że wieloaspektowa i zróżnicowana poezja grupy 1927 stanowi najlepszy i najszerszy zarazem paradygmat hiszpańskiej awangardy. Poprzedzały go jednak występujące w różnym natężeniu i zmieniających się dawkach nurty, których istnienie zainicjowało niejako hiszpański surrealizm. Wśród nich najważniejsze były osobiste poszukiwania Ramona Gómeza de la Serna, droga intelektualizacji poezji, którą wyznaczał Juan Ramón Jiménez, tendencje promowane i prezentowane przez José Orteę y Gasseta i wreszcie najbliższe surrealizmowi ultraizm i kreacjonizm.

Ramón Gómez de la Serna – ekscentryczny, niezależny, skoncentrowany wyłącznie na literaturze, mawiający „mam prawą rękę dłuższą od lewej od tego pisania”²⁰⁷, zajmujący się poezją i teatrem, powieścią i esejem, biografią i kinem, promocją debiutantów i rozpowszechnianiem awangard – na łamach swojego czasopisma „Prometeo” oraz poprzez sobotnie spotkania literackie organizowane w madryckiej kawiarni Pombo, tłumnie odwiedzane przez młodych twórców, wśród nich szczerze mu oddanego Luisa Buñuela, wskazywał na potrzebę radykalnych

²⁰⁶ „Ani nowszy, idąc, ani dalszy: głębszy”.

²⁰⁷ Cyt. za: Maria Vittoria Calvi, *Ramón Gómez de la Serna, promotor y anticipador del arte de vanguardia*, [w:] Gabriele Morelli (red.), *Treinta años de vanguardia española*, Sevilla 1991, s. 14.

zmian w rodzimej literaturze. „Prometeo” jako pierwsze w Hiszpanii drukowało przekłady Cocteau, Lautréamonta czy Apollinaire’a. Gómez de la Serna był także wynalazcą „greguería”²⁰⁸, krótkiej formy poetyckiej, rodzaju paradoksalnego aforyzmu, który definiował jako sumę metafory i humoru. Powstałe w 1910, publikowane w tomach z lat 1917, 1927 i 1930 te z pozoru banalne skojarzenia okazywały się często głębokie. Znacząco wpłynęły na dalsze losy hiszpańskiej poezji, przede wszystkim na jej metaforyzację: operując odrealnieniem, groteską i paradoksem, wyprzedzały często poszukiwania surrealistów. Będą do nich nawiązywać zabawy w „anaglify” i „zgnilce”, przypominające z kolei popularne wśród paryskiej grupy Bretona gry w „wytwornego trupa”. Wymieńmy kilka bardziej znanych „greguerías”: „El piano tiene esqueleto de pescado” („Pianino ma rybi szkielet”); „El arco iris es la bufanda del cielo” („Tęcza to szalik nieba”); „Nos muerde el ladrido de los perros” („Gryzie nas szczekanie psów”); „La golondrina parece una flecha mística” („Jaskółka wydaje się mistyczną strzałą”); „El murciélago vuela con la capa puesta” („Nietoperz fruwa w pelerynie”); „El Dante iba todos los sábados a la peluquería para que le recortasen la corona de laurel” („Dante co sobota chodził do fryzjera, żeby mu podcięli wieniec laurowy”). Odczuwana przez Gómeza de la Serna potrzeba istotnych zmian w rodzimej literaturze poprowadziła go także w stronę futuryzmu. W 1909 r. opublikował on w swoim piśmie przekład manifestu futurystycznego, a rok później Marinetti przysłał mu „Futurystyczną odezwę do Hiszpanów” („Proclama futurista para los españoles”), domagając się poezji na miarę technicznych osiągnięć cywilizacji, występując przeciw komunizmowi i stereotypowemu obrazowi Hiszpanii katedr, zakonników i miłosnego zapału oraz zachęcając do odnowy kraju. Kończyła się ona następującymi słowami:

Strzeżcie się ściągnąć na Hiszpanię groteskowe karawany bogatych kosmopolitów, którzy przechadzają swój głupi snobizm, swój niespokojny kretynizm, swoje złośliwe pragnienie tęsknoty i swoje wrogie płcie zamiast włożyć ostatnią energię i bogactwo w budowanie przyszłości.

Wasze hotele są złe, wasze katedry rozsypują się w pył... Tym lepiej! Tym lepiej! Cieszcie się! Potrzeba wam wielkich portów handlowych, uprzemysłowionych miast i nizin użyźnionych waszymi soczystymi, jeszcze nie skanalizowanymi rzekami....

Nie chcecie zrobić z Hiszpanii drugich Włoch Baedekera: pierwszorzędna stacja klimatyczna, tysiąc muzeów, sto tysięcy panoram i ruiny do woli!²⁰⁹

Z kolei Juan Ramón Jiménez, promotor książek poetyckich grupy 27 i jej niewątpliwym mistrz, w pierwszej fazie jej działalności stworzył koncepcję poezji czystej („poesía pura”), czystej od mylących domieszek, radykalnie odciążonej od rzeczy i tematów po to, aby uzyskać przestrzeń dla twórczego ruchu języka. Warunkiem tej czystości było zatem odprzedmiotowanie, pominięcie materii

²⁰⁸ Tłumaczone na polski przez Janusza Strasburgera jako „myśli rozbrykane”. Por. Ramón Gómez de la Serna, *Myśli rozbrykane*, wybrał, przełożył i wstępem opatrzył Janusz Strasburger, Warszawa 1979.

²⁰⁹ Cyt. za: G. Morelli (red.), *op. cit.*, s. 327. Pisownię nazwiska niemieckiego wydawcy zachowuję w wersji Marinettiego.

codziennego doświadczenia, treści użytecznych, wartości praktycznych i otwieranie się na językową magię, potężne brzmienie, rodzaj czarodziejskiego zaklęcia. Musiało to przyszłym surrealistsom przypaść do gustu. Podobnie jak wiążący się z pojęciem poezji czystej postulat programowej atrascendentności, do której ten rodzaj twórczości dąży, pozbawiwszy się, jak to określa Ortega, „ludzkiego patosu”²¹⁰. Jiménez poszukuje, jak sam mówi, milczącego słowa. Nie chce języka jednoznacznego, ścisłego, ubogiego i dlatego, w imię niezatrącenia poetyckości, milczy²¹¹.

Teoria estetyczna José Ortegi y Gasset, której główny manifest to esej *Dehumanizacja sztuki* ogłoszony w 1925 r., jest powszechnie znana i była wielokrotnie omawiana. Zbliżona do poglądów głoszonych później przez takich myślicieli jak choćby Theodor Adorno, uznawana jest za jeden z pierwszych i najważniejszych głosów w dyskusji na temat dychotomii sztuki popularnej i elitarnej, jaka toczy się w łonie szeroko pojmowanego modernizmu od końca XIX stulecia. Przypomnijmy tu jedynie, że stanowi ona część jego ogólnych poglądów socjologicznych i skupia się na procesie postępującego umasowienia kultury. Wobec takiej sytuacji jedynym sposobem ratowania wartości sztuki wysokiej jest pojawienie się tzw. sztuki zdehumanizowanej, odczłowieczonej. Esaj Ortegi opisuje niejako od wewnątrz tę właśnie odmianę modernistycznej działalności artystycznej, działalności realizującej hasło sztuki dla sztuki, hermetycznej, całkowicie antymimetycznej, świadomie antymasowej, programowo nieznizającej się do szerokiego odbiorcy, co tego odbiorcę, przyzwyczajonego do zabiegania o swoje względy, drażni i obraża.

Ultraizm (z Peiperem)

Hiszpański surrealizm bywa uznawany za ostatni etap rozwoju awangardowej grupy ultraistów²¹². Ten ruch literacki zrodził się w 1918 r. i tworzony był przede wszystkim przez hiszpańskich poetów (Juan Larrea, Gerardo Diego) i esejistów (Guillermo de Torre, Rafael Cansinos-Assens) oraz zamieszkałych wówczas w Madrycie Argentyńczyka Jorge Luisa Borgesa oraz Chilijczyka Vicente Huidobro (także twórcę kreacjonizmu). Jak definiuje go Juan Eduardo Cirlot, chodzi

²¹⁰ José Ortega y Gasset, *Dehumanizacja sztuki*, [w:] *Dehumanizacja...*, s. 321.

²¹¹ Można tu przypomnieć późniejszy, powojenny sonet *Callar* Gerarda Diega, poety i muzykologa należącego najpierw do ruchu ultraistycznego, a z czasem do grupy 27, w którym milczenie staje się emocjonalnym tematem wiersza, w słowie zaś upatruje się, na wzór Jiménez, możliwości zdrady wewnętrznych doznań. „Callar, callar. No callo porque quiero, / callo porque la pena se me impone, / para que la palabra no destrone / mi más hondo silencio verdadero” („Milczeć, milczeć. Nie milczę, bo chcę, / milczę, bo opada mnie żal, / by słowo nie wyparło / mojej najgłębszej i prawdziwej ciszy). Por. Gerardo Diego, *Amor solo*, Madrid 1958, s. 82.

²¹² Por. Víctor García de la Concha, *Introducción al estudio del surrealismo literario español*, [w:] V. García de la Concha (red.), *op. cit.*, s. 10.

tu o „hiszpański aspekt rozległego systemu insurekcji przeciwko findesieclowemu sentymentalizmowi”²¹³.

Głównymi teoretykami ruchu byli Guillermo de Torre oraz Rafael Cansinos-Assens. Pierwszy z powodu głuchoty musiał zrezygnować z kariery dyplomaty i został cenionym eseistą, autorem wydanej w 1925 r. pierwszej w Europie monografii awangardy (*Literaturas europeas de vanguardia*) oraz poetą znanym przede wszystkim z poezji wizualnej, pomieszczonej w tomie *Hélices* (*Śmigła*) wpisującym się, jak pisze Grzegorz Gazda, „w konwencje ultraistyczno-cywilizacyjnych motywów”²¹⁴, tomie wprowadzającym do hiszpańskiej poezji formę haiku, zdobionym drzeworytami Norah Borges, przyszłej żony autora i siostry argentyńskiego pisarza. Drugi z teoretyków to postać niezwykle, pisarz, tłumacz (m.in. z arabskiego kompletnej wersji *Baśni tysiąca i jednej nocy*) i eseista, stryj Margarity Cansinos, bardziej znanej jako Rita Hayworth, silnie zaangażowany w rozpoczętą na początku XX stulecia przez senatora Angela Pulido Fernandez kampanię filosefardyjską mającą na celu uratowanie pamięci o hiszpańskim środowisku żydowskim, redaktor pisma „Cervantes” i współpracownik „Grecia” i „Ultra”, autor wydanych w 1914 r. psalmów *El Candelabro de los siete brazos* (*Siedmioramienny kandelabr*) i przekładów pomieszczonych w antologii *Bellezas del Talmud* (*Piękności Talmudu*) oraz opublikowanej w 1921 r. powieści z kluczem *El movimiento V.P. (Ruch V.P.)*, w której opisywał ironicznie głównych bohaterów hiszpańskiej awangardy.

Ultraiści skupili się wokół pisma „Ultra”, którego dwadzieścia cztery numery ukazały się w Madrycie pomiędzy 1921 a 1922 r. Pismem w sposób nieformalny kierował tandem Rafael Cansinos-Assens – Guillermo de Torre. Grupa opublikowała w 1918 r. w kilku pismach madryckich krótki manifest „Ultra” autorstwa Rafaela Cansinosa-Assensa, sygnowany m.in. przez Guillerma de Torre, Cesara A. Cometa i Xaviera Bóvedę. Z czasem powstawały kolejne, zwykle ogólne i mało techniczne manifesty, wśród nich „Manifiesto vertical” („Manifest wertykalny”) ogłoszony przez Guillerma de Torre w piśmie „Grecia” w 1920 r. czy opublikowany w 1921 r. w piśmie „Balears” i podpisany m.in. przez Jorge Luisa Borgesa, w którym grupa wskazywała, że jej wiersze dążą do „rozstrzygającej i nieskrępowanej struktury telegramów Marconiego”²¹⁵. Jorge Luis Borges sformułował *ex post* program grupy w artykule *Ultraísmo*, który ukazał się w grudniu 1921 r. w piśmie „Nosotros” z Buenos Aires.

Wspólnym mianownikiem tego zjawiska, którego kumulacja następuje około 1920 r., była próba zsynchronizowania literatury hiszpańskiej z Europą albo, inaczej mówiąc, zerwania z XIX stuleciem oraz z symbolizmem, modernizmem czy – jak

²¹³ Juan Eduardo Cirlot, *Diccionario de los ismos*, prólogo de Ángel González García, edición a cargo de Lourdes Cirlot y Victoria Cirlot, Madrid 2006, s. 659.

²¹⁴ G. Gazda, *Słownik...*, s. 645.

²¹⁵ Cyt. za: Agustín Sánchez Vidal, *Extrañamiento e identidad de „su majestad el yo” al „éxtasis de los objetos”*, [w:] V. García de la Concha (red.), *op. cit.*, s. 61.

wówczas mawiano – „rubendaryzmem” (od nikaraguańskiego poety, przedstawiciela pierwszej i wysokiej moderny, Rubena Darío.) Lorca, chociaż we wczesnej młodości fascynował się poezją Nikaraguańczyka, w okresie późniejszym zwykł cytować jeden z jego wersów brzmiący „que púberes canéforas te ofrenden el acanto”²¹⁶ („niech pokwitaniowe kanefory złożą ci w ofierze akant”) z komentarzem, że zrozumiałe w tym fragmencie jest jedynie słowo „niech”. Poza początkowym negatywnym postulatem pozostała część programu ultraistów była otwarta, eklektyczna, świadomie ogólnikowa i nieprecyzyjna, odsuwająca w przyszłość konkretne rozwiązania. W wywiadach i manifestach mówili oni o potrzebie nowej, heretyckiej i wywrotowej estetyki przekraczającej granice ustrojów, religii i państw, wyrażali sympatię dla wszystkiego, co buntownicze i nowoczesne, i głosili autonomię poezji, która winna być samoistna i niezależna od rzeczywistości. Ultraiści, uznawszy bowiem realizm za środek wyrazu mieszczańskiej ideologii, ogłosili go umarłym i podjęli nową drogę po obszarach ultrarealnych. Słowo „ultra” mieściło w sobie, zdaniem Rafaela Cansinosa-Assensa, wszystkie nowe tendencje:

Naszym hasłem jest *ultra*, a w naszym kredo mieszczą się wszystkie bez różnicy tendencje, o ile tylko wyrażają nowe pragnienia. Z czasem tendencje te odnajdą swe jądro i określą się. Tymczasem uważamy za wystarczające wydać ten okrzyk o odnowę i zapowiedzieć publikację pisma noszącego tytuł „Ultra”, w którym schronienie znajdzie wszystko, co nowe²¹⁷.

Ultraistyczny manifest w przeciwieństwie na przykład do futuryzmu nie był próbą formalnej definicji, nie zawierał programu, ścisłych, technicznych reguł ani estetycznych norm. Wyrażano jedynie pragnienie odnowy, przewietrzenia literatury, pobudzenia młodych do poszukiwań i zniechęcenia ich do wszelkiego naśladownictwa. Jedynym wyjątkiem od tej dobrowolnej programowej mglistości okazał się wspomniany już, opublikowany pod drugiej stronie Atlantyku, artykuł Jorge Luisa Borgesa. Wśród technicznych postulatów argentyński pisarz wymieniał ograniczenie poezji do szokującej i nielogicznej metafory, która stawałaby się jej naczelnym składnikiem, odrzucenie niepotrzebnych elementów wiersza (jak spójniki czy zbędne przymiotniki) oraz wyszukanych ornamentów, negacja rymu na rzecz swobodnego rytmu, rezygnacja z konfesyjnego, kaznodziejskiego i okolicznościowego tonu, synteza kilku obrazów w jednym, zdolnym poszerzyć swoją moc sugerowania.

Poetyka immanentna grupy trudna jest do opisania i hiszpańska krytyka długo nie podejmowała się tego zadania, nie traktując poważnie ultraistycznej poezji ze względu na wywodzący się w dużej mierze z „greguerías” jej ludyczny i sar-

²¹⁶ Fragment wiersza *Responso a Verlaine* (*Respons do Verlaine'a*) pochodzący z tomu *Prosas profanas y otros poemas* (*Świeckie prozy i inne wiersze*).

²¹⁷ Cyt. za: Juan Manuel Díaz de Guereñu, *Ultraístas y creacionistas: midiendo las distancias*, [w:] H. Wentzlaff-Eggebert (red.), *Las vanguardias literarias en España. Bibliografía y antología crítica*, con la colaboración de Doris Wansch, Frankfurt am Main-Madrid 1999, s. 405.

kastyczny ton, elementy gier językowych i karykatury. Ze względu na promowany przede wszystkim przez Guillerma de Torre oraz Rafaela Cansinosa-Assensa techniczny język i cywilizacyjne skojarzenia typu „przenośna wiosna”, zachwyt nad miastem, entuzjazm dla maszyn, umiłowanie dancingów, kabaretów i music-halli mylono także ultraistów z futurystami. Opis tego zjawiska jest zresztą niełatwy, gdyż z jednej strony tworzą je mało znaczące poetycko książki²¹⁸ (wyjątkiem jest tom *Imagen, Wizerunek i Manual de espumas, Podręcznik z piany* Gerarda Diega), a z drugiej dwie wielkie literackie i hispanoamerykańskie indywidualności: Vicente Huidobro i Jorge Luis Borges. Przywołajmy dla przykładu jeden z pierwszych wierszy ultraistycznych pt. *Silencio* (Cisza) najstarszego bodaj przedstawiciela nurtu, Eliodora Puche, opublikowany w 1920 r. w październikowym numerze pisma „Cervantes” i przedrukowany rok później w majowym numerze „Ultra”. Wydaje się on reprezentatywny dla ultraistów ze względu na brak wyraźnej anegdoty, kompozycję opartą na obrazach, plastyczność w przekazywaniu emocji i wizualność (tu oparta na odpowiadającej za poczucie spokoju i ciszy wertykalności):

El camino nublado
asciende hasta la cima
del Sol.

Mis pasos
y el aroma
de mis primaveras muertas

El reloj
(fuga de las horas
que caen)
c
o
m
o
l
a
p

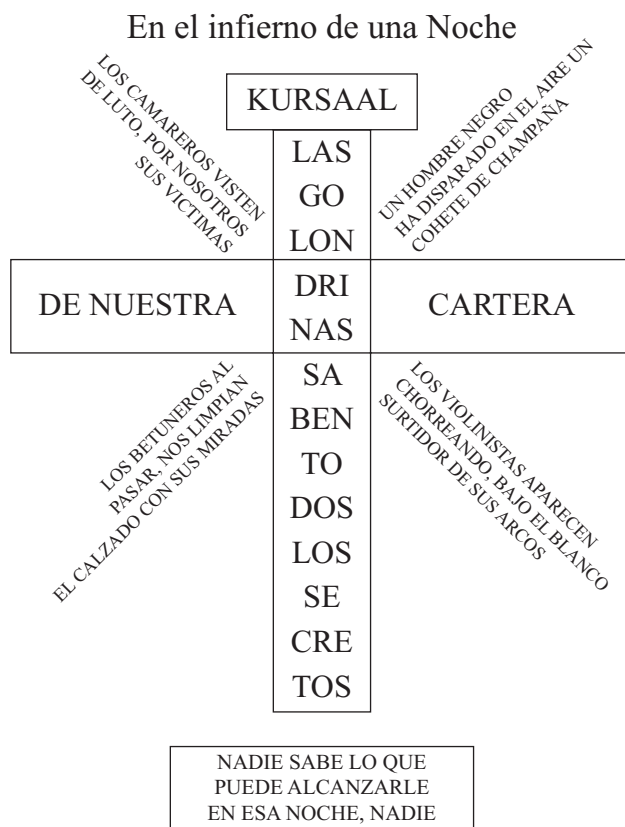
²¹⁸ Za poetów-ultraistów uznaje się, poza wymienionymi wyżej, m.in. następujących twórców: Eliodoro Puche (1885–1964); Miguel Romero Martínez (1888–1957); Francisco Vighi (1890–1962); César A. Comet (1890–?); Rafael Lasso de la Vega (1890–1959); Pedro Raida (1890–?); Isaac del Vando-Villar (1890–1963); Rogelio Buendía (1891–1969); Humberto Rivas Panedas (1893–1960); Adriano del Valle (1895–1958); Lucía Sánchez Saornil (1895–1970), jedyna kobieta w tej grupie, utrzymująca ze skromnej pensji telefonistki swoje liczne, osierocone rodzeństwo; Xavier Bóveda (1898–1963), jeden z sygnatariuszy manifestu „Ultra”, uważany także za futurystę ze względu na wyrażany w poezji podziw dla mechanicznych wynalazków nowoczesności; Eugenio Montes (1900–1982); Juan Chabás y Martí (1900–1954); Pedro Garfias (1901–1967); José de Ciria y Escalante (1903–1924), najmłodszy, przedwcześnie zmarły na tyfus przedstawiciel nurtu.

l
o
m
a
d
a
tiene

tiene el dedo en la boca²¹⁹

(Zachmurzona droga / pnie się na szczyt / Słońca. // Moje kroki / i zapach / moich umarłych wiosen // Zegar / (ucieczka godzin / spadających) / j / a / k / p / i / o / n // ma palec w ustach).

Poniżej kolejny przykład, wiersz *W piekle pewnej Nocy* przedstawiciela lubujących się w poezji wizualnej ultraistów, Isaaca del Vando-Villara:



²¹⁹ Cyt. za: Francisco Javier Díez de Revenga, *La poesía de vanguardia*, Madrid 2001, s. 49–50.

(U góry: W piekle pewnej Nocy; W krzyżu: KURSAAL / JAS / KÓŁ / KI / ZNA / JA / WSZYS / TKIE / TA / JEM / NI / CE / NASZEGO / PORTFELA; Wokół krzyża zgodnie z ruchem wskazówek zegara: KELNERZY NOSZĄ ŻAŁOBĘ PO NAS, ICH OFIARACH / CZARNY MĘŻCZYŻNA WYSTRZELIŁ W POWIETRZE SZAMPAŃSKĄ RACĘ / PUCYBUCI PRZECHODZĄC CZYSZCZĄ BUTY SPOJRZENIAMI / SKRZYPKOWIE POJAWIAJĄ SIĘ WYTRYSKUJĄC POD BIAŁĄ FONTANNĄ SWYCH SMYCZKÓW; Na dole: NIKT NIE WIE, CO MOŻE GO DOPAŚĆ TEJ NOCY, NIKT)

Ultraiści byli zresztą w Polsce wcześniej znani dzięki działalności Tadeusza Peipera – piszą o tym obszernie Emilio Quintana i Ewa Palka²²⁰. Peiper przebywał w Hiszpanii pięć długich lat (1915–1920), głównie w Madrycie (choć podróżował po Andaluzji, robił wypadki do Toledo i Escorialu)²²¹. Tam w 1918 r. podjął współpracę z lokalnym „El Sol” oraz z wydawanym w Barcelonie „La Publicidad”, a w roku następnym w pismach „España” i „La Lectura”, zamieszczał szkice na temat bieżącej sytuacji politycznej Polski oraz naszej literatury (Sienkiewicz, Reymont, Berent, Żeromski). Z ultraistami Peiper zetknął się za pośrednictwem dwóch polskich artystów mieszkających w Hiszpanii, Józefa Pankiewicza i Władysława Jahla²²², aktywnie uczestniczących wówczas w hiszpańskim ruchu (Jahl był członkiem rady redakcyjnej pisma „Ultra”²²³). Zresztą w Madrycie mieszkało wówczas więcej polskich artystów: w kwietniu 1918 r. na dziedzińcach Ministerstwa Skarbu została nawet zorganizowana wystawa („Exposición de artistas polacos”) przedstawiająca prace Mariana Paszkiewicza, często pisującego do „Ultra” i innych hiszpańskich pism, Józefa Pankiewicza, Wandy Pankiewicz, Władysława Jahla czy Wacława Zawadowskiego. Zarówno dla ultraistów, jak i zapewne dla Peipera prawdziwą rewelacją okazał się przyjazd do Madrytu w lipcu 1918 r. Vicente Huidobro, który z Paryża przywiózł tu książki i czasopisma ukazujące najnowsze światowe tendencje, informacje naocznego świadka o artystach te tendencje wprowadzających, własne utwory poetyckie i teorie. W jego mieszkaniu ultraiści poznali znanych cudzoziemców, m.in. Sonię i Roberta Delaunay. Bywał tam też Józef Pankiewicz dzielący z malarzem pracownię w stolicy Hiszpanii. To francuskie małżeństwo wywarło zresztą istotny wpływ na hiszpańskich artystów, a Sonia Delaunay została jedną z bohaterek powieści z kluczem *El Movimiento V.P.* Cansinosa-Assensa. Jej talent

²²⁰ Emilio Quintana, Ewa Palka, *Huidobro, Borges, Peiper y las primeras traducciones ultraístas al polaco (1922)*, „Cuadernos Hispanoamericanos”, Madrid, nr 541–542, julio–agosto 1995, s. 227–231.

²²¹ Ostatnio na Uniwersytecie Gdańskim rozprawę doktorską pt. *Tadeusz Peiper w Hiszpanii* obroniła Beata Lentas.

²²² Więcej na temat Polaków w Hiszpanii por. Piotr Sawicki, *Polacy a Hiszpanie. Ludzie, podróże, opinie*, Estudios Hispánicos, t. III, Wrocław 1995.

²²³ Jak deklaruje Rafael Alberti, początkowo próbujący swych sił jako malarz, obaj polscy artyści istotnie wpłynęli na jego twórczość i zadziałali na całe madryckie środowisko oczyszczające i inspirujące. Por. Gabriele Morelli, *Rafael Alberti y su primer contacto con el ultraísmo*, [w:] Serge Salaün, Zoraida Carandell (red.), *Rafael Alberti et les avant-gardes*, Paris 2004, s. 44.

dekoratorski wychwalał Guillermo de Torre w piśmie „Alfar”, a Ramón Gómez de la Serna w książce *Ismos* poświęcił parze artystów osobny rozdział. Peiper, powróciwszy do kraju, pozostawał nadal w kontakcie z ultraistami (jego nazwisko w funkcji polskiego korespondenta figuruje od 10 numeru z maja 1921 r. w stopce pisma „Ultra” wraz z podanym prywatnym adresem: ul. Jagiellońska 5, Kraków), korespondował także z Vicente Huidobro. Pierwszy Peiperowski przekład ultraistyczny, opublikowany w Polsce w czerwcu 1921 r., to wiersz Humberta Rivasa, faktycznie kierującego redakcją, pt. *Ocean* wydrukowany w krakowskich „Formistach”. Jego pierwodruk ukazał się w Hiszpanii zaledwie miesiąc wcześniej. Przekład ten zresztą niepozbawiony jest błędów językowych (Peiper myli na przykład hiszpańskie „arboladura” – „maszt” z „árbol” – „drzewo”)²²⁴ i pomija dziesięć wersów oryginału. Peiper przygotowywał także inne przekłady poezji hiszpańskojęzycznej, które miały początkowo ukazać się w „Skamandrze” (warszawski miesięcznik zapowiadał je w numerze 14–15, listopad–grudzień z 1921 r.), ale ostatecznie wydrukowała je „Nowa Sztuka” w drugim, lutowym zeszycie z 1922 r. Były to spolszczenia wierszy następujących autorów: Vicente Huidobro, Rafael Lasso de la Vega, José Rivas Panedas, Guillermo de Torre, Jorge Luis Borges, Ernesto López Parra i Humberto Rivas. Przekłady Peiper uzupełnił znanym szkicem *Nowa poezja hiszpańska*. Carlos Marrodán Casas zwracał uwagę, że pobyt papieża polskiej awangardy za granicą nie wzbudził zainteresowania krytyki okresu dwudziestolecia międzywojennego i że sam Peiper temu dopomógł, bagatelizując jego znaczenie. „Mogło to wynikać z dwóch przyczyn: albo rzeczywiście okres ten nie wywarł na Peiperze żadnego wpływu, albo w obawie przed zakusami i tak licznych »wplywologów« wolał redaktor *Zwrotnicy* usunąć w cień swój »epizod hiszpański«”²²⁵. Marrodán Casas przywołuje wywiad, jakiego redaktor „Zwrotnicy” udzielił w 1929 r. Marianowi Czuchnowskiemu. Deklaruje w nim: „mimo kilkuletniego pobytu za granicą żadnego z tamtejszych awangardzystów nie znam”, dodając, że można mówić natomiast o wpływie artykułów Peipera „poufnie tłumaczonych przez polskich pisarzy osiadłych w Madrycie” na hiszpańskie orientacje. Tymczasem daje się zauważyć, zdaniem autora artykułu, transfer odwrotny: do ultraistów zbliża Peipera np. postulat uniezależnienia poezji od wszelkich wydarzeń politycznych i historycznych, opinia o nadużywaniu przez aktualną poezję przymiotników, którą w przywołanym tu wcześniej argentyńskim manifestie, przedrukowanym w 21 numerze „Ultra” ze stycznia 1922 r. (jego nadesłanie odnotowuje zresztą drugi zeszyt „Nowej Sztuki” z tego samego roku), wypowiadał także Jorge Luis

²²⁴ O błędach w przekładach Peipera piszą szczegółowo Emilio Quintana, Jorge Mojarro Romero, *Tadeusz Peiper como traductor de la poesía ultraísta al polaco (1921–1922)*, „Revista de historia de la traducción”, Barcelona, nr 3, 2009, s. 1–16.

²²⁵ Carlos Marrodán Casas, *Tadeusz Peiper a ultraizmo hiszpański*, „Współczesność”, Warszawa 27 VI–10 VII 1971, rok XVI, nr 13 (344), s. 3.

Borges domagający się w jego punkcie 2 wykreślenia wszelkich zdań „łączników” i „niepotrzebnych przymiotników”²²⁶. Także Szymański²²⁷ przywoływany przez Marię Delaperrière dostrzega podobieństwo konstrukcji wierszy Huidobro i Peipera, która dzięki opuszczeniu wszelkich możliwych łączników doprowadziła do ogromnej kondensacji świata przedstawionego. Marrodán Casas dostrzega także wpływ koncepcji „greguería” Ramona Gómeza de la Serna na wiele metafor autora *A* (np. „Cytryna – żółte oko uśmiechu”) oraz uważa, że impulsem do stworzenia Peiperowskiego „poematu rozkwitającego” mógł stać się słynny wiersz-manifest Huidobro zatytułowany *Arte poético* zamieszczony w tomie *El espejo del agua* (*Lustro wody*) wydanym w 1916 r. w Buenos Aires. Jego najbardziej znany fragment brzmi następująco: „Por qué cantáis la rosa, ¡oh Poetas! / Hacedla florecer en el poema; // Sólo para nosotros / Viven todas las cosas bajo el Sol”²²⁸ („Dlaczego opiewacie różę, o Poeci! / sprawcie, by zakwitła w wierszu; // Tylko dla nas / Żyje wszystko pod Słońcem”). Zresztą z tego tomu pochodzi również inny wiersz, który dał tytuł całej książce (*El espejo del agua*) i który wykorzystuje w finale motyw róży: „De pie en la popa siempre me veréis cantando. / Una rosa secreta se hincha en mi pecho / Y un ruseñor ebrio aletea en mi dedo” („Stojąc na rufie zawsze będę śpiewał. / Tajemna róża pęcznieje w mojej piersi / A pijany słowik macha skrzydłami w moim palcu”)²²⁹.

²²⁶ Wpływów takich nie dostrzega Maria Delaperrière, *op. cit.*, s. 271–289, chociaż podstawą do sformułowania przez badaczkę zdecydowanego sądu o różnych, a nawet przeciwnych poetykach Peipera i Huidobro stała się w dużej mierze analiza *Altazora* pochodzącego z późniejszego okresu, gdy nie można już mówić o bezpośrednim wpływie i kontaktach między chilijskim a polskim poetą.

²²⁷ Por. Wiesław Paweł Szymański, *Neosymbolizm: o awangardowej poezji polskiej w latach trzydziestych*, Kraków 1973, s. 88.

²²⁸ W całości wiersz brzmi następująco: „Que el verso sea una llave / Que abra mil puertas. / Una hoja cae; algo pasa volando; // Cuanto miren los ojos creado sea, / Y el alma del oyente quede temblando. // Invento mundos nuevos y cuida tu palabra; / El adejtivo, cuando no da vida, mata. // Estamos en el ciclo de los nervios. / El músculo cuelga, / Como recuerdo, en los museos; // Mas no por eso tenemos menos fuerza: / El vigor verdadero / Reside en la cabeza. // Por qué cantáis la rosa, ¡oh Poetas! / Hacedla florecer en el poema; // Sólo para nosotros / Viven todas las cosas bajo el Sol. // El poeta es un pequeño Dios”. („Niech wiersz będzie jak klucz, / Co otwiera tysiąc drzwi. / Spada liść; coś przelatuje; // Cokolwiek ujrzą oczy niech będzie stworzony, / A dusza słuchacza niech zadrży. // Wymyślaj nowe światy i dbaj o swoje słowo; / Przymiotnik, o ile nie daje życia, zabija. // Jesteśmy szeregiem nerwów. / Mięsień wisi, / Jak wspomnienie, w muzeach; // Ale nie przez to mamy mniej siły: / Prawdziwa energia / Tkwi w głowie. // Dlaczego opiewacie różę, o poeci! / Sprawcie, by zakwitła w wierszu; // Tylko dla nas / Żyje wszystko pod Słońcem. // Poeta to mały Bóg”). Cyt. za: Trinidad Barrera, *Las vanguardias hispanoamericanas*, Madrid 2006, s. 126.

²²⁹ Motyw róży symbolizujący słowo poetyckie pojawia się także w sonecie *Cierro los ojos* (*Zamykam oczy*) pochodzącym z Guillénowskiego tomu *Cántico* (*Kantyk*). Tu poeta sugeruje, że kiedy znika to, co realne i rzeczywiste, pojawia się – pod powiekami – oślepiające światło i rodzi się doskonała róża.

Kreacjonizm

Żadnych symboli, gdzie niezamierzone.

Samuel Beckett, *Watt*

W tym samym czasie, gdy Borges zawoził do Ameryki Południowej ultraizm, Huidobro przywoził stamtąd do Europy kreacjonizm. Jego pojawienie się śmiertelnie osłabiło ultraizm, który w 1922 r. właściwie przestał istnieć.

Początek powołanego do życia przez Huidobro kreacjonizmu historycy sytuują w Chile w 1914 r. i w tym sensie jest to zapewne najstarszy nurt awangardowy świata hiszpańskojęzycznego. Gdy w lipcu 1918 r. dociera on wraz ze swym autorem do Hiszpanii (Huidobro będzie jeszcze kilkakrotnie powracał do Madrytu), wciąga poetów z kręgów ultraizmu, którzy w twórczości Chilijczyka dostrzegają ucieleśnienie głoszonych właśnie ideałów. Vicente Huidobro przed przyjazdem do Madrytu mieszkał w Paryżu, gdzie poznał francuskie nurty awangardy, przyjaźnił się z malarzami Pabłem Picasse, Juanem Grisem, Joanem Miró, Jacques'em Lipchitzem i współpracował z kierowanym przez Pierre'a Reverdy'ego pismem „Nord-Sud”, z którym z czasem zerwał wszelkie kontakty i rozpoczął rodzaj rywalizacji. Co do Reverdy'ego oraz możliwego wpływu kreacjonizmu na surrealizm, to przypomnijmy, że Breton w pierwszym manifestie kilkakrotnie powoływał się na Paula Reverdy'ego w kontekście jego wypowiedzi o obrazach jako czystych twórcach umysłu, mogących narodzić się nie z porównania, ale ze zbliżenia dwóch oddalonych od siebie elementów rzeczywistości, przy czym im dalszy i trafniejszy jest ten związek, tym większą ma siłę. Z kolei Reverdy obok Vicente Huidobro uznawany bywa za głównego twórcę kreacjonizmu, nurtu, który postulował w pracach teoretycznych i realizował w praktyce, m.in. w tomie *Les épaves du Ciel*.

Jednak Huidobro surrealistów nie lubił. Już w 1925 r. wygłaszał na Sorbonie krytyczne i ironiczne wykłady o poetyce grupy Bretona, wyśmiewając przede wszystkim jego teorię przypadku obiektywnego i automatyzm psychiczny. W odpowiedzi na manifest surrealizmu opublikował także w 1925 r. cykl zjadliwych esejów pt. *Manifestos (Manifesty)*, skierowanych przeciwko paryskiemu kierunkowi. W jednym z nich, zatytułowanym *Yo encuentro (Ja odnajduję)*, pisał wprost: „Osobiście nie uznaję surrealizmu, gdyż uważam, że ściąga w dół poezję chcąc uczynić ją dostępną dla wszystkich, jakby chodziło o zwyczajną rozrywkę rodzinną uprawianą po obiedzie”²³⁰. Starł się także z broniącym nurtu Buñuelem o charakterze równie agresywnym i nieustępliwym jak osobowość Chilijczyka. Doprowadziło to do wymiany listów, w których obaj panowie wzajemnie się obrażali, nazywając na zmianę „przypadkami klinicznymi”, „nędznikami” oraz

²³⁰ Cyt. za: G. Morelli, *La generación del 27 y su modernidad*, nota de Carlos Bousoño, Málaga 2007, s. 215.

„prowincjonalnymi” i „przegranymi artystami”, pozbawionymi „autentyczności” i kierowanymi „kompleksami niższości”²³¹.

Juan Eduardo Cirlot, definiując kracjonizm, przywołuje w swoim słowniku „izmów” następujący tekst hiszpańskiego kompozytora Rodolfa Halfftera²³²:

Historyczny rozwój harmonii polega w głównej mierze na zdobywaniu coraz bardziej szorstkich dysonansów. Wyjaśnienie jest bardzo proste; jak tylko dysonans zostaje przez ucho zasymilowany – zwykła kwestia czasu i muzycznej edukacji – słuchowe zaskoczenie, jakie jego wprowadzenie powodowało przestaje działać i naturalne uspokojenie, jakie oferuje następujące po nim rozwiązanie, nie jest już oczekiwane ani pożądane. Bez wątpienia dysonans ten osłabł i stracił pierwotną siłę. Konieczne jest więc odnalezienie nowego, potężniejszego elementu rozruchowego. I wówczas słuch rzuca się odważnie do zdobywania bardziej szorstkiego niż poprzednio dysonansu.

Zdaniem Cirlota, zamieniwszy dźwięk na kolor lub obraz, można uznać powyższe stwierdzenia za generalną zasadę kracjonizmu.

²³¹ Są zresztą w tej korespondencji i mocniejsze fragmenty. W wysłanym z Paryża w połowie maja 1931 r. liście Huidobro pisze ironicznie o „subrealizmie”: „Pisze Pan, że atakowałem subrealizm, gdyż chciałem doń przystąpić i nie mogłem. To zwykłe kłamstwo. Po pierwsze nigdy nie chciałem przystępować do subrealizmu, po drugie nieprawdą jest, że subrealizm atakowałem. Wiele lat temu na piśmie i energicznie atakowałem go jedynie w punkcie, który atakować należało i na dodatek miałem tyle racji, że oni sami uznają dziś, że pismo automatyczne – czyli dokładnie punkt, który atakowałem – okazało się porażką w stosunku do tego, czego się po nim spodziewano. W wielu innych sprawach zawsze ich broniłem. Bronilem ich w czasach, gdy Pan ich atakował lub gdy oddawał się Pan przeciwko nim do dyspozycji Servosa”. Huidobro ironicznie przekręca tu nazwisko Christiana Zervosa kierującego paryskimi „Cahiers d’Art” i kończy list następującymi słowami: „Co się tyczy tego, że przesyła mi Pan nowinę o tym, że ma mnie w dupie, to jest to bezpodstawne i łatwe... w gębie... gdyż inaczej, wiedz Pan, że dzień, gdy dotknie Pan jednego mojego włosa, będzie dniem bardzo smutnym dla Pańskich zębów, a gdyby okazał się Pan silniejszy ode mnie, znalazłby Pan pięć wystrzałów w swoim brzuchu, choćbym miał szukać Pana pod ziemią i choćbym miał zgnieć potem w więzieniu. Pozostaje mi jeszcze dodać na koniec, że ja także przesyłam Panu zapowiedź, że mam Pana w dupie aż do piątego pokolenia”. Cyt. za: Gabriele Morelli, *Contra el surrealismo: cartas inéditas de Vicente Huidobro a Luis Buñuel*, [w:] Jaime Pont (red.), *Surrealismo y literatura en España*, Lleida 2001, s. 135–140. Huidobro podobne listy wysyłał zresztą także do innych twórców, m.in. Pabla Nerudy, który w swoich wspomnieniach charakteryzuje go rozmaitymi anegdotami. Przypomina np., jak w Paryżu w 1919 r. po opublikowaniu broszury *Finis Britanniae*, która nie zwróciła uwagi czytelników, poeta zniknął z horyzontu. Wówczas prasa zajęła się wypadkiem: „Tajemnicze porwanie chilijskiego dyplomaty!” W kilka dni później znaleziono go leżącego na ziemi pod drzwiami swego mieszkania. „Angielscy skauci mnie porwali – oświadczył policji. – Przywiązali mnie do kamiennej kolumny w tunelu. Kazali mi wykrzykiwać tysiąc razy: »Niech żyje Imperium Brytyjskie!«. Później zemdłał, a policjanci obejrzel paczuszkę, którą trzymał pod pachą. Była to całkiem nowa piżama zakupiona przed trzema dniami w eleganckim sklepie w Paryżu przez samego Huidobro. Cyt. za: Pablo Neruda, *Wyznaję, że żyłem. Wspomnienia*, przełożyła Zofia Szleyen, Warszawa 1976, s. 290.

²³² Rodolfo Halffter oraz jego brat Ernesto to najbardziej znani artyści tzw. grupy ośmiu, grupy muzyków i muzykologów uważanej czasami za część szeroko rozumianego pokolenia 27 lub jego muzyczny odpowiednik. Pozostali muzycy to m.in.: Salvador Bacarisse, Jesús Bal y Gay, Julián Bautista, Rosa García Ascot, Juan José Mantecón, Gustavo Pittaluga, Fernando Remacha.

Huidobro podstawy kreacjonizmu przedstawia głównie w *El espejo del agua* (*Lustro wody*), gdzie definiuje wiersz jako miejsce pojednania przeciwieństw oraz obszar, w którym przestrzeń i czas zyskują walor abstrakcji. Kreacjonizm przekonany jest bowiem o niemożności połączenia słowa i przedmiotu w danym nam w ramach świata empirycznego czasie i przestrzeni i dlatego przekazuje poecie moc i obowiązek stworzenia nowych, niezależnych od rzeczywistości przestrzeni i czasów, nowego wszechświata poetyckiego, w którym Adamowa praca (stąd tytuł poprzedzającego *Lustro wody* tomu *Adán*, także z 1916 r.), powrót do źródeł języka pozwoli na przywrócenie tej zagubionej łączności. Także u Peipera krytyka dostrzega odwołujący się do kubizmu mechanizm zestawień znoszący perspektywę przestrzenno-czasową. Zestawianie różnych chwil wytwarza efekt symultaniczności, a różnych fragmentów i przedmiotów – efekt nieustannego przepływu sensów i afiguratywności wizji²³³. Poeta ma – zdaniem Huidobro – tworząc, obudzić słowa i pojęcia, aby nie przedstawiały, ale były. Ma organizować wiersz w budowlę bliską kubizmowi, ale kubizmowi orfickiemu, który skomponowany jest z elementów nienależących do widzialnej rzeczywistości, z elementów całkowicie i w każdym swoim wymiarze stworzonych przez artystę i wyposażonych przezeń w silną, własną rzeczywistość. Przypomnijmy, że głównym przedstawicielem orfizmu był przywoływany już przyjaciel Huidobro z czasów paryskich, a potem madryckich, Robert Delaunay, w którego twórczości nurt ten rozpoczynał od 1911 r. obrazy atematyczne, adyskursywne i abstrahujące od form przedmiotowych (lub których przedmiotowość została odmaterializowana), jak *Okna*, *Dyski* czy *Słońca*. Orfizm stał się szczególnie bliski także innemu przyjacielowi Delaunaya, Apollinaire'owi, który rozumiał go jako sztukę czystą, niemieszającą przedmiotu z jego wyobrażeniem i zorganizowaną przez symultaniczne kontrasty światła i koloru. „Jest to sztuka – mówił Apollinaire w 1913 r. w Berlinie podczas odczytu na wystawie jesiennej *Der Sturm* – malowania nowych kompozycji za pomocą elementów formalnych, zapożyczonych nie od rzeczywistości widzenia, ale od jej koncepcji. Jest to dążenie do malarstwa poetyckiego, które jest niezależne od wszelkiej percepcji wizualnej”²³⁴. Z kolei w tym samym roku w recenzji z Salonu Niezależnych pisał: „Nic sukcesywnego w tym malarstwie. Na zawołanie każdego tonu rozświetlają się wszystkie inne kolory pryzmatu. Jest to symultaneizm. Malarstwo sugestywne, które oddziaływa na nas tak jak natura i poezja”²³⁵.

Dla Huidobro celem poezji jest – zgodnie z nazwą ruchu – sama czynność kreowania na wzór kreacji przyrody. Dodajmy tu na marginesie, że zarówno nazwa kierunku, jak i jego sens przypominają określenie „postawy kreacyjnej”, jakie Artur Sandauer zastosował wobec twórczości Juliana Przybosa, pisząc, że ten

²³³ Por. M. Delaperrière, *op. cit.*, s. 281.

²³⁴ Cyt. za: Elżbieta Grabska, *Apollinaire i teoretycy kubizmu w latach 1908–1918*, Warszawa 1966, s. 138.

²³⁵ Cyt. za: *ibidem*, s. 179.

patrząc na przedmioty, je tworzy²³⁶. Huidobro tymczasem we wstępie do tomu *Horizon carré* pisał: „Stworzyć wiersz, biorąc z życia motywy i przekształcając je tak, aby dać im życie nowe i niezależne. Nie anegdota, nie opisowość, nie linearny i logiczny system przyczynowo-skutkowy, ale emocja winna być jedynym twórczym przymiotem. Tworzyć wiersz jak natura stwarza drzewo”²³⁷.

Wydaje się, że ta koncepcja kreacyjności poezji, bliska naturze, podobna jest do opinii Gastona Bachelarda²³⁸, który uważał, że pochodząca z romantyzmu antynomia *natura naturata* i *natura naturans* mogą połączyć się w jedność w naturze wyobrażonej. Przypomnijmy, że terminy te oznaczające naturę stworzoną i tworzącą znane są od wieku XII i wprowadzone zostały w łacińskim przekładzie komentarzy Awerroesa do tekstów Arystotelesa. Na nowo zajął się nimi Schelling w swej wczesnej pracy *Von der Weltseele, eine Hypothese der höheren Physik zur Erklärung des allgemeinen Organismus* (1797). Dla Schellinga *natura naturans* była istotą filozofii natury, siłą tworzącą tożsamą z ludzkim duchem twórczym, natomiast *natura naturata* to wiedza o przyrodzie traktująca naturę jako przedmiot, nie zaś podmiot. Wcześniej także Christian Wolff rozróżniał *natura naturata* jako naturę widzialną, czyli to, co widzimy, wychylając się przez okno, oraz *natura naturans*, czyli naturę niewidzialną, potencję twórczą²³⁹. Także Samuel Taylor Coleridge pisał o konieczności imitowania właśnie *natura naturans*²⁴⁰, a w Polsce głównie Mochński w *O literaturze polskiej w wieku dziewiętnastym*²⁴¹ przywoływał oba terminy, tłumacząc je jako natura „objawiona” i „objawiająca się”, i przekonywał, co podkreśla Urbankowski²⁴², nie do świata będącego ładem i panteistyczną wersją heglizmu, w którym absolut odgrywa rolę artysty, ale do natury „objawiającej się”, tworzącej, nic o tym nie wiedząc, przypominającej podświadomość artysty. A zatem to, co świetnie spostrzegli romantycy, podchwycił także Huidobro i posunął o krok dalej: wyobraźnia jest w stanie pokonać sprzeczności, przezwyciężyć zasadę przyczynowości uniemożliwiającą zrozumienie stosunków między „ja” i „nie-ja”, nie imitować już natury, ale czynić ją widzialną. W gruncie

²³⁶ Zdanie to z książki Sandauera *Poezi trzech pokoleń* przywołuje S. Jaworski, *op. cit.*, s. 31.

²³⁷ „Créer un poème en empruntant à la vie ses motifs et en les transformant pour leur donner une vie nouvelle et indépendante. Rien d’anecdotique ni de descriptif. L’émotion doit naître de la seule vertu créatrice. Faire un POÈME comme la nature fait un arbre”. Cyt. za: J.M. Díaz de Guereñu, *op. cit.*, [w:] H. Wentzlaff-Eggebert (red.), *op. cit.*, s. 416.

²³⁸ Cyt. za: M. Baranowska, *op. cit.*, s. 9.

²³⁹ Por. Włodzimierz Szturc, *Oświecenie – Romantyzm. (Z dziejów idei natury i Wielkiej Calości)*, [w:] Jakub Zdzisław Lichański et al. (red.), *Między oświeceniem i romantyzmem. Kultura polska około 1800 roku*, Warszawa 1997, s. 207.

²⁴⁰ Samuel Taylor Coleridge, *O poezji czyli sztuce*, [w:] Alina Kowalczykova (red.), *Manifesty romantyzmu. 1790–1830. Anglia, Niemcy, Francja*, Warszawa 1995, s. 78–87.

²⁴¹ Więcej na ten temat por. Justyna Ziarkowska, *W gorączce. Krytyka literacka Maurycego Mochńskiego i Mariana José de Larra*, Wrocław 2004, s. 33–40.

²⁴² Bohdan Urbankowski, *Myśl romantyczna*, Warszawa 1979, s. 148.

rzeczy podobnie widzi tę sprawę Ortega y Gasset, podkreślając, że współczesny artysta nie tylko nie stara się mniej lub bardziej nieudolnie naśladować rzeczywistości, lecz wręcz zwraca się przeciwko niej, wybierając dehumanizację, deformację rzeczywistości, odrealnianie i zniszczenie tych jej aspektów, które nazywa „ludzkimi”, przekreślając tym samym wszelką spontaniczność²⁴³. Ten rodzaj triumfu nad naturą jest dla artysty – kontynuuje filozof – źródłem estetycznej przyjemności, jednakże, jak podkreśla, stworzenie czegoś, co nie jest naśladownictwem natury, a mimo to posiada pewną treść i sens, może być jedynie dziełem wielkiego talentu.

Wracając do twórczego aktu Huidobra, dokonuje się on przy użyciu poetyckiego słowa i obrazu, stąd też chilijski poeta będzie skupiał się w swoich teoretycznych postulatach na tych dwóch zagadnieniach. W kwestii słów mówił, że „poza gramatycznym znaczeniem języka istnieje inne, magiczne znaczenie. Każda rzecz posiada słowo wewnętrzne, słowo ukryte, znajdujące się pod powierzchnią określającego ją wyrazu. Właśnie to słowo musi odkryć poeta”²⁴⁴. Słowa są zatem czymś świętym, pozarozumowym, magicznym. Huidobro pragnie obdarzyć poezję złożonymi znaczeniami, spowodować, aby dzięki zastosowanym słowom, których możliwości konotacyjne i funkcje przedstawiające akcentuje, dochodziło w umyśle czytelnika do niezwykłych, opartych na obrazach skojarzeń uwalniających nowe sensy i niespotykane emocje. Chodzi o świadomie nieuzasadnione, kapryśne, pozbawione motywacji zastawienia obrazów, które ślizgają się jedno na drugim. Obrazy stają się zatem nośnikami nowych znaczeń, a Huidobro za naczelną zasadę estetyczną przyjmuje koncepcję „imagen múltiple” („obraz pomnożony”). Obrazy mają być podwójne, rozmnażające się, wielorakie. Najprostszy z obrazów wielorakich to obraz podwójny, który zdaniem Gerarda Diega „ukazuje równocześnie dwa przedmioty, zawiera w sobie podwójną wirtualność. Zmniejsza precyzję, zwiększa siłę sugestii”²⁴⁵. Huidobro proponuje sztukę niefiguracywną i nieopisową, a jej środkiem wyrazu staje się obraz rozumiany jako technika słowna, która przez powinowactwo słów, nie zaś ich porównanie, odkrywa nieoczywiste związki łączące różne przedmioty. A zatem obcy rzeczywistości zewnętrznej i odległy od niej obraz pozwala osiągnąć cel kreacjonizmu i stworzyć rzeczywistość nową, komplementarną w stosunku do już istniejącej. Poszukując plastycznego wymiaru poezji, Huidobro stawia na symultaniczność obrazów, co wynikać może z jego osobistej przyjaźni z Grisem i Picassem. Zresztą często, obok orfizmu, kreacjonizm bywa uważany także za literacką mutację kubizmu. Typowa dla tego nurtu nowa plastyczna koncepcja przestrzeni poddanej geometrii

²⁴³ José Ortega y Gasset, *Dehumanizacja sztuki*, [w:] *Dehumanizacja...*, s. 294.

²⁴⁴ Cyt. za: Milagros Arizmendi, *Introducción*, [w:] Gerardo Diego, *Manual de espumas. Versos humanos*, Madrid 1995, s. 17.

²⁴⁵ Cyt. za: Rosa María Martín Casamitjana, *El humor en la poesía española de vanguardia*, Madrid 1996, s. 275.

przekraczającej tradycyjne pojęcie objętości oraz jej malarska prezentacja fascynowała Huidobra pragnącego przenieść do wnętrza wiersza ten sam twórczy impuls, przewyciężając tradycyjne pojęcie kształtu i przestrzeni. Jak twierdził Gerardo Diego, „Huidobro przełożył plastyczne dowody i twierdzenia na obszar czysto poetycki”²⁴⁶. Dodajmy tu na marginesie, że w tym kubistycznym aspekcie widać raz jeszcze wpływ, jaki Huidobro mógł wywrzeć na Peipera, u którego niejednokrotnie zauważano podobne zbieżności. Władysław Strzemiński w listach do Juliana Przybosa pisał np., że Peiper jest zarówno świadomie, jak i podświadomie „kubistą w poezji, jak Juan Gris w malarstwie lub Braque”, gdyż widać u niego ten sam sposób wiązania elementów. „U kubistów ekonomia budowy wyraża się w geometryzacji kształtów”, w zazębianiu się kontrastujących elementów²⁴⁷.

W Hiszpanii za głównego kreacjonistę, autora hiszpańskiego manifestu kreacjonistycznego „Posibilidades creacionistas” („Możliwości kreacjonistyczne”), jaki ukazał się w piśmie „Cervantes” w październiku 1919 r., uważa się Gerarda Diega, przedstawiciela pokolenia 27, poetę i krytyka literackiego i muzycznego. Diego za Huidobra upatrywał celu poezji w akcie tworzenia. We wspomnianym manifestie pisał:

Obraz musi dążyć do ostatecznego wyzwolenia, do pełni najwyższego stopnia. Twórca obrazów [...] rozpoczyna swą pracę dla samej przyjemności tworzenia. Nie opisuje, buduje. Nie ewokuje, sugeruje. Jego osobne dzieło aspiruje do niezależności, do osiągnięcia własnego celu. *Obraz pomnożony*. Niczego nie wyjaśnia; jest nieprzetłumaczalny na język prozy. To Poezja w najczystszy sensie tego słowa. To również i dokładnie Muzyka, która jest w istocie sztuką obrazów pomnożonych; wszelka wartość perswazyjna, scholastyczna, filozoficzna, anegdotyczna jest jej zasadniczo obca. Muzyka nie pragnie niczego powiedzieć²⁴⁸.

Co do obrazu, to w innym miejscu Diego precyzował, że nie należy obrazu mylić z metaforą, gdyż metafora jest przeniesieniem, obraz zaś słownym odbiciem jakiejś rzeczywistości lub idei. Nie dochodzi tu zatem do zastępowania jednego znaczenia przez inne, ale do słownej prezentacji samego przedmiotu tak udanej i skutecznej, że przedmiot zostaje wzmocniony i staje się bardziej rzeczywisty w słowie niż we własnej rzeczywistości.

Sam Gerardo Diego za kreacjonistyczny uważał swój tom *Manual de espumas (Podręcznik z piany)* napisany jesienią 1922 r. w Gijón, gdzie pracował jako nauczyciel w szkole średniej i dokąd przybył po wakacjach spędzonych na zaproszenie Vicente Huidobra w Paryżu. Oto jak Diego realizuje kreacjonistyczny cel poezji, polegający na stworzeniu za pomocą ciągu wziętych z rzeczywistości, plastycznych obrazów i ich wzajemnych relacji nowej, innej rzeczywistości. Wiersz *Paraíso (Raj)*:

²⁴⁶ F.J. Díez de Revenga, *op. cit.*, s. 125.

²⁴⁷ Cyt. za: Seweryna Wysłouch, *Literatura a sztuki wizualne*, Warszawa 1994, s. 44–45.

²⁴⁸ Cyt. za: F.J. Díez de Revenga, *op. cit.*, s. 125 oraz za: J.M. Díaz de Guereñu, *op. cit.*, [w:] H. Wentzlaff-Eggebert (red.), *op. cit.*, s. 419.

Danzar

Cautivos del bar

La vida es una torre
y el sol un palomar
Lancemos las camisas tendidas a volar

Por el piano arriba
subamos con los pies frescos de cada día

Hay que dejar atrás
las estelas oxidadas
y el humo casi florecido

Hay que llegar sin hacer ruido

Bien saben los remeros
con sus alas de insecto que no pueden cantar
y que su proa no se atrevió a volar

Ellos son los pacientes hilanderos de rías
fumadores tenaces de espumas y de días.

Danzar

Cautivos del bar

Porque las nubes cantan
aunque estén siempre abatidas las alas de la mar

De un lado a otro del mundo
los arcoiris van y vienen
para vosotros todos
los que perdisteis los trenes

Y también por vosotros
mi flauta hace girar los árboles
y el crepúsculo alza
los pechos y los mármoles

Las nubes son los pájaros
Y el sol el palomar

Hurra
Cautivos del bar

La vida es una torre
Que crece cada día sobre el nivel del mar.

(Tańczyć / Urzeczeni barem // Życie jest wieżą / a słońce gołębnikiem / Rzućmy rozwieszone
koszule do lotu // Przez pianino na górę / wejdźmy świeżymi co dzień stopami // Trzeba zostawić

w tyle / zardzewiały kilwater / i prawie rozkwitły dym // Trzeba dotrzeć nie robiąc hałasu / Dobrze wiedzą wioślarze / o owadach skrzydłach, że nie mogą śpiewać / i że ich dziób nie ośmielił się frunąć // Są cierpliwymi tkaczami ujścia rzek / uporczywymi palaczami pian i dni. // Tańczyć / Urzeczeni barem // Ponieważ chmury śpiewają / choćby skrzydła morza były zawsze opuszczone // Z jednej strony świata na drugą / tęcze przychodzą i odchodzą / dla wszystkich was / którym uciekły pociągi // Przez was także / mój flet każe kręcić się drzewom / a świt wznosi / piersi i marmury // Chmury są ptakami / a słońce gołębnikiem // Hurra / Urzeczeni barem // Życie jest wieżą / która każdego dnia rośnie nad poziom morza.)

Elementy tego wiersza, jak taniec, pianino, niemogący śpiewać wioślarze, chmury, które dla odmiany śpiewają, flet lirycznego bohatera, tworzą kracjonistyczne odbicie raj, czyli stworzonego przez sztukę złudzenia wolności wobec tych „uręczonych”, zniewolonych jeńców życia.

Oprócz Diega do kracjonistów zaliczali się także Juan Larrea (1895–1980), wcześniej ultraista, a potem także surrealista, przyjaciel Gerarda Diega, którego ten tak usilnie promował, że przez wiele lat uważano Juana Larreę za postać fikcyjną i pseudonim tego przedstawiciela pokolenia 27, oraz Luis Álvarez Piñer (1910–1999), uczeń Diega ze szkoły w Gijón.

Choć generalnie możemy powiedzieć, że ultraizm ma swe źródła w futuryzmie, kracjonizm zaś w kubizmie, to oczywiście różnice między dwoma hiszpańskimi izmami nie były wyraźnie wytyczone, tym bardziej że ultraiści dbali o płynność granic swoich postulatów. Cenna jest w tym względzie anegdota Gerarda Diega:

Znałem Díeza Caneda²⁴⁹, Cansinosa-Assensa i Ramóna Gómeza de la Serna... Wiedziałem, że się nie lubią i mogłem to zauważyć. Pokazałem mój wiersz *Azar* każdemu z nich. Díez Canedo powiedział mi: jest dobry, to wiersz futurystyczny. Cansinos-Assens, któremu także wiersz się podobał, powiedział, że jest ultraistyczny, a w końcu Ramón, że jest kracjonistyczny... A był to ciągle ten sam wiersz²⁵⁰.

Sami uczestnicy obu hiszpańskich nurtów, mówiąc o różnicach, podkreślali, że ultraizm był w zasadzie syntezą nieprzerwanego pragnienia odnowy i jako taki był raczej artystycznym ruchem, inaczej niż kracjonizm stanowiący konkretną literacką szkołę. Cansinos-Assens z czasem coraz bardziej niechętny wobec niewyróżniającego się łagodnością charakteru Huidobro wskazywał na zagrożenia i ograniczenia kracjonizmu absolutnego, uważając, że „próba wyrażania świata jedynie poprzez całkowicie nowe obrazy równoznaczna jest z chęcią jego stworzenia”²⁵¹, co Hiszpan uważał za niemożliwe.

²⁴⁹ Enrique Díez Canedo (1879–1944), poeta, tłumacz, wpływowy krytyk literacki współpracujący w wieloma pismami krajowymi i zagranicznymi, promował poezję młodych twórców (m.in. Juana Ramona Jiménez czy Gerarda Diega).

²⁵⁰ Agustín Sánchez Vidal, *La cultura española de vanguardia*, [w:] H. Wentzlaff-Eggebert (red.), *op. cit.*, s. 345.

²⁵¹ Cyt. za: J.M. Díaz de Guereñu, *op. cit.*, [w:] H. Wentzlaff-Eggebert (red.), *op. cit.*, s. 405.

ROZDZIAŁ IIII

Pokolenie?

Luis de Góngora i poeci 1927

*Un recuerdo de viaje
Queda en nuestras memorias.
Nos fuimos a Sevilla.*

Jorge Guillén,
*Unos amigos. (Diciembre de 1927)*²⁵²

Pokolenie?

Chociaż nie wszyscy przedstawiciele grupy literackiej znanej w tradycji historycznoliterackiej jako „pokolenie 1927” byli surrealistami, to wszyscy hiszpańscy poeci surrealistyczni ją współtworzyli. Poświęćmy jej zatem naszą uwagę. Literackie pokolenie – „the brilliant pleiad”, jak je nazywa jeden z jego znawców, Brian C. Morris²⁵³ – podobnie jak całość życia kulturalnego ówczesnej Hiszpanii było zróżnicowane, obfitujące w znakomite nazwiska i dzieła, dziś obrosłe niezliczonymi komentarzami, sporami i wątpliwościami badaczy. Grupa najczęściej nazywana jest „pokoleniem 1927”, zdarzają się jednak i inne określenia. „Pokolenie 1925” to termin zaproponowany przez Luisa Cernudę, jednego z przedstawicieli formacji, stosowany przez kilku znanych badaczy (m.in. Ricardo Gullón) i stanowiący średnią arytmetyczną lat debiutów wchodzących w jej skład poetów. Z kolei określenie

²⁵² „Wspomnienie podróży / Pozostaje w naszej pamięci / Pojechaliśmy do Sewilli”. Jorge Guillén, *Unos amigos. (Diciembre de 1927)*, [w:] Juan Manuel Rozas, *La generación del 27 desde dentro*, textos y documentos seleccionados y ordenados por Juan Manuel Rozas, Madrid 1987, s. 377.

²⁵³ Morris spopularyzował nazwę użytą po raz pierwszy przez dziennikarza lokalnej gazety, gdy w Sewilli w grudniu 1927 r. pojawiła się grupa poetów, by wspólnie brać tam udział w uroczystościach ku czci Luisa de Góngory. Samym zainteresowanym określenie to przypadło do gustu i w numerze 5 „Loli”, satyrycznego dodatku do pisma „Carmen”, pojawił się artykuł o koronacji Dámasa Alonsa na najznakomitszego znawcę barokowego twórcy, podpisany właśnie „La Brillante Pléyade”.

„pokolenie dyktatury” wynikało z chronologicznej zbieżności lat działalności grupy i zapoczątkowanych zamachem stanu rządów generała Miguela Primo de Riverę (1923–1930); ukute przez José Luisa Cana²⁵⁴ pojęcie „pokolenie przyjaźni” nawiązywało do koleżeńskich stosunków łączących znaczną część twórców grupy; nazwę „pokolenie poetów-profesorów” stosowano ze względu na prowadzoną przed wojną domową lub po jej zakończeniu akademicką i naukową działalność wielu przedstawicieli tej generacji czy wreszcie miano „pokolenie Guillén–Lorca”, które miało wskazywać na dwa przeciwstawne bieguny estetyki grupy.

Od 1948 r., czyli od momentu ukazania się artykułu jednego z poetów omawianej formacji Dámasa Alonsa, zatytułowanego *Una generación poética (1920–1936)* (*Poetyckie pokolenie (1920–1936)*) także pierwszy człon nazwy podawany był w wątpliwość, stając się tematem licznych, szeroko zakrojonych debat zarówno historycznoliterackich, jak i filozoficznych²⁵⁵. Rzeczywiście, powszechnie stosowane określenie interesujących nas tu pisarzy mianem „pokolenia” można uznać za mylące i zapewne lepiej byłoby mówić o grupie²⁵⁶. Przeciwnego zdania był Alonso, który przekonany o słuszności terminu „pokolenie” podkreślał, że chociaż wspólnie nie przeciwstawiano się literacko lub światopoglądowo niczemu, chociaż nie zaistniał żaden fakt mogący powodować wspólnotę interesów, chociaż nie sposób wskazać na nikogo, kto byłby przewodnikiem, chociaż nie miała miejsca w zasadzie wspólnota inspiracji czy techniki, to jednak pisarze „nie tworzyli jedynie grupy, ale w ich wypadku spełniały się minimalne warunki, jakie – jak rozumiem – muszą się wytworzyć, aby uznać formację za pokolenie: byli rówieśnikami, łączyły ich przyjacielskie stosunki, istniała między nimi wymiana, podobnie reagowali na zewnętrzne wydarzenia”²⁵⁷. Tymczasem pokolenie łączy zwykle, oprócz przybliżonej daty urodzin, wspólne przeżycie pokoleniowe, wyraźny przełom polityczny lub strukturalny. Jest ono zdefiniowane przez konkretne warunki zewnętrzne. O takim zdarzeniu w tym kręgu poetów – inaczej niż w poprzedzającej go formacji o nazwie „pokolenie 1898”, przeżywającej przegraną wojnę ze Stanami Zjednoczonymi, utratę ostatnich zamorskich kolonii i ostateczny koniec trwającego cztery długie stulecia hiszpańskiego imperium – nie może być mowy. Nie dochodzi także do głosu opozycyjny, typowy w wypadku pokolenia, stosunek do poprzedników. Można nawet powiedzieć, że przeciwnie, gdy w poło-

²⁵⁴ José Luis Cano, *La generación de la amistad*, [w:] *La poesía de la generación del 27*, Barcelona 1973, s. 11–24.

²⁵⁵ Tu do najważniejszych należą badania Juliana Mariasa, *El método histórico de las generaciones*, Madrid, wydane po raz pierwszy w 1949 r., dowodzące istnienia czy nawet współistnienia pokoleń.

²⁵⁶ Szczegółów na temat dyskusji krytyków o adekwatności terminów „grupa” lub „pokolenie” dostarcza m.in. rozdział V pt. *Voces discrepantes* monografii Andersona. Por. Andrew A. Anderson, *El veintisiete en tela de juicio. Examen de la historiografía generacional y replanteamiento de la vanguardia histórica española*, Madrid 2005, s. 186–216.

²⁵⁷ Dámaso Alonso, *Una generación poética (1920–1936)*, [w:] H. Wentzlaff-Eggebert (red.), *op. cit.*, s. 395.

wie lat dwudziestych poeci ci rozpoczynali swoją artystyczną działalność, wielu starszych od nich o generację twórców pokolenia 1898, ukończywszy 50. czy 60. rok życia, przedstawiało się na zaproponowane przez młodych nowe sposoby pisarskie: przypomnijmy Azorina, który od 1926 r. pisywał ekspresjonistyczne dramaty, jak *Old Spain* czy *Brandy, mucho brandy* (*Brandy, dużo brandy*), a od 1928 r. awangardowe powieści, jak *Félix Vargas, Superrealismo (Nadrealizm)* czy *Pueblo (Lud)*, bądź Valle-Inclána, którego pierwsze „esperpenta” – będzie jeszcze o tym mowa – pochodzą z 1920 r. Jest to więc inna sytuacja niż ta, gdy romantycy walczyli z klasykami: tu nad więzią pokoleniową góruje poczucie grupowości, zresztą występowanie w grupie uchodzi dosyć powszechnie za jedną z głównych cech awangardy²⁵⁸, bliskie będzie także surrealizm²⁵⁹. Cathrin Klingsöhr-Leroy i Uta Grosenick przywołują wspomnienie z lat trzydziestych spędzonych w Paryżu, jakiego Roberto Matta przekazał w jednym z wywiadów: „Staraliśmy się stworzyć nowy rodzaj intelektu, intelekt kolektywny. Surrealiści mieli silne poczucie grupy, problemy poruszane były wspólnie, i to było nowością”²⁶⁰.

Podsumowując, powiedzmy, że hiszpańskie pokolenie 1927 paradoksalnie uwidacznia cechy typowe dla grupy: związki towarzysko-przyjacielskie poszczególnych pisarzy, wspólne przedsięwzięcia i wystąpienia artystyczne, podobny, przynajmniej początkowo, styl pisarski. Jeden z czołowych przedstawicieli formacji, Jorge Guillén wspominał, że „nie było programu, nie było manifestu, który by atakował lub bronił ustalonych pozycji. Były rozmowy, listy, kolacje, spacer i przyjaźń pod jasnym niebem Madrytu”²⁶¹, a w innym miejscu, podkreślając poczucie grupowej wspólnoty, dodaje koncyliacyjnie: „my, grupa poetów o cechach pokolenia, którzy żyli i pisali w Hiszpanii w latach 1920–1936”²⁶². Co do podobieństw uprawianych poetyk, to autor klasycznej antologii poetów 1927, Vicente Gaos²⁶³, za zespalające i reprezentatywne uznawał wysuwane przez autorów formacji postulaty oryginalności, samowystarczalności sztuki, antyrealizmu i anty-

²⁵⁸ Analizuje ją m.in. Stefan Morawski, uważając, że awangarda z całą premedytacją zrywa z kultem sterujących życiem sztuki genialnych indywidualności, unicestwia stylistyczną jedność ruchu i uznaje grupowe manifestacje za symptom zasady demokratyzacji jako podstawy kontaktów międzyludzkich. Silną motywacją była tu, zdaniem badacza, „niepewność co do sensu sztuki oraz przeświadczenie, że grupa, zderzając się z wrogim otoczeniem, może uzyskać więcej niżli poszczególne jednostki”. Por. S. Morawski, *op. cit.*, s. 259.

²⁵⁹ Przypomnijmy, że rozmaite postulaty surrealistyczne bywają traktowane przez badaczy jako prototypy zachowań awangardowych. Można tu powołać się na sposób, w jaki Peter Bürger dokonuje interpretacji alegorii, por. P. Bürger, *op. cit.*, s. 87–106.

²⁶⁰ Cyt. za: Cathrin Klingsöhr-Leroy, U. Grosenick (red.), *op. cit.*, s. 16.

²⁶¹ Cyt. za: Brian C. Morris, *Una generación de poetas españoles (1920–1936)*, versión española de A.R. Bocanegra, Madrid 1988, s. 20.

²⁶² Jorge Guillén, *Lenguaje y poesía: algunos casos españoles*, Madrid 1983, s. 181. Odwrotnie i nieco zaskakująco rzecz ujmują np. Juan Manuel Rozas, który opowiadając się za określeniem „pokolenie”, rozumie je jako twór złożony z kilku małych grup regionalnych i jednej grupy centralnej. Por. Juan Manuel Rozas, *El 27 como generación*, Santander 1978, s. 44.

²⁶³ Vicente Gaos, *Antología del grupo poético de 1927*, Madrid 1999, s. 14–28.

romantyzmu poezji oraz skupienia na metaforze. Ich twórczość będzie z założenia antyretoryczna, przeciwna polityce i patosowi. Powiedzmy jednak, że wspólne wystąpienia artystyczne, które zespoliły grupę w 1927 r., nie oznaczały istotnej wspólnoty estetycznej: autorzy nie podpisali żadnego manifestu czy programu poetyckiego, nie należeli do jednej szkoły pisarskiej, każdy z nich posiadał charakterystyczny styl i własną artystyczną osobowość. Łatwiej w ich wypadku mówić o estetycznych punktach stykowych i wspólnocie działalności mającej na celu odnowę języka poetyckiego, posuwanie go wciąż do przodu, badanie jego możliwości i granic oraz odzyskanie i wydobywanie na światło dzienne hiszpańskiej poezji skazanej przez XVIII i XIX stulecie na zapomnienie, zainteresowanie wzniecone być może przez prace Centrum Badań Historycznych (Centro de Estudios Históricos)²⁶⁴.

Gdyby do poetów 1927 zastosować definicję Janusza Sławińskiego, przysłoby nam uznać, że w pierwszej fazie działalności, do końca roku 1927, formacja tworzyła grupę artystyczną – „bezpośrednia styczność społeczna między uczestnikami, mająca mniej lub bardziej wyraziste uzewnętrznienia organizacyjne, wspólnota przedsięwziętych działań literackich, a więc wspólnota założeń i środków oraz pokrewieństwo realizacji, zgoda (i niezgoda) na określone tradycje, wzajemne oddziaływanie uczestników i poczucie wzajemnego uzależnienia”²⁶⁵ – w drugiej zaś, bardziej nas tu interesującej, gdy doszły już do głosu u części poetów wpływy nadrealistyczne, grupa uległa rozbiciu i pozostała jedynie szkoła („istnienie pewnych standardów stylistycznych, kompozycyjnych czy tematycznych, nadających jednolite piętno realizacjom literackim”²⁶⁶). Dodatkową komplikacją dla przyjętego przez literaturoznawstwo hiszpańskie określenia „pokolenie 1927” stanowi fakt, że choć grupa przestała jako taka istnieć po wojnie domowej, oddzielona geograficznie i duchowo ze względu na zewnętrzną i wewnętrzną emigrację, znaczna część poetyckiej działalności jej przedstawicieli, a w niektórych przypadkach nawet najistotniejsze ich osiągnięcia artystyczne (mam tu na myśli np. Jorge Guilléna czy Dámasa Alonsa) przypadły na czas po rozpadzie formacji.

Jeszcze inne wątpliwości terminologiczne dotyczą chronologicznej i pojęciowej zbieżności grupy z prądami europejskimi. Podobnie jak w historycznoliterackim piśmiennictwie hiszpańskim istnieje niedająca się pokonać od stulecia

²⁶⁴ Jeden z badaczy hiszpańskiej awangardy, Francisco Javier Díez de Revenga, uważa, że ujawnione przez Akademię Szwedzką – przynajmniej nieco enigmatyczne – motywy przyznania w 1977 r. Nagrody Nobla Vicente Aleixandre mogłyby posłużyć do zdefiniowania spójności estetycznej całej formacji: „za wielkie dzieło twórcze zakorzenione w tradycji hiszpańskiej liryki oraz nowoczesnych prądach poetyckich rozświetlających kondycję człowieka w kosmosie i potrzeby chwili obecnej”. Por. Francisco Javier Díez de Revenga, *Las Vanguardias y la Generación del 27*, Madrid 2004, s. 15.

²⁶⁵ Janusz Sławiński, *Koncepcja języka poetyckiego awangardy krakowskiej*, Z *Dziejów Form Artystycznych* w Literaturze Polskiej, t. 4, Wrocław 1965, s. 22.

²⁶⁶ *Ibidem*, s. 23.

dychotomia modernizm – pokolenie 1898, także w tym wypadku mamy do czynienia ze sporem przeciwstawiającym pojęcie awangardy poetom 1927, chociaż tu sprawa wydaje się łatwiejsza do rozwikłania i należałoby uznać, że grupa Lorki i Guilléna stanowi po prostu jeden z nurtów hiszpańskiej awangardy.

Luis de Góngora

Powróćmy jednak do określenia 1927 pochodzącego z poszerzonej w 1957 r. edycji podręcznika *Historia de la Literatura Española* Ángela Valbueny Prata²⁶⁷. W 1927 r. grupa uroczystie obchodziła trzechsetną rocznicę śmierci Luisa de Góngory. Późny Góngora, przede wszystkim jako autor dwóch poematów *Fábula de Polifemo y Galatea* (*Opowieść o Polifemie i Galatei*) oraz *Soledades* (*Poemat samotności*), odpowiednio z 1612 i 1613 r., uważany był aż do początku XX stulecia za księcia ciemności. Poecie zarzucano, że przeprowadzony radykalnie proces totalnej metaforyzacji rzeczywistości doprowadził go do zagmatwania, niejasności i granic absurdu. Obchody trzechsetlecia jego śmierci, które w znacznej mierze zintegrowały interesującą nas grupę młodych twórców, zainicjował Gerardo Diego, a przewidywały one publikacje, publiczne wykłady, spotkania, bankiety, a nawet – surrealistyczne z ducha – uroczystości pogrzebowe barokowego autora²⁶⁸. Zaczniemy od tych ostatnich. Szczegółów w tym względzie dostarczył

²⁶⁷ Historię terminu 27 kreśli w rozdziale VI pt. *Mapas divergentes* cytowany już Anderson. Por. A.A. Anderson, *op. cit.*, s. 217–244.

²⁶⁸ Twórczością Góngory interesowali się wówczas nie tylko przedstawiciele grupy. Doceniali twórcę kulteranizmu m.in. Vicente Huidobro oraz Pablo Picasso. Co do Picassa, to przytoczmy tu częściowo polską anegdotę. W 1948 r. w Monako ukazała się książka z sonetami Luisa de Góngory o następującym tytule *Vingt poèmes de Góngora, traduits par Zdzisław Milner. Gravés en espagnol et ornés de 20 hors-texte, par Pablo Picasso* (*Dwadzieścia wierszy Góngory, przełożonych przez Zdzisława Milnera, wygrawerowane po hiszpańsku i ozdobione [...] przez Pabla Picassa*). Jej nowe wydanie, także z rysunkami Picassa, ukazało się potem w Nowym Jorku jako: *Picasso, Góngora*, Braziller, New York 1985, ze wstępem Johna Russella i angielskim przekładem Alana S. Trueblooda (por. Alan S. Trueblood, *Góngora visto por Picasso*, [w:] Sebastián Neumeister (red.), *Actas del IX Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas: 18–23 agosto 1986 Berlin*, t. 1, Asociación Internacional de Hispanistas, Berlin 1989, s. 655–664). Zaprezentowane w tym wydaniu utwory barokowego mistrza to te same (i w tej samej kolejności), które Milner opublikował w 1928 r., w Paryżu w *Editions Cahiers d'art* jako *Vingt sonnets*, wówczas z ilustracjami Ismaela Gonzaleza de la Serna, hiszpańskiego malarza od 1920 r. na stałe mieszkającego w Paryżu. Książka Picassa zawiera napisane przez niego odręcznie teksty, każdy sonet oddzielony jest portretem kobiecym, a otwiera ją nowa wersja znanego portretu barokowego poety namalowanego w 1622 przez młodego Diega Velázqueza. Co do samego Zdzisława Milnera (urodzony w 1886 r. w Warszawie, zmarły w 1965 r. pod Paryżem), był on romanistą, tłumaczem i pedagogiem, spokrewnionym z malarzem kubistą, Ludwikiem Markusem, bardziej znanym jako Louis Marcoussis. Jak podaje Piotr Sawicki (por. Piotr Sawicki, *Polacy a Hiszpanie. Ludzie, podróże, opinie*, Wrocław 1995, s. 120), w czasie I wojny światowej pełnił w Madrycie funkcję radcy kulturalnego Ambasady Francuskiej i uczył się francuskiego w słynnej Residencia de Estudiantes.

Gerardo Diego²⁶⁹, który w piśmie „Lola”, nieformalnym i satyrycznym dodatku do wydawanego w Santander literackiego periodyka „Carmen”, relacjonował pogrzeb Luisa de Góngory, jaki zorganizowali poeci 1927. Wykupili oni w lokalnych dziennikach nekrologi zapowiadające datę i miejsce mszy pogrzebowej, wysłali zaproszenia do władz i w umówionym dniu, 23 maja 1927 r., w kościele Świętej Barbary w Madrycie ustawili katafalk, zapalili gromnice, wszyscy ubrani odświętnie, Alberti z czerwonym goździkiem w butonierce, czekali na kondolencje od gości. Celebryjący nabożeństwo ksiądz patrzył ponoć zdziwiony, tym bardziej że żaden z zaproszonych gości nie przybył, a w liturgii za duszę zmarłego uczestniczyło jedynie dwunastu ubranych na czarno mężczyzn, którzy zajmowali pierwszą ławkę. W końcu – to już relacja Dámasa Alonsa²⁷⁰ – zdeorientowany duszpasterz, nie wiedząc, którego z nich powinien okadzić, uważnie obserwuje wszystkie twarze i uznając, że najbardziej posępne jest oblicze José Bergamina²⁷¹, zbliża się doń z kadzidłem.

Poeci 1927 urządzali także *auto da fe*, skazując na spalenie, co przypomina Alberti w *Utraconym gaju*²⁷², dzieła dawnych i współczesnych wrogów Góngory: Lopego de Vegi, Francisca de Quevedo czy Ramona del Valle-Inclána oraz książki tych badaczy, którzy nieprzychylnie wyrazili się o mistrzu. Wysyłano złośliwe rymowanki do krytyków atakujących barokowego poetę, także w ramach zemsty zbiorowo oblewano uryną mury szacownej Królewskiej Akademii Literatury, nieprzychylnej poezji Góngory.

Co do publikacji upamiętniających twórcę – jak mawiano – czystego piękna, to ukazały się: antologia wierszy na cześć Góngory pisanych w XVII, XVIII i XIX stuleciu (*Antología poética en honor de Góngora: desde Lope de Vega a Rubén Darío*) zredagowana przez Diega, edycja krytyczna poematu *Soledades*

Po wojnie zamieszkał wraz z przywiezioną z Hiszpanii żoną we Francji, ukończył tam studia hispanistyczne, pracował jako nauczyciel na francuskiej prowincji. Jeszcze w Hiszpanii, a potem we Francji przekładał literaturę hiszpańską na polski (w 1914 r. spolszczył *Nowele przykładowe* Cervantesa) i francuski (m.in. wspomniany Góngora oraz traktat *El héroe* Baltasara Graciána, sonety Quevedo). Twórczością Góngory zainteresował się bardzo wcześnie, bo już w 1920 r. w trzecim numerze pisma „L'Esprit Nouveau” zamieścił artykuł pt. *Góngora et Mallarmé. La connaissance de l'absolu par les mots*. Jego syn, Max Milner, zostanie profesorem Sorbony, cenionym badaczem literatury hiszpańskiej i francuskiej (m.in. prace dotyczące św. Jana od Krzyża i Baudelaire’a).

²⁶⁹ Gerardo Diego w sprawie nazwy formacji dorzucał w 1973 r. „sądzę, że [...] tworzyliśmy przyjacielską grupę, która ma prawo, by wiązać ją z datą 1927, ponieważ był to rok decydujący, gdy udało się osiągnąć spójność całej grupy. Ponieważ do tamtego czasu znaliśmy się między sobą po dwóch, po trzech, ale nie wszyscy”. Cyt. za: Arturo Ramoneda, *Antología Poética de la Generación del 27...*, Madrid 1990, s. 35.

²⁷⁰ Dámaso Alonso, *Una generación poética (1920–1936)*, [w:] H. Wentzlaff-Eggebert (red.), *op. cit.*, s. 396.

²⁷¹ José Bergamín (1895–1983), eseista, poeta, redaktor m.in. pisma „Cruz y Raya”, pierwszy wydawca poematu *Poeta w Nowym Jorku*, którego rękopis Lorca przekazał mu na krótko przed śmiercią.

²⁷² R. Alberti, *Utracony...*, s. 296–297.

przygotowana przez Alonso oraz antologia aktualnych utworów dedykowanych znakomitemu poprzednikowi, zebrana przez Albertiego i publikowana w kilku kolejnych numerach pisma „Litoral”. Krytycznoliteracki wkład uczestników obchodów w postaci przygotowanych referatów, artykułów, a nawet rozpraw doktorskich okazał się jednak znacznie bardziej obfity. Powstały wówczas m.in.: tekst *La exaltación de la realidad* (Luis de Góngora) (*Zachwyt nad rzeczywistością* (Luis de Góngora)) Pedra Salinasa²⁷³, *Lenguaje poético: Góngora* (*Język poetycki: Góngora*) Jorge Guilléna²⁷⁴, *Un escorzo de Góngora* (*Portret Góngory*) Gerarda Diega²⁷⁵, *Con don Luis de Góngora* (*Z don Luisem de Góngora*) Vicente Aleixandre²⁷⁶ czy *La imagen poética de don Luis de Góngora* (*Obraz poetycki don Luisa de Góngory*) Federica Garcíi Lorki²⁷⁷. Jednak pionierem tej krytycznoliterackiej działalności grupy był z pewnością Jorge Guillén, który w 1925 r. obronił na Uniwersytecie Centralnym w Madrycie napisany rok wcześniej doktorat pt. *Notas para una edición comentada de Góngora* (*Uwagi do krytycznej edycji Góngory*), wydany dopiero w 2002 r.²⁷⁸ Trzy lata później, w 1928 r., językoznawczy doktorat poświęcony składni Góngory obroni z kolei Dámaso Alonso²⁷⁹.

Czy fascynacja twórczością barokowego mistrza, jaką w momencie formowania się grupy przeżyli wszyscy jej członkowie, mogła mieć wpływ na późniejsze zbliżenie części z nich do nadrealistycznej poetyki? Guillén, który zresztą nie będzie uczestniczył w pochodzącym z Paryża nurcie, komentował w swojej rozprawie siedemnastowieczne utwory Góngory przez pryzmat dzieł Baudelaire’a, Mallarmégo i Prousta oraz kontrastował kulteranistyczną poetykę z francuską awangardą, jaką miał okazję poznać podczas swojego sześcioletniego pobytu w Paryżu w charakterze lektora na Sorbonie. Guillén postrzegał Góngorę przede wszystkim – pamiętamy o materializmie surrealistów – jako miłośnika przedmiotu, dowodząc, że jego wyrafinowana stylistycznie, pozornie abstrakcyjna metaforyka ma zawsze źródło w rzeczach, w codziennym konkrecie, w doświadczalnej i namacalnej rzeczywistości. Także Lorca zwracał uwagę na konkret, z którego biorą początek barokowe przenośnie:

²⁷³ Włączony do tomu: Pedro Salinas, *La realidad y el poeta*, traducción del inglés y edición a cargo de Soledad Salinas de Marichal, Barcelona 1976.

²⁷⁴ Włączony do tomu: Jorge Guillén, *Lenguaje y poesía: algunos casos españoles*, Madrid 1983.

²⁷⁵ Włączony do tomu: Gerardo Diego, *Crítica y poesía*, Madrid 1984.

²⁷⁶ Włączony do tomu: Vicente Aleixandre, *Nuevos encuentros*, [w:] *Obras completas*, prólogo de Carlos Bousoño, Madrid 1968.

²⁷⁷ Por. F. García Lorca, *Obras completas*, t. III, s. 53–78.

²⁷⁸ Jorge Guillén, *Notas para una edición comentada de Góngora*, edición, notas y acotaciones, Antonio Piedra, Juan Bravo, prólogo, José María Micó, Valladolid 2002.

²⁷⁹ Jego rozprawa także ukaże się w formie książki. Por. Dámaso Alonso, *La lengua poética de Góngora*, Madrid 1935.

Dla niego jabłko jest równie intensywne, jak morze, a pszczoła tak zadziwiająca, jak las. Staje na wprost natury z przenikliwym spojrzeniem i podziwia identyczne piękno, jakie posiadają po równo wszystkie kształty. Wchodzi w to, co można nazwać światem każdego przedmiotu, i tam dopasowuje swoje uczucie do uczuć je otaczających. Dlatego jest mu wszystko jedno, czy to jabłko, czy morze, gdyż odgadł, jak wszyscy prawdziwi poeci, że jabłko w swoim świetle jest równie nieskończone, jak morze w swoim²⁸⁰.

Podobnie jak Guillén, Lorca uznaje Mallarmégo za najlepszego ucznia Góngory²⁸¹ i zgadza się z opinią, że dopiero dwudziestowieczna awangarda zdołała odczuć głębię tych poematów. „Oświeceni ten wielki marmurowy pomnik, jakim jest don Luis, ten pomnik nieskazitelnego piękna, któremu akademie nie zdołały ukruszyć nawet palca, ale któremu surrealistyczny księżyc zdołał odłamać hebrajski czubek nosa”²⁸².

Przełom, jakiego dokonują twórcy 1927 w języku poetyckim Hiszpanii, podjąwszy drogę rozpoczętą niegdyś przez Góngorę, polega na zerwaniu z opisowością i narracyjnością wiersza dominującymi dotąd w tamtejszej liryce (głównie za sprawą popularnego „romance”) i prowadzącymi do uznania obiektywnego zewnętrznego lub wewnętrznego świata. Tymczasem u Góngory, jak później u hiszpańskich nadrealistów, rzeczywistość i jej normalny wyraz językowy znikają. Wartość wiersza rośnie w miarę jego oddalania się od normalności świata zewnętrznego. Góngora nienawidzi rzeczywistości²⁸³. Nie ma w jego poezji miejsca dla natury, jego wyobrażenia produkuje nierealne obrazy, a ich zawartość przedmiotowa traci jakiegokolwiek znaczenie. Zostają usunięte przez świat sztucznych wyobrażeń, przez powyginane i trudno czytelne linie zdaniowe, przez rzadkie słowa i niezwykle metafory, zagadkową składnię i zaciemniające peryfrazy. Równowaga między treścią i sposobem wypowiedzi zostaje tu zniweczona przewagą tego ostatniego. Tematy i przedmioty zawarte w wierszu zatracają swoje znaczenie wobec przewagi stylu lub mówiąc inaczej – oto kolejny punkt styczności Góngory i nadrealistów – nadmierna stylizacja prowadzi do deformowania rzeczywistości,

²⁸⁰ Federico García Lorca, *Obras completas*, t. III, s. 62–63.

²⁸¹ Na wiele lat przed Guillénem i Lorką, w 1918 r. twórczość Mallarmégo porównywał do twórczości Góngory francuski pisarz i tłumacz Francis de Miomandre na łamach paryskiego pisma „Hispania”.

²⁸² Federico García Lorca, *Obras completas*, t. III, s. 53. Wyjaśnijmy tu, że żydowskie pochodzenie Góngory w sposób szczególny upamiętnił jego największy poetycki rywal, Francisco de Quevedo, który pisywał napastliwe, ironiczne i pełne inwektyw sonety stanowiące „przepisy” na *Soledades*, sonety o ogromnym nosie Góngory lub jego żydowskich korzeniach. Góngora nie pozostawiał ich zresztą bez odpowiedzi i przypominał czytelnikom fizyczne ułomności swego kulawego i krótkowzrocznego konkurenta.

²⁸³ Podkreślmy tu, że materialność surrealistów nie stoi w sprzeczności z ich niechęcią, podobnie jak to jest u Góngory, do obiektywnej rzeczywistości. Ich obrazy, choć materialne, wyobcowują w zasadzie to, co realne i dobrze znajome. Podobną zasadę dostrzegał Friedrich w odniesieniu do poezji Rimbauda i definiował ją jako „zmysłową nierealność” polegającą na takim zestawieniu zmysłowych składników rzeczywistości, że tworzą one rodzaj nadrzeczywistości. Por. H. Friedrich, *op. cit.*, s. 116–117.

do pewnej dehumanizacji. Te wiersze są rodzajem zadań do ćwiczenia umysłu, zamierzona ciemność (uważana czasem za nadmiar duchowego światła), której przyklasnąćby zapewne też Ortega y Gasset, chroni je przed trywialnymi spojrzeniami, pozwala wzniesć się na wyższy poziom i potwierdzić związek z duchową arystokracją. Góngorę podobnie jak surrealistów nie cieszy tania popularność, jego poezja nie szuka czytelnika, ale przed nim ucieka, trzeba się o nią ubiegać.

Obchody rocznicowe skończyły się w grudniu 1927 r., gdy część biorących w nich udział poetów (Alberti, Alonso, Diego, Guillén i Lorca, na miejscu do grupy dołącza jeszcze Cernuda) udała się we wspólną podróż pociągiem do Sewilli na zaproszenie poety i toreadora Ignacia Sáncheza Mejías, by w tamtejszym Ateneo, ośrodku naukowo-kulturalnym, kontynuować działania ku czci Góngory: referaty i publiczne lektury jego wierszy. Opisywaną przez lokalną prasę wyprawę zamknięto zabawą zorganizowaną przez dysponującego dużym domem na obrzeżach Sewilli Sáncheza Mejías i włożeniem laurowego wieńca na głowę Dámasa Alonsa, uznanego za największy autorytet gongorystyczny formacji²⁸⁴.

Aby sprawiedliwie zakończyć opis obchodów ku czci Luisa de Góngory, należy dodać, że z czasem, gdy opadły już emocje związane z rocznicowym rokiem 1927, młodzi poeci zaczęli dostrzegać także wielkość jego głównego rywala, Francisca de Quevedo. Zresztą dostrzegał ją także wczesny uczestnik hiszpańskiej awangardy Argentyńczyk Jorge Luis Borges, uważając, że „nie ustępuje on nikomu” i przypuszczając, iż jego niepopularność wynikała z niedopuszczania do siebie najmniejszej uczuciowości i braku symbolu, który zawładnąłby wyobraźnią ludzi²⁸⁵. Na niedocenianie Quevedo przez potomnych zwracać miał także uwagę Federico García Lorca. Pablo Neruda²⁸⁶ przytacza opowieść Lorki, który podróżując w latach trzydziestych po Hiszpanii z objazdowym studenckim teatrem „La Barraca”, dotarł pewnego popołudnia do małego kastylijskiego miasteczka, w którym, podczas gdy reszta trupy stawiała scenę, postanowił zwiedzić kościół. Tam znalazł stare grobowce, a na jednej z płyt odszyfrował zamazany upływem czasu napis: „Tu spoczywa don Francisco de Quevedo y Villegas, kawaler Zakonu Santiago”. Lorca przeraził się, że oto jeden z największych poetów, człowiek nieposkromionej namietności i inteligencji spoczywał zapomniany w zapomnianym kościele zapomnianego miasteczka. Zresztą zmęczony tą gongoromanią już w rok po obchodach mówił dziennikarzowi, że logiczna i beznamietna poezja staje się dla niego nieznośna: „wystarczy już lekcji Góngory” – kończy²⁸⁷.

²⁸⁴ Szczegółowo wizytę w Sewilli opisuje Rogelio Reyes Cano, *Sevilla en la generación del 27. Estudio y antología de Salinas, Guillén, G. Diego, Aleixandre, García Lorca, D. Alonso, Cernuda y Alberti*, segunda edición, Aréa de Cultura y Fiestas Mayores, Sevilla 2002, s. 17–51.

²⁸⁵ Por. Jorge Luis Borges, *Quevedo*, [w:] *Dalsze dociekania*, przełożył Andrzej Sobol-Jurczykowski, Warszawa 1999, s. 57–69.

²⁸⁶ Cyt. za: José Luis Calvo Carilla, *Quevedo y la generación del 27 (1927–1936)*, Valencia 1992, s. 98–99.

²⁸⁷ F. García Lorca, *Obras completas*, t. III, s. 366. W 1933 r. podczas wykładu wygłoszonego w Buenos Aires pt. „Juego y teoría del duende” („Zabawa i teoria chochlika”, *ibidem*,

Szczególny dług wdzięczności wobec Queveda zaciągnął także Rafael Alberti, który swą koncepcję „niezamieszkanego” czy „opustoszałego” człowieka” wraz z jej pełnym rozgoryczenia i rozczarowania sensem, pojawiającą się w tomie *Sobre los ángeles* (*O aniołach*) i w dramacie (niesakralnym *auto-sacramental*) pt. *El hombre deshabitado* (*Człowiek opustoszały*), zapożyczył właśnie z sonetu *Lamentación amorosa y postrero sentimiento del amante* (*Miłosny lament i ostatnie uczucie kochanka*) barokowego twórcy: „Siento haber de dejar deshabitado / cuerpo que amante espíritu ha ceñido, / desierto un corazón siempre encendido / donde todo el amor reinó hospedado” („Żal, gdy trzeba pozostawić opustoszałym / ciało, co kochającego otaczało ducha, / bezludnym serce zawsze rozpalone, / w którym królowała ugoszczona cała miłość”).

Poeci 1927

Wiersze grupy 27 rozpowszechniane były przede wszystkim przez publikacje w rozmaitych pismach literackich, wśród których początkowo największą rolę odgrywało „Índice”, założone i kierowane przez Juana Ramona Jiménez, które między 1921 a 1922 r. wydało jedynie cztery numery. Jednak jego znaczenie wynikało raczej z poetyckiego szacunku, jakim w pierwszej fazie działalności otaczali Jiménez debiutujący mniej więcej dwadzieścia lat po nim młodzi autorzy, dla których druk w „Índice” (publikowali tam m.in. García Lorca, Gerardo Diego czy Dámaso Alonso) oznaczał rodzaj imprimatur mistrza. Jiménez był przez nich uważany za jedyne go poetę zdolnego zerwać z dotychczasowym sposobem pisania, niepewni słuszności własnych wyborów pragnęli pod jego skrzydłami podjąć walkę o odnowę poetyki w duchu nowoczesności, a Jiménez chętnie stał się ich mentorem i promotorem. Równoległe do „Índice”, co też nie pozostawało bez znaczenia dla poetów grupy, wydawał w ramach biblioteki pisma serię tomików – zarówno debiutów, jak i wznowień dawnych twórców. I tak w samym tylko 1923 r. Biblioteca Índice opublikowała debiut jednego z poetów nowej formacji Pedra Salinasa pt. *Presagios* (*Przecucia*) oraz wznowienie barokowej *Fábula de*

s. 150–162) ustala podział inspiracji zapewniającej siłę wyrazu poetyckiego na muzy, anioły i „duendes” (dosłownie chochliki, chociaż u Lorki są one ciemne, wstrząsające, tajemnicze i przypominają raczej biesy). Na tej podstawie klasyfikuje kulturę hiszpańską, podkreślając, że o ile Luis de Góngora otrzymywał podpowiedzi od muzy, Garcilaso de la Vega od anioła, to ów „duende” szeptał do ucha św. Janowi od Krzyża, El Greco i Goi. I dodaje, że „duende Queveda i duende Cervantesa, jeden z zielonymi zawilcami z fosforu, drugi z gipsowymi kwiatami Ruidery wieńczą retabulum duende w Hiszpanii” (*ibidem*, s. 162). Co do Ruidery, to chodzi o miejscowość położoną na południe od Madrytu. W drugiej części powieści w jej okolicach krążył błędny rycerz Cervantesa, tam też mieści się Jaskinia Monesinosa: „Licencjat przyrzekł, że da mu jednego ze swych krewnych, wybitnego studenta, rozmiłowanego w czytaniu ksiąg rycerskich, który bardzo chętnie zawiedzie go do wejścia do jaskini i pokaże mu Stawy Ruidery, zarówno w całej Manczy słynące, jak nawet w całej Hiszpanii”. Por. Miguel de Cervantes y Saavedra, *Przemysłny szlachcic Don Kichote z Manczy*, przełożyli Anna Ludwika Czerny, Zygmunt Czerny, t. II, Warszawa 1983, s. 143.

Polifemo y Galatea (Opowieść o Polifemie i Galatei) Luisa de Góngory w wydaniu meksykańskiego badacza, dyplomaty i pisarza Alfonsa Reyesa, przyczyniając się prawdopodobnie do późniejszych prób wskrzeszania Góngory i innych zapomnianych twórców Złotego Wieku, podejmowanych przez grupę 1927. Sam Jiménez jednak – znany z mizantropii – gdy kilka lat później grupa organizowała obchody rocznicy śmierci Góngory, był tą inicjatywą zawiedziony i upatrywał w niej wymierzonego w siebie podstępu pisma „Revista de Occidente” i kierującego nim José Ortegi y Gasset. Obawiał się bowiem, że młody myśliciel pragnie ukraść mu wpływ na młodych i – posługując się metaforą Rafaela Albertiego – wyrwać mu batutę, a wówczas pozostanie bez orkiestry, „sam, gestykulując w powietrzu przed pustą salą”²⁸⁸. Rzeczywiście, powstały w 1923 r. i ukazujący się do dziś miesięcznik „Revista de Occidente”, ufundowany przez José Ortegę y Gasset²⁸⁹, stał się dla młodych twórców istotny. Niechętny mu Jiménez zamiast „Revista de Occidente”, czyli „Przegląd Zachodni”, zjadliwie mawiał „Revista de Desorienté” („Przegląd Dezorientujący”). Pismo otwarte było na wszelkie awangardy, prezentowało nowe tendencje literackie (twórczość Kafki i Rilkego, Joyce’a i Virginii Woolf, Faulknera i Johna Dos Passos) i naukowe (z pismem współpracowali m.in. Carl Gustav Jung i Johan Huizinga) i podobnie jak „Índice” utworzyło poetycką serię wydawniczą, w ramach której ukazały się m.in. w 1928 r. *Romancero gitano* (Cygańskie romancero) Lorki oraz pierwsze wydanie *Cántico* (Kantyk) Guilléna, a rok później *Seguro azar* (Pewny przypadek) Pedra Salinasa oraz *Cal y canto* (Wapń i śpiew) Rafaela Albertiego. Warto docenić także ambitny projekt wydania dzieł zebranych Luisa de Góngory w rocznicowym 1927 r. Uzupełniała go zebrana przez Gerarda Diega *Antología poética en honor de Góngora* (Antologia poetycka w hołdzie Góngorze), przygotowane przez Dámasa Alonsa wydanie *Soledades* (Samotności) oraz *Romances* (Romance) barokowego poety w edycji José Marii de Cossía.

Można zatem mówić, że przed rokiem 1927 pierwszy etap działalności grupy, gdy ta skupiała się wokół Jiménez, został zakończony. W drugim, trwającym do wybuchu wojny domowej, etapie dojdzie do głosu surrealizm i pojawiają się nowi poetyccy mistrzowie. To stopniowe oddalanie się młodych poetów od Jiménez wynikało z wielu powodów: z dojrzewania twórców, z próby odnajdywania własnych dróg artystycznych, z docierających do Hiszpanii coraz silniej ruchów awangardowych, z pojawiania się nowych możliwości, ośrodków (*Revista de Occidente*) i postaci (Pablo Neruda), ale także z zaborczości promotora, który, jak przypomina Alberti w wywiadzie udzielonym z okazji przyznania mu Nagrody Cervantesa, „chciał opublikować antologię pod tytułem *Moje najlepsze echa*, gdzie

²⁸⁸ R. Alberti, *Utracony...*, s. 305.

²⁸⁹ Ortega kontynuował w ten sposób rodzinną tradycję: jego dziadek założył dziennik „El Imparcial”, przejęty z czasem przez ojca filozofa.

myślał zebrać swoje wiersze, które jego zdaniem, wciąż były przez młodych naśladowane²⁹⁰. Jiménez upominał się m.in. o ojcostwo znanego wiersza Lorki *Romance sonámbulo* (*Romanca lunatyczna*) tylko dlatego, że w trzeciej części stanowiącego poetycki dialog utworu, w kwestii powtórzonej także w jego dalszej części i będącej rodzajem usprawiedliwienia, że nie da się spełnić prośby interlokutora, która brzmi: „Pero yo ya no soy yo, / ni mi casa es ya mi casa” („Ale ja już nie jestem sobą / ani mój dom już moim domem”), usłyszał zapożyczone jakoby własne słowa z wiersza *Yo no soy yo* (*Ja nie jestem sobą*) zamieszczonego w tomie *Eternidades* (*Wieczność*), rozpoczynającego się od słów: „Soy este / que va a mi lado sin yo verlo” („Jestem tym, / który idzie obok mnie, chociaż go nie widzę”)²⁹¹. Z czasem Jiménez zaczął kierować gorzkie ataki w stronę pisarzy, których wcześniej chwalił i promował. W 1923 r. wysoko oceniał debiutencki tom Pedra Salinasa, a potem nazywał go poetyckim oportunistą, przyjacielskie formuły, takie jak „Mój kochany poeto”, z listów do Jorge Guilléna pisanych jeszcze w 1932 r. w kolejnym roku zostały zamienione na chłodny i oschły telegram komunikujący, że „wiersz i przyjaźń zostają dziś oddzielone”²⁹². Zdaniem Paula Iliego²⁹³, Jiménez mimo niewątpliwej maestrii swego języka poetyckiego pozostał, inaczej niż część poetów 1927, postromantykiem, usiłując pogodzić świat naturalny z całkowitym subiektywizmem. Poza tym koncentrował się na formie wiersza, gdyż nie wierzył w możliwość osiągnięcia samej esencji, gdy tymczasem eksperymenty formalne surrealistów były wyrazem ich osobistych doświadczeń i odzwierciedlały chaos umysłu ich twórców. Nie interesowało ich, jak Jiménez, cierpliwe stawianie czoła estetycznej normie, ale jej modyfikacja przez deformację. Autor *Srebronia* swe rozczarowanie i smutek wyrażał sybiektywnymi obrazami ukazującymi jego własne „ja”, młodszy zaś poeci uwolnili po prostu drzemiące w nich emocje i frustracje.

Kontynuując wątek prasy literackiej, warto dodać, że wśród najważniejszych pism stolicy ukazywały się między 1927 a 1932 r. dwutygodnik „La Gaceta Literaria”, redagowany przez Ernesta Giméneza Caballera, w którym publikowali wszyscy poeci grupy 1927, oraz między 1933 a 1936 niezależny miesięcznik „Cruz y Raya” założony i kierowany przez Joségo Bergamina, także wydający

²⁹⁰ Benjamín Prado, *Rafael Alberti, entre el clavel y la espada*, [w:] VV.AA., *Rafael Alberti: Premio „Miguel de Cervantes” 1983*, Barcelona-Madрид 1989, s. 77.

²⁹¹ Inny sens i poetyka obu wierszy wydają się wskazywać na przypadkowy charakter tej słownej zbieżności, chociaż oczywiście wiersz Jiménez jest wcześniejszy. Lorca datował swoją romancę na 2 sierpnia 1924 r., tom Jiménez zaś ukazał się w 1917 r. Por. Federico García Lorca, *Obras completas*, t. I, *Poesía*, edición de Miguel García-Posada, Barcelona 1996, s. 421; Juan Ramón Jiménez, *Eternidades*, prólogo de Víctor García de la Concha, Madrid 1982, s. 52.

²⁹² Cyt. za: C.B. Morris, *Una generación de poetas...*, s. 22.

²⁹³ Paul Ilie, *Los surrealistas españoles*, versión castellana de Juan Carlos Curutchet, Madrid 1982, s. 255.

własną serię poetycką. W 1935 r. pojawił się kolejny miesięcznik „Caballo Verde para la Poesía” prowadzony tu przez Chilijczyka Pabla Nerudę. Pismo, które przed wybuchem wojny domowej zdołało wydać zaledwie cztery zeszyty, od razu stało się głośnie, gdyż w pierwszym, październikowym numerze ukazał się artykuł redaktora, rodzaj manifestu zachęcającego do poetyckiej obserwacji elementów najbardziej zwyczajnych, codziennych i pozornie nieznaczących, pt. *Sobre una poesía sin pureza* (*O poezji nie-czystej*), który oprócz postulowania własnej koncepcji poezji otwarcie wypowiadał wojnę Jiménezowi, głównemu hiszpańskiemu przedstawicielowi „poezji czystej”. Neruda przedstawiał w nim serię argumentów dowodzących nieskuteczności uprawianej przez Jiménezza „poezji czystej” i próbował stworzyć estetykę, której strój – jak pisał – pełen jest plam po jedzeniu, wstydliwych zachowań, zmarszczek, snów, przepowiedni, miłosnych wyznań, nienawiści, wstrząsów, politycznych przekonań, wątpliwości i stwierdzeń. Jiménez zresztą natychmiast podjął walkę w dzienniku „El Sol” słynnym tekstem *Con la inmensa minoría* (*Z ogromną mniejszością*). Rzucił też z wysokości swojego Olimpu gniewne pioruny: „Zawsze miałem Pabla Nerudę za wielkiego Poetę, za wielkiego złego poetę, wielkiego poetę dezorganizacji; poetę utalentowanego, który nie potrafi zrozumieć ani użyć swych wrodzonych zdolności”²⁹⁴. Sam Neruda wywarł istotny wpływ na hiszpańską poezję ostatnich lat przed wojną. Przybył po raz pierwszy do Hiszpanii w 1927 r. z zamiarem osiedlenia się tu na dłużej. Nie zyskawszy jednak aprobaty dla swojej twórczości – krytyk literacki hiszpańskiej awangardy, Guillermo de Torre, miał mu wówczas powiedzieć, że nie rozumie i nie widzi nic ciekawego w poezji Chilijczyka – zdecydował się wyjechać do Francji, by z portu w Marsylii wyruszyć w podróż do Indii. Po kilku latach spotkał się w Paryżu z Rafaellem Albertim, który zachwycił się utworami przyszłego noblisty. Neruda wrócił do republikańskiej Hiszpanii w maju 1934 r. (na dworcu odbierał go z bukietem kwiatów Federico García Lorca²⁹⁵) i zastał ją całkowicie odmienioną (przypomnijmy, że od 14 kwietnia 1931 r. Hiszpania była republiką). Zacieśnił kontakty z tutejszymi pisarzami, mówił o nowej świadomości i mentalności Hiszpanów, którzy jesienią 1935 r. zaproponowali mu kierowanie wspomnianym pismem. W tym samym momencie co Alberti, Aleixandre, Cernuda czy Lorca, Neruda – pracując nad wydanym w 1935 r. tomem *Residencia en la Tierra* (*Pobyty na Ziemi*)²⁹⁶ – odkrył, że surrealizm stanowi dla niego „odpowiedni

²⁹⁴ Cyt. za: Juan Cano Ballesta, *La poesía española entre pureza y revolución (1920–1936)*, Madrid 1996, s. 175.

²⁹⁵ Lorca poznał Nerudę kilka miesięcy wcześniej w Buenos Aires, o czym donosił przyjacielom w listach. Neruda przebywał w stolicy Argentyny od sierpnia 1933 r., pełniąc funkcję konsula Chile, Lorca zaś przybył we wrześniu tego roku (pozostanie tam do maja roku następnego) zaproszony przez aktorkę Lolę Membrives, która wystawiała w tamtejszych teatrach jego *Krwawe gody*, *Marianę Pinedę* i *Czarującą szewcową*.

²⁹⁶ Tom Nerudy powstawał w latach 1925–1935.

nurt do wyrażania chaotycznej percepcji rzeczywistości”²⁹⁷. Te wspólne estetyczne zamiłowania, przyjaźń i podziw dla Nerudy, jaki wyrażała cała grupa 1927, odsunęły ją jeszcze dalej od Jiménezza. „Chile przysłało do Hiszpanii wielkiego poetę Pabla Nerudę, którego oczywista siła twórcza, pełne rozporządzanie poetyckim przeznaczeniem tworzy dzieła osobiste ku chwale języka kastylijskiego”²⁹⁸ – pisała grupa hiszpańskich twórców, wśród których była niemal w komplecie (brakowało Pedra Salinasa i Dámasa Alonsa) cała poetycka formacja 1927: Rafael Alberti, Vicente Aleixandre, Manuel Altolaguirre, Luis Cernuda, Gerardo Diego, Federico García Lorca i Jorge Guillén.

Cieszący się zainteresowaniem poetów 1927 Neruda zyskał nie tylko niechęć Jiménezza. Także Vicente Huidobro uważał, że jego rodak podejmuje w Hiszpanii przedsięwzięcia skierowane przeciwko niemu, że promuje pośród hiszpańskich poetów antykreacjonistyczną kampanię. Już wcześniej zresztą skonfliktował się z Nerudą, gdyż wykrył i publicznie (choć nie pod swoim nazwiskiem) ogłosił w piśmie „Pro” z listopada 1934 r. rzekomy plagiat z Rabindranatha Tagorego w 16. wierszu tomu *Veinte poemas de amor y una canción desesperada* (*Dwadzieścia wierszy o miłości i jedna pieśń rozpacz*). W lipcu roku następnego zły na literackie środowisko Hiszpanii pisał w liście do Juana Larrea:

Cała hiszpańska inteligencja sprowadza się dla mnie do jednej osoby: Juana Larrea. Wiesz o tym doskonale. Reszta znaczy dla mnie tyle, co Boliwia. Nigdy nie mogłem zapomnieć tego strasznego zdania, jakie Picasso wypowiedział po powrocie z Hiszpanii: „Hiszpania, wszędzie tak daleko, tak daleko i tak głupio”. Przypominasz sobie zapewne zdanie naszego przyjaciela, Juana Grisa, że Hiszpania jest jedynym krajem na świecie, który nie nauczył się jeszcze, że rzeczy wielkie i piękne należy mówić zwyczajnym językiem i bez emfazy. [Poeci] są tam profesorami retoryki. Piszą jeszcze w średniowieczu, ze szpadą, w długiej pelerynie i kapeluszu z piórkiem. Nie dowiedzieli się dotąd, że sztuka dobrego pisania polega na pisaniu źle. Są retoryczni, straszliwie retoryczni²⁹⁹.

Wracając do literackiej prasy, warto zaznaczyć, że Madryt nie był jedynym ośrodkiem poetyckiej aktywności grupy, istniały także nie mniej istotne: „Alfar” (1921–1925) w La Corunii, katalońskie „L’Amic de les Arts” (1926–1928) publikowane w Sitges, „Gallo” (1928) powstałe w Granadzie z inicjatywy Lorki, „Verso y Prosa” (1927–1928) ukazujące się w Murcji z inicjatywy m.in. Jorge Guilléna, „Carmen” oraz jej satyryczny suplement „Lola” (1928–1929) wydawane w Gijón i Santander przez Gerarda Diega, a przede wszystkim „Litoral” (1927–1929), prowadzony w Madrycie przez parę przyjaciół Manuela Altolaguirre i Emilia Pradosa, który w postaci suplementów drukował także tomiki młodym twórcom: Albertie-mu, Aleixandre, Cernudzie i Lorce.

Oprócz wspólnych wystąpień artystycznych, mistrzów i pism literackich poetów 1927 łączyło także podobne społeczne pochodzenie. Zwraca na nie uwa-

²⁹⁷ Trinidad Barrera, *Las vanguardias hispanoamericanas*, Madrid 2006, s. 135.

²⁹⁸ Cyt. za: *ibidem*, s. 171.

²⁹⁹ Cyt. za: G. Morelli, *La generación del 27...*, s. 47.

gę José-Carlos Mainer, postrzegając ich jako grupę pochodzących z zamożnych mieszczańskich rodzin „awangardowych *scholars*”³⁰⁰. Rzeczywiście Federico García Lorca wywodził się z rodziny bogatych właścicieli ziemskich z Granady, a osobiste związki jego rodziców z członkami liberalnego Wolnego Instytutu Oświaty miały go z czasem powiązać ze słynnym madryckim domem studenckim Residencia de Estudiantes. Rafael Alberti pochodził z Kadyksu z rodziny zajmującej się produkcją i sprzedażą wina; Vicente Aleixandre, który znaczną część swojego dzieciństwa spędził w Maladze, był synem inżyniera kolejowego; synem inżyniera był także Dámaso Alonso; ojciec Jorge Guilléna, właściciel sklepu w Valladolid, był liberałem, interesował się kulturą i polityką; handlem w Madrycie zajmował się także ojciec Pedra Salinasa, a w Santander rodzina Gerarda Diega. Ojciec Manuela Altolaguirre był sędzią, dziennikarzem i pisarzem, a Emilio Prados był dzieckiem majątnego właściciela drukarni. Swoboda ekonomiczna rodzin, solidne wykształcenie odebrane w najlepszych szkołach Hiszpanii to cechy wyróżniające przedstawicieli grupy 1927. Agustín Sánchez Vidal, opisując historię przyjaźni Buñuela, Lorki i Dalego, pisze, że ich spotkanie w Residencia de Estudiantes było mniej przypadkowe, niż mogłoby się z pozoru wydawać³⁰¹. Do tego domu studenckiego przybywały dzieci zamożnych rodziców świadome swojej uprzywilejowanej w społeczeństwie pozycji. Buñuel wspominał:

Moja rodzina jeździła do Calandy tylko na lato. Ojciec, powróciwszy z Kuby, gdzie zdołał zgromadzić niewielką fortunę, kazał zbudować dom wzbudzający wśród tych prostych ludzi podziw do tego stopnia, że przyjeżdżali z pobliskich wiosek, by go oglądać. [...] Kiedy otwierała się wielka brama domu, aby wpuścić kogoś do środka, można było zobaczyć stojące lub siedzące na chodniku ośmio- lub dziesięcioletnie dziewczynki zdumione luksusowym w ich oczach wnętrzem³⁰².

Z kolei Dalí, syn zamożnego notariusza, w *Moim sekretnym życiu* pisał, że pierwszy rok w szkole spędzony z dziećmi z biednych rodzin wzmocnił jego skłonność do megalomanii, gdyż przekonawszy się, że tylko on przynosił na śniadanie gorącą czekoladę w termosie owiniętym serwetką wyszywaną jego inicjałami, nosił wyczyszczone buty ze srebrnymi zapinkami i miał uczesane i naperfumowane włosy, zaczął uznawać się za kogoś lepszego, delikatniejszego i znacząco różnego od pozostałych. Także Lorca w prozatorskich juveniliach pt. *Mi pueblo* (*Moja wioska*) opisuje swoją przyjaźń z dziewczynką, córką biednego robotnika rolnego, którą często odwiedzał w domu. Nie mógł jednak tego robić w dniu, kiedy jej matka robiła pranie, bo rodzina nie miała ubrań na zmianę i zmuszona była zamykać się w domu i nago czekać aż wyschną te, które posiadali.

Co się tyczy listy poetów współtworzących owo pokolenie, istnieje w tej kwestii nieskończona liczba historycznoliterackich wariacji. Liczba nazwisk waha się od pięciu do dwudziestu pięciu, zawiera wyłącznie poetów lub też poetów, malarzy

³⁰⁰ J.-C. Mainer, *op. cit.*, s. 210.

³⁰¹ Agustín Sánchez Vidal, *Buñuel, Lorca, Dalí: el enigma sin fin*, Barcelona 2000, s. 19–22.

³⁰² Cyt. za: *ibidem*.

i muzyków. Najczęściej mowa jest jednak o dziesięciu poetach (taki zestaw nazwisk podaje m.in. Jorge Guillén w jednym ze spisanych wykładów, jakie ukazały się w książce *Lenguaje y poesía*³⁰³) i są to, począwszy od najstarszego: Pedro Salinas (Madryt 1891 – Boston 1951), Jorge Guillén (Valladolid 1893 – Málaga 1984), Gerardo Diego (Santander 1896 – Madryt 1987), Dámaso Alonso (Madryt 1898–1990), Federico García Lorca (Granada 1898–1936), Vicente Aleixandre (Sewilla 1898 – Madryt 1984), Emilio Prados (Málaga 1899 – Meksyk 1962), Rafael Alberti (Kadyks 1902–1999), Luis Cernuda (Sewilla 1902 – Meksyk 1963) i Manuel Altolaguirre (Málaga 1905 – Burgos 1959).

Najstarszym przedstawicielem grupy poetów był Pedro Salinas, lektor na Sorbonie, potem profesor literatury na uniwersytetach w Murcji i Sewilli, a po wojnie pracownik Wellesley College oraz Uniwersytetu Johna Hopkinsa w Baltimore. Zadebiutował tomem *Presagios (Przecucia)*, który w 1923 r. wydał mu Juan Ramón Jiménez w ramach biblioteki pisma „Índice”. Tom ten utrzymany był jeszcze w modernistycznej tonacji i dopiero kolejna, wydana w 1929 r. tym razem przez pismo „Revista de Occidente” Ortegí y Gassetta książka *Seguro azar (Pewny przypadek)* okaże się ważna i samodzielna, jej tytuł wskazywać będzie na paradoks miłości lub niedający się odrzucić fatalizm pozostawiający dwa ludzkie istnienia w rękach przypadkowego spotkania. Po *Pewnym przypadku* ukaże się jeszcze w 1931 r. tom *Fábula y signo (Bujda i znak)*, a po nim rozpocznie się drugi etap twórczości Salinas, na który składają się kolejne trzy książki. Pierwsza z nich, *La voz a ti debida (Należy ci głos)* z 1933 r., utrwaliła ostatecznie obraną poetycką drogę (łączy awangardowe poszukiwania z tradycją poezji europejskiej), która zresztą – chociaż będzie kontynuowana przez całe życie – najintensywniej powstawała przed emigracją, kolejne to *Razón de amor (Wyraz miłości)*, 1936, opisująca lekcję płynącą z rozstania z kochanką, oraz *Largo lamento (Długi lament)*, napisana w czasie wojny domowej, wydana dopiero w 1971 r. przy okazji edycji wierszy zebranych i skoncentrowana na bólu i pustce braku miłości. Salinas uważany jest za jednego z najlepszych autorów poezji miłosnej w Hiszpanii. Uczucie równa się jego zdaniem wychodzącemu od „ty” procesowi zyskiwania samoświadomości przez „ja”, przy czym owo „ty” musi być pozbawione przypadkowości i nieszczerości. Dlatego problematyka miłosna wpleciona zostaje u Salinas w konflikt pozorów z rzeczywistością, tego, co bliskie i powierzchowne, z tym, co ważne i transcendentne³⁰⁴. Także język usiłujący zamknąć w sobie „niewyraźalne” postrzegany tu jest jako przeszkoda w poszukiwaniu prawdy o ukochanej, jako czynnik ją fałszujący. Dlatego zwykle owo „ty” pozbawione jest imienia, a wiersze tytułów.

Hiszpanie mawiają czasem żartobliwie, że u nich wielcy poeci rodzą się parami: słyszeliśmy już o tandemie Góngora–Quevedo, był jeszcze św. Jan od Krzyża

³⁰³ J. Guillén, *Lenguaje y poesía...*, s. 181–198.

³⁰⁴ Por. Monserrat Escartín Gual, *Introducción*, [w:] Pedro Salinas, *La voz a ti debida. Razón de Amor. Largo Lamento*, Madrid 2005, s. 12–13.

i św. Teresa z Avila, a w grupie 1927 można mówić o kilku duetach: para poetów-profesorów Pedro Salinas i Jorge Guillén kreująca paradygmat poezji czystej; Rafael Alberti i Federico García Lorca – dwa całkowicie odmienne rodzaje osobowości (Lorca na zmianę spazmatycznie bezpośredni lub mocno introwertyczny, rozpieszczony i niedojrzały, niosący na barkach osobisty problem homoseksualizmu i Alberti – zbuntowany i nierozważny, roztargniony i rozrzutny, notoryczny ekstrawertyk): początkowo korzystający z zasobów hiszpańskiej poezji ludowej, a potem z poetyki europejskiego surrealizmu; serdeczni przyjaciele Emilio Prados i Manuel Altolaguirre, obaj zainteresowani surrealizmem, wspólnie wydawali w Madrycie pismo „Litoral”; Gerardo Diego i Dámaso Alonso, poeci, profesorowie i wreszcie złączeni surrealizmem Luis Cernuda i Vicente Aleixandre. Ta bipolarność poetów 1927 wynikała oczywiście z całkiem prozaicznych powodów: podobnego wieku, wspólnego rodzinnego miasta lub regionu, przyjaźni, współpracy, jednakowej profesji, orientacji politycznej lub poetyckiego stylu.

Jorge Guillén był serdecznym przyjacielem Salinasa, podobnie jak on należał do grupy poetów-profesorów, podobnie jak on był lektorem na Sorbonie i w Oksfordzie, podobnie jak on przed wojną pracował na uniwersytetach w Murcji i Sewilli, a po 1938 r. na kilku uniwersytetach amerykańskich, głównie w Wellesley College. Guillén jednak dłużej niż Salinas musiał czekać na wydanie pierwszej książki. Jego *Cántico* (*Kanty*), jedyna książka opublikowana przed 1950 r., miała cztery ważne edycje: wydanie pierwsze z 1928 r. (wyd. przez „Revista de Occidente”) zawierało wiersze pisane od 1919 r., wydanie z 1936 r. (wyd. przez „Cruz y Raya”), a po wojnie wydanie meksykańskie z 1945 r. (wyd. przez „Litoral”) oraz ostateczne, argentyńskie z 1950 r. Kolejne poprawiane edycje tomu świadczą o tym, że Guillén, jak wcześniej El Greco, który pozostawił trzy warianty obrazu *Chrystus wypędzający kupców*, ukazujące stopniowe dochodzenie do techniki zniekształcenia przez wydłużenie, czy Pablo Picasso, który z kolei ma w swoim dorobku osiem litografii byka ulegającego coraz większej redukcji, uporczywie pracował nad ostatecznym kształtem poetyckiego tomu. Publikacja *Kanty* w 1928 r. zbiegła się w czasie z duchowym i uczuciowym kryzysem Rafaela Albertiego i Federica Garcíi Lorci. Obaj poeci przełożyli ten kryzys na surrealistyczną poetykę tomów *O aniołach* i *Poeta w Nowym Jorku*. Gdy rozczarowani życiem i ludźmi wypowiadali oni w ten sposób swoją rozpacz, Guillén, przeciwnie, przeżywał wówczas swoje zauroczenie otaczającym światem, którego jedność, prostotę, harmonię i urodę odczuwał i afirmował. Guillénowska uczuciowa transparentność i zamiłowanie do porządku nie pozwoliły mu zbliżyć się do surrealizmu. Pisany przez znawcę twórczości Góngory i miłośnika poezji Mallarmégo przez ponad trzydzieści lat *Kanty* tytułem nawiązuje do tomu *Cántico espiritual* (*Pieśń duchowa*) św. Jana od Krzyża i ma tożsamy z nim cel: oddanie chwil epifanicznych, niedających się przewidzieć ani objaśnić momentów, porywów, gdy nagle ma się poczucie głębokiego zrozumienia mistycznych tajemnic. Tą tajemnicą dla Guilléna jest poczucie kosmicznej harmonii, odczucie świata jako „dobrze skonstruowanego”. Także

sama budowa książki jest precyzyjna i przemyślana, a składające się na nią wiersze są zorganizowane w symetryczne cykle tematyczne i tonacyjne w całości układające się w dzień człowieka: od radosnego świtanie i przebudzenia po wieczorną zadumę i zwierzenia. Krytyka doceniła i docenia pomieszczone w *Kantyku* utwory za ich bogactwo metryczne, stroficzne zróżnicowanie, skondensowaną metaforę, stylistyczne dopracowanie i słowne wyczyszczenie³⁰⁵. Emigracyjną twórczość Jorge Guilléna wyznaczył nade wszystko wydawany w trzech częściach w roku 1957, 1960 i 1963 tom *Clamor (Wołanie)*, ukazujący inną od poprzedniej wizję świata, zmienioną rzeczywistością wojen, ucisku, przemocy, emigracji i alienacji świata niepozbawionego elementów chaosu i zła.

Gerardo Diego, podobnie jak Salinas i Guillén, posiadał tytuł doktora nauk humanistycznych i był nauczycielem w Sorii, w Gijón, a przede wszystkim w Santander, gdzie z krótką przerwą przepracował ponad trzydzieści lat. Tam, nad Zatoką Biskajską, wydawał przed wojną pismo poetyckie „Carmen” i jej satyryczną przyjaciółkę, dodatek „Lola”. Zajmował się także krytyką muzyczną. W latach dwudziestych i trzydziestych aktywnie uczestniczył w hiszpańskich nurtach awangardowych: najpierw w ruchu ultraistycznym, potem – pod wpływem działalności Vicente Huidobro i pobytu w Paryżu na zaproszenie Chilijczyka – w kreacjonizmie. Był też pośród wszystkich poetów 1927 autorem najwcześniej debiutującym: już w 1920 opublikował *El romancero de la novia (Romancero narzeczonej)*, a potem utrzymane w poetyce awangardy interesujące tomy *Imagen (Wizerunek, 1922)*, *Manual de espumas (Podręcznik z piany, 1924)* oraz *Versos humanos (Ludzkie wiersze, 1925)*. Po wojnie poezja Diega zmienia kierunek, w jego wierszach nawróconych na formy klasyczne (sonet przede wszystkim) pojawia się emocja i radosna pochwała życia: widać to już w tomie *Alondra de verdad (Skowronek prawdy, 1941)*. Jednak twórczość Gerarda Diega obejmująca ponad czterdzieści tomów (średnio wydawał tom co 18 miesięcy), wymyka się jednoznacznym klasyfikacjom, gdyż jej cechą charakterystyczną jest zmienność i wielopostaciowość. Dodatkowo powojenne problemy wydawnicze Diega, głównie w latach czterdziestych, spowodowały pewną dysharmonię między czasem powstania a momentem publikacji wielu wierszy. Można zapewne przyjąć, że znakiem rozpoznawczym Diega, podobnie jak wszystkich poetów grupy, było nieustanne tasowanie się dwóch tendencji: tradycji i awangardy, ciągła wymiana poetyckich mistrzów, którymi raz jest Luis de Góngora, a chwilę potem Vicente Huidobro. Świadczą o tym niemal wszystkie zeszyty pisma „Carmen”, gdzie na dwóch stronach sąsiadują z sobą Juan Larrea, przyjaciel Diega z kręgu ultraistów, jeden z prekursorów hiszpańskiego surrealizmu, z szesnastowiecznym humanistą fray Luisem de León³⁰⁶.

³⁰⁵ To opinia Victora Garcíi de la Concha, *Antología comentada de la generación del 27*, Madrid 2007, s. 131.

³⁰⁶ Mowa tu konkretnie o podwójnym numerze z 3–4 marca 1928 r.

Dámaso Alonso to kolejny filolog, mediewista, początkowo lektor w Berlinie, Cambridge i Nowym Jorku, potem profesor na uniwersytetach w Walencji i Madrycie, w końcu *visiting professor* na Yale i Harvardzie. Jego twórczość poetycka obejmuje zaledwie kilka tomów wierszy. Rozpoczęła się wiosną 1921, kiedy jeszcze jako student zadebiutował tomem *Poemas puros. Poemillas de la ciudad* (*Wiersze czyste. Wierszyki miejskie*). Kolejne książki ukażą się dopiero po ponad dwudziestu latach, w 1944 r., i będą to: *Oscura noticia* (*Ciemna wiadomość*), zawierająca wiersze dedykowane zamordowanemu Lorce i nawiązujące do twórczości św. Jana od Krzyża, oraz *Hijos de la ira* (*Synowie gniewu*). Druga z nich uważana będzie zgodnie przez krytykę za najważniejsze dokonanie artystyczne Alonso. Pisany podczas hiszpańskiej wojny domowej i drugiej wojny światowej zbiór ukazuje życie ludzkie jako proces gnicia, wskazuje na upadek gatunku, na bliską katastrofę. Otwiera go łaciński cytat z listu św. Pawła do Efezjan: „I byliśmy potomstwem z natury zasługującym na gniew, jak i wszyscy inni” (Ef 2,3). Nie są to jednak wiersze realistyczne czy okolicznościowe, zbiór ten stanowi raczej rodzaj kosmicznego protestu, długiego monologu (w tomie dominuje mowa niezależna) czy ateistycznego psalmu. Ukazuje beznadziejne poszukiwania jakiegoś porządku pośród świata pełnego chaosu, nienawiści i niesprawiedliwości. Książka o odważnym obrazowaniu jest zróżnicowana metrycznie, jej długie, zbliżone do prozy zdania układają się w nieregularne strofy. Operuje innym niż pozostała poezja lat powojennych językiem kolokwialnym i pełnym fizyczności, co podkreśla wstręt bohatera do siebie i do reszty przedstawicieli rasy ludzkiej. Pewne uspokojenie przynosi tom *Hombre y Dios* (*Człowiek i Bóg*) z 1955 r. stanowiący, odwrotnie niż w zaprzeczających istnieniu Boga *Synach gniewu*, rodzaj inwokacji. W 1981 r. wydane zostaną jeszcze *Gozos de la vista* (*Uciechy wzroku*), pisany aleksandrynem rodzaj afirmacji świata, opis radości, jaką przynosi człowiekowi codzienne odkrycie cudów pełnego światła i kolorów uniwersum, a w 1985 ukaże się ostatnia książka Alonsa *Duda y amor sobre el Ser Supremo* (*Wahanie i miłość o Istocie Najwyższej*).

Federico García Lorca, którego surrealistyczny etap twórczości będzie nas na kolejnych stronach interesować w sposób szczególny, zyskał największą międzynarodową sławę spośród swoich kolegów. Nie został, jak poprzednicy, nigdy profesorem, z trudem i pod wpływem nacisków rodziców, zamożnych właścicieli ziemskich z Granady, ukończył studia prawnicze, ku własnej rozpaczy długo pozostawał na ich utrzymaniu, a gdy wreszcie zyskał sławę pozwalającą mu się utrzymywać z pracy artystycznej, wybuchła w Hiszpanii wojna domowa. Jego powołanie twórcze wyrażało się nie tylko przez literaturę – poezję i teatr przede wszystkim – ale także poprzez muzykę (zebrał tradycyjne pieśni andaluzyjskie, zorganizował w 1922 r. wraz z kompozytorem Manuelem de Fallą konkurs ich wykonania) oraz grafikę (w 1927 r. w Barcelonie odbyła się wystawa jego prac). Wcześniej, bo już 1918 r., opublikował sfinansowaną przez ojca pierwszą książkę zawierającą modernistyczne, młodzieńcze prozy, zatytułowaną *Impresiones y paisajes* (*Impre-*

sje i pejzaże). Rok później przeniósł się do Madrytu, gdzie kontynuował studia i zamieszkał na niemal dekadę w Residencia de Estudiantes. Tu poznał Luisa Buñuela i Salvadora Dalí. W marcu 1920 r. odbyła się w Madrycie premiera jego dramatu *Czary motylkowej panny* zakończona skandalem i pierwszą artystyczną porażką Lorki. Rok później wydał debiutancką książkę poetycką *Libro de poemas* (*Księga wierszy*), także modernistyczną i może przesadnie retoryczną, którą doceniło niewielu krytyków, wśród nich jednak sam Juan Ramón Jiménez. Książka, zaliczana dziś do juveniliów poetyckich, zapowiadała pewne cechy późniejszej twórczości Lorki: koncentrację na metaforyce, ludowe i klasyczne źródła inspiracji, obsesyjnie pojawiającą się tematykę śmierci. Po niej zapadło milczenie na kilka długich lat, gdy Lorca nic nie publikował ani nic nie wystawiał aż do roku 1927, a jedyną formą jego kontaktu z publicznością były prywatnie organizowane odczyty. W tym czasie napisał dramat *Mariana Pineda*, stworzył nowoczesny dialog *Spacer Busterra Keatona*, zredagował awangardową *Odę do Salvadora Dalí*, wygłosił w Granadzie wykład *La imagen poética en don Luis de Góngora* (*Obraz poetycki u Luisa de Góngory*), pracował nad wierszami, które weszły w skład tomów *Canciones* (*Pieśni*) oraz *Romancero gitano* (*Romancero cygańskie*). Rok 1927 okazał się przełomowy nie tylko dla omawianej grupy poetyckiej, ale także dla Garcii Lorki. Wydał on w tym roku ukończony trzy lata wcześniej tom *Canciones* (*Pieśni*), wystawił w Barcelonie *Marianę Pinedę* z dekoracjami według projektów Salvadora Dalí i uczestniczył w wielu uroczystościach związanych z obchodami trzechsetnej rocznicy śmierci Góngory. Zajmował się także redakcją pisma „Gallo” („Kogut”), w końcu lipca 1928 r. opublikował w „Revista de Occidente”, z wyrazistą czerwono-czarną, zaprojektowaną przez siebie okładką, pisane w latach 1924–1927 *Romancero cygańskie*, tom, który przyniósł autorowi natychmiastową popularność i trwałą sławę, choć – jak się okazało – już rok później miał on uprawiać radykalnie odmienne formy poetyckie. Tom ten odnawia tradycyjną formę literacką poprzez zestawianie ludowych fraz z metaforami o nowoczesnym pochodzeniu. Jest to książka pełna hermetycznych, plastycznych obrazów poetyckich, zbierająca najczęściej stosowane przez Lorkę symbole. Ukazuje fatalistyczny świat zagrożeń, tajemniczych sił natury, pulsującej witalnością przyrody, gdzie wszystko staje się zapowiedzią śmierci. To książka będąca zaprzeczeniem malowniczności i folkloryzmu, usiłująca raczej dotrzeć do Andaluźi wewnętrznej. W czerwcu 1929 r. pod wpływem dręczącej go depresji spowodowanej między innymi zerwaniem przyjaźni z Salvadorem Dalí oraz nieudanym związkiem z rzeźbiarzem Emilio Aladrenem postanowił wyjechać do Stanów Zjednoczonych. Wyruszył do Nowego Jorku, zatrzymując się po drodze w Paryżu, Londynie, Oksfordzie i Szkocji. Latem tego roku uczestniczył w zajęciach z języka angielskiego prowadzonych na Columbia University, jesienią i zimą pracował tam w charakterze lektora, wygłaszał wykłady oraz odwiedzał nowojorskie muzea, teatry i kina, w dzielnicy Harlem odkrył także muzykę jazzową. W tym czasie i pod wpływem nowego otoczenia powstał tom *Poeta en Nueva York* (*Poeta w Nowym Jorku*), wydany pośmiert-

nie, po raz pierwszy w 1940 r., będący wyrazem niezadowolenia z wcześniejszej twórczości poetyckiej i próbą osiągnięcia odnowy języka i tematyki. Tradycyjne strofy zostały tu zastąpione wersetami, a w obrazowaniu dostrzec można własną i innowacyjną asymilację wyobraźni surrealistycznej, w poruszanej problematyce nieobecne dotąd kwestie, np. poczucia alienacji mieszkańców nowoczesnej metropolii. Wiosną 1930 r. został zaproszony na Kubę do wygłoszenia cyklu wykładów, skąd w lipcu powrócił do Hiszpanii z pomysłami nowych projektów artystycznych, które w latach trzydziestych przyniosły mu wiele sukcesów i rozgłosu. W grudniu tego roku odbyła się w Madrycie premiera dramatu *Czarująca szewcowa*. W roku następnym ukazał się jednorodny tematycznie i formalnie tom wierszy *Poema del cante jondo*, zbierający utwory pisane w latach 1921–1922, a więc z okresu, gdy Lorca fascynował się ludowymi piosenkami Andaluzji, które poddane artystycznej przeróbce stały się, podobnie jak w wypadku *Romancera cygańskiego*, transformacją w kierunku tajemnicy i magii. Gdy 14 kwietnia 1931 r. została w Hiszpanii proklamowana II Republika, hiszpański rząd dostrzegł potrzebę popularyzacji kultury narodowej i zapoznania mieszkańców oddalonych od głównych ośrodków kulturalnych miast i miasteczek z zapomnianym repertuarem teatru klasycznego. García Lorca założył wówczas subwencionowany przez ministerstwo objazdowy teatr „La Barraca” („Barak”) tworzony przez studentów uniwersytetu madryckiego. W lipcu i sierpniu 1932 r. zespół wystawił w wielu miejscowościach północnej Hiszpanii m.in. intermedia Cervantesa czy *Życie jest snem* Calderóna de la Barca, a Lorca miał z nim współpracować do końca, czyli do wiosny 1936. W roku 1933 odbyła się w jednym z madryckich teatrów premiera *Krwawych godów* oraz *Miłości don Perlimplina do Belisy w jego ogrodzie*. Jesienią tego roku García Lorca wyruszył do Ameryki Południowej zaproszony na premierę własnej sztuki w Buenos Aires, gdzie pozostał do maja 1934 r. Chociaż wybory twórcze Lorki skłaniały się w tym okresie wyraźnie ku formom dramatycznym, nie porzucił on jednak poezji i gdy 13 sierpnia 1934 r. na arenie umarł jego przyjaciel, poeta i torreador Ignacio Sánchez Mejías, Lorca poświęcił mu elegię zatytułowaną *Llanto por la muerte de Ignacio Sánchez Mejías* (*Lament na śmierć Ignacia Sáncheza Mejías*), w której po raz kolejny wizja śmierci stanowi centrum poematu. W grudniu tego roku odbyła się premiera dramatu *Yerma*, a dokładnie rok później *Panny Rosity*, czyli *Mowy kwiatów*. W tym czasie wydał także cykl poetycki *Seis poemas galegos* (*Sześć wierszy galisyjskich*), a w roku kolejnym, 1936, opublikował tom napisany czternaście lat wcześniej *Primeras canciones* (*Pieśni pierwsze*). 23 lipca 1936 r. odczytał przyjaciółom zakończony właśnie dramat *Dom Bernardy Alba* i niedługo potem, 16 lipca, postanowił wyjechać z Madrytu do Granady. Dzień później wybuchła wojna domowa. O świcie 19 sierpnia 1936 r. Federico García Lorca został rozstrzelany przez siły frankistowskie w wózku w pobliżu Granady. Do dziś nie ma swego grobu. Pośmiertnie ukazało się wiele znaczących utworów poetyckich Lorki, jak wspomniany tom *Poeta w Nowym Jorku*, książka poetycka nawiązująca do tradycji liryki arabsko-andaluzyjskiej *Diván del Tamarit* (*Dywan*

z *Tamarit*) czy *Sonetos del amor oscuro* (*Sonety ciemnej miłości*), po latach także będą miały premierę jego utwory dramatyczne: *Dom Bernardy Alba*, *Kiedy minie pięć lat* czy *Publiczność*.

Vicente Aleixandre, absolwent prawa i administracji, początkowo, podobnie jak starsi koledzy, pracował jako nauczyciel w madryckiej Szkole Handlowej, potem w kilku przedsiębiorstwach kolejowych, aż do 1925 r., gdy poważna choroba nerek zmusiła go do zmiany stylu życia i porzucenia zawodu, powodując jednocześnie całkowite oddanie się poezji. Jego pierwsza, pisana pod silnym wpływem Jorge Guilléna, książka poetycka *Ámbito* (*Sfera*) ukazała się w 1928 r. Rok później Aleixandre miał już gotowy zbiór niezwykle surrealistycznych wierszy prozą, zatytułowanych *Pasión de la Tierra* (*Pasja Ziemi*), wydany dopiero w 1935 r., oraz kończył tom *Espadas como labios* (*Szpadę jak usta*), opublikowany w 1932 r., na który składają się odważne obrazy śmierci, przemocy i miłości. W 1933 r. otrzymał Krajową Nagrodę Literacką (Premio Nacional de Literatura) za *La destrucción o el amor* (*Zniszczenie lub miłość*), tom, w którym nadal silne są zainteresowania Aleixandre surrealizmem. Po wojnie stał się autorytetem wielu młodych poetów, a jego mieszkanie miejscem odwiedzin i literackich spotkań. W 1944 r., w momencie gdy Dámaso Alonso wydaje *Synów gniewu*, Aleixandre publikuje *Sombra del paraíso* (*Cień raju*), gdzie surrealizm ustępuje miejsca czystości wyrazu, wspomnieniom spędzonego w Maladze dzieciństwa, ewokowaniu utraconego Złotego Wieku. W latach pięćdziesiątych i sześćdziesiątych ukazują się tomy wierszy o charakterze narracyjnym, a okres od 1968 r., gdy wydaje *Poemas de la consumación* (*Wiersze spełnienia*), krytyka określa mianem „metafizycznego”, kiedy doświadczenie starości, inaczej niż u Dámasa Alonsa, przynosi poczucie chaosu. W 1977 r., na siedem lat przed śmiercią, Aleixandre został wyróżniony Nagrodą Nobla.

Podobnie jak Aleixandre, Emilio Prados miał życie naznaczone cierpieniem, w tym wypadku ciężką chorobą płuc zmuszającą go do częstych pobytów w sanatoriach i ostrożnego trybu życia. Studiował nauki przyrodnicze w Madrycie, filozofię w niemieckim Fryburgu, a w końcu powrócił do rodzinnej Malagi. Tam odziedziczył po ojcu drukarnię Sur i wraz z przyjacielem Manuelem Altoaguirre założył i prowadził pismo „Litoral” oraz wydawał serię książek poetyckich. Niepokojny, pozbawiony pewności siebie, początkowo pisze wiersze zgodne z regułami poezji czystej. Ukazały się one głównie w debiutanckim tomie *Tiempo* (*Czas*, 1925) czy późniejszym *Vuelta* (*Powrót*, 1927). Wiersze te stanowią harmonijne opisy pejzażu, wszechobecnego w poezji Pradosa morza i nocy. Przełom lat dwudziestych i trzydziestych przynosi wewnętrzny kryzys poety i pesymistyczne, porywcze wiersze utrzymane w poetyce surrealistycznej (utwory *La voz cautiva*, *Zniewolony głos* czy *Andando, andando por el mundo*, *Chodząc, chodząc po świecie*), które szybko, być może z powodu niskiej oceny krytyki, kierują się w stronę społecznego i politycznego zaangażowania wyrażanego w krótkich, tradycyjnych formach romancero. Wiele wspólnego z estetyką nadrealizmu ma tom zatytuło-

wany *Seis estampas para un rompecabezas* (*Sześć figur do łamigłówek*), który choć opublikowany wiele lat później w wierszach zebranych, powstał w całości w 1925 r. Po wojnie Prados zmuszony do emigracji osiedla się wraz z adoptowanym synem w Meksyku, gdzie będzie pracować w drukarni, wznowi także działalność „Litoral”, utrzymując się przez lata ze skromnej nauczycielskiej pensji. Tam rozwija kolejny, najciekawszy etap swej artystycznej trajektorii. Wydaje, uznany za najważniejszy, tom *Jardín cerrado* (*Zamknięty ogród*, 1946), który stanowi nawiązanie do panteizmu i mistycyzmu oraz rodzaj powrotu do poetyki debiutanckich tomów.

Rafael Alberti był jednym z najmłodszych poetów grupy, choć obok Lorki uchodził za twórcę niezwykle sprawnego technicznie. Rozpoczął działalność artystyczną jako malarz, w końcu jednak malarstwo porzucił, a jego pierwszy, odwołujący się do tradycji ludowej, tom *Marinero en tierra* (*Marynarz na lądzie*) przyniósł mu w 1924 r. prestiżową Krajową Nagrodę Literacką (Premio Nacional de Literatura). Także w kolejnych dwóch książkach *La amante* (*Kochanka*) z 1926 i *El alba del alhelí* (*Świt lewkonii*) z 1927 odwołuje się do folkloru, utrzymując krótkie metrum tradycyjnej poezji i jej miłosną tematykę. Krótki etap związanej z obchodami rocznicy śmierci Góngory fascynacji poezją kulteranistyczną objawia się przede wszystkim w tomie *Cal y canto* (*Wapń i śpiew*). Po nim poeta, pod wpływem duchowego kryzysu i braku życiowych perspektyw, dokonuje nagłego i nieoczekiwanego zwrotu w kierunku poezji surrealistycznej. W tej poetyce powstaje w 1929 r. zbiór *Sobre los ángeles* (*O aniołach*), a potem tom *Sermones y moradas* (*Kazania i mieszkania*), obie książki pełne lęków, obrazów zagrożonej niewinności, złamanego dzieciństwa, pozbawionej winy kary, ukazujące zimne okrucieństwo przedmiotów, deprawację kryjącą się po cichu we wnętrzu każdego z nas. Po surrealistycznym okresie Alberti wraz z żoną, pisarką Marią Teresą León, podróżuje po Europie i Rosji, skąd powraca nawrócony na komunizm. Odtąd przez wiele lat będzie uważał poezję za element walki politycznej, zaangażuje się także w bezpośrednią działalność społeczną, a w czasie wojny będzie aktywnie wspierać republikę. Od 1939 r. przebywał na emigracji najpierw we Francji, potem w Argentynie, a w końcu w Rzymie. W latach czterdziestych powstaną tomy *Entre el clavel y la espada* (*Między goździkiem a szpadą*), *Pleamar* (*Przyływy*), *A la pintura* (*Do malarstwa*), przez które Alberti – podobnie jak Emilio Prados – będzie nostalgicznie nawiązywał kontakt z opuszczonym krajem, dzieciństwem i pierwszymi, ludowymi utworami, także z pierwszymi malarskimi uniesieniami związanymi z wizytami w Muzeum Prado. Do Hiszpanii Alberti powróci po śmierci generała Franco, w 1976 r., i w rodzinnym Kadyksie dożyje niemal stu lat.

Luis Cernuda poznany i prawdziwie doceniony przez rodzimą krytykę został dopiero po śmierci. Za życia, broniąc się przed brakiem zainteresowania, przyjmował postawę poety przekłętego, odważnie wyznawał w Hiszpanii lat trzydziestych swój homoseksualizm, inaczej niż pozostali poeci otwarcie odwoływał się do poezji angielskojęzycznej (Wordsworth, Browning, Eliot), francuskiej (Gide

i surrealiści) i niemieckiej (Hölderlin), fascynował się kinem i muzyką jazzową. Dzięki poparciu Pedra Salinasa zyskał posadę lektora języka hiszpańskiego w Tuluzie, potem pracował w madryckiej księgarni Leona Sáncheza Cuesty. W 1927 r. opublikował w piśmie „Litoral” swój debiut poetycki *Perfil del aire* (*Zarys powie-trza*), nawiązujący do poezji czystej, podobnie jak kolejny, o rok późniejszy zbiór zatytułowany *Égloga, elegía, oda* (*Ekloga, elegia, oda*). W 1929 miał już gotowy jeden ze swoich najważniejszych tomów *Un río, un amor* (*Jedna rzeka, jedna miłość*), napisany pod wpływem surrealizmu, pełen pasji i miłosnych rozczarowań. Wyjątkowym zbiorem okazał się także *Donde habite el olvido* (*Tam, gdzie zamieszka zapomnienie*) z 1934 r. oraz pochodząca z 1931 r. część zatytułowana *Los placeres prohibidos* (*Zakazane przyjemności*), wchodząca w skład *La Realidad y el Deseo* (*Rzeczywistość i Pragnienie*) i łącząca nadrealistyczne obrazowanie z hiszpańską tradycją romantyczną Gustava Adolfa Bécquera. Podobnie jak u Alberta w latach trzydziestych widoczne stają się także polityczne zaangażowanie Cernudy, który jednak z czasem poczuje się komunizmem rozczarowany. Emigrację Cernuda spędził w Wielkiej Brytanii, Stanach Zjednoczonych i Meksyku. Tam powstają wiersze o utraconej Hiszpanii, którą bohater liryczny obdarza miłością i nienawiścią. Z wiekiem Cernuda coraz częściej pisze wiersze nostalgiczne, ewokujące dzieciństwo i młodzińcze miłości.

Manuel Altolaguirre ukończył prawo na uniwersytecie w Granadzie, ale pracował zawsze jako wydawca. Najpierw w 1923 r. założył pismo „Ambos”, później razem z Emilio Pradossem współtworzył „Litoral” i w ramach serii pisma wydawał tomiki przyjaciół Aleixandre, Lorki i Cernudy. Jako poeta debiutował w 1926 r. tomem *Las islas invitadas y otros poemas* (*Zaproszone wyspy i inne wiersze*), potem ukazały się *Ejemplo* (*Przykład*) oraz *Poesía* (*Poezja*), krótkie utwory o podobnej tematyce (przyroda, miłość, samotność) i stylistyce (liczne powtórzenia, paralelizmy, anafory). W 1933 r. wyjechał z żoną, poetką Conchą Méndez, do Londynu, gdzie dzięki pomocy pisarza i ambasadora Hiszpanii Ramóna Péreza de Ayala zajmował się edycją kolejnego, promującego hiszpańsko-brytyjską współpracę, pisma „1616”. Po powrocie do Madrytu założył wydawnictwo publikujące m.in. kierowany przez Nerudę tytuł „Caballo Verde para la Poesía”. Po wojnie, na emigracji w Meksyku i na Kubie dalej wydawać będzie liczne pisma i książki. Jego pasją stanie się także film: jeden z jego scenariuszy zrealizuje m.in. Luis Buñuel w filmie z 1952 r. pt. *Subida al cielo* (*Wniebowstąpienie*). Sam Altolaguirre zostanie producentem dwóch filmowych adaptacji hiszpańskiej literatury (powieści Benita Péreza Galdósa i dramatu Carlosa Arniches) i reżyserem obrazu *Pieśń nad pieśniami* według fray Luisa de León. Zginął w 1959 r. w wypadku samochodowym podczas jednej ze swych podróży do Hiszpanii na filmowy festiwal w San Sebastián.

Wspomnieliśmy już o wspólnocie działalności poetów 1927 podejmujących próbę odnowy języka poetyckiego i równocześnie odzyskania pozycji dawnej poezji hiszpańskiej. Na tę cechę właśnie – równoczesne podążanie w dwóch sprzecznych

kierunkach, których punkty końcowe ustalone są przez kosmopolityczne otwarcie i odzyskiwanie rodzimej tradycji – jako właściwość zespalałą wszystkich poetów 1927 zwraca uwagę wielu badaczy. A zatem podstawową właściwością grupy, podobnie jak wielu innych europejskich ruchów awangardowych (przypomnijmy internacjonalny skład formacji dadaistycznej, Marinettiego początkowo pisującego wiersze i manifesty po francusku, Apollinaire’a podpisującego *L’Antitradition Futurise*) jest jej międzynarodowy charakter wynikający z odczuwanej przez twórców potrzeby radykalnego odrzucenia rodzimej tradycji artystycznej. A jednak równocześnie z postulatami gruntownej odmiany poetyckiego języka wygłaszany mi przez Ramóna Gómeza de la Serna, atakami na poetycką i krytyczną zgniliznę formułowanymi przez Salvadora Dalí, koniecznością zwalczania całej tradycyjnej liryki „od Homera do Goethego”, wyrażaną przez Luisa Buñuela, czy odezwaniami Rafaela Albertiego, który wykrzykiwał „Niech żyje zagłada! Precz z rozkładem hiszpańskiego teatru!”, występują działania całkiem innego rodzaju: uroczyste obchody rocznicowe ku czci Luisa de Góngory, odwołania Lorki na początku drogi do tradycyjnej formy romancy, a pod koniec do dorobku hispanoarabskiej liryki andaluzyjskiej, pierwsze tomy poetyckie Albertiego o ludowym charakterze. Alberti znał podobno na pamięć nie tylko *Soledades* (*Poemat samotności*) Luisa de Góngory, ale też na wrywki deklamował utwory ze znanego zbioru pieśni pałacowych (*Cancionero de Palacio*), odkrytego pod koniec XIX wieku przez muzykologa Francisca Asenjo Barbieriego rękopisu zawierającego pochodzący z przełomu XV i XVI w. muzyczny zapis pieśni renesansowych.

Z pewnością jednak dla Hiszpanii, która przez wieki nie uczestniczyła nazbyt aktywnie w rozmaitych prądach europejskich, zamykając się od czasów kontr-reformacji głównie na autochtonicznych problemach i interesując się endemicznymi formami artystycznymi, to nowe, chociaż podszyte wspomnianymi sprzecznociami, podejście poetów 1927 czy szerzej całej tamtejszej awangardy oznaczało naprawdę wielkie otwarcie.

ROZDZIAŁ IV

Breton w Hiszpanii, Hinojosa w Maladze i Teneryfa

– *José María, José María,
Coge la flor de California.*
– *José María, José María,
Coge la flor de California.*
– *Coge la flor de California.*
– *Coge la flor de California.*
*Fornia Fornia, Fornia, Fornia, nía, nía,
nía, nía, nía, nía, nía, nía, nía,...*
José María Hinojosa, *La Flor de California*³⁰⁷

Breton w Hiszpanii

Zanim do Hiszpanii dotarł surrealizm, pojawili się tam najpierw dadaiści. Pod koniec 1916 r., kiedy wojna uczyniła z Paryża mało przytulne miejsce, granicę francusko-hiszpańską przekroczył Francis Picabia, rodowity paryżanin kubańskiego pochodzenia (jego ojciec był attaché ambasady Kuby w Paryżu, matka Francuzką), który udał się z żoną Gabriellą Buffet, córką francuskiego senatora, kobietą wykształconą, o żywym usposobieniu, z „misją specjalną” francuskiego rządu do Hiszpanii. W Barcelonie zetknął się z grupą emigrantów wojennych, którzy od razu przypadli mu do gustu. Była wśród nich malarka Marie Laurencin, nieco zagubiona bez swego przyjaciela Apollinaire’a, był malarz Albert Gleizes z żoną, wojującą pacyfistką, która nie mogła dłużej znieść atmosfery panującej wówczas we Francji, był malarz i poeta Maximilian Gauthier (Max Goth) i wreszcie poeta i bokser amator Arthur Cravan (prawdziwe nazwisko Fabian Lloyd), który zyskał rozgłos w Paryżu dzięki swojemu skandalizującemu pisemku

³⁰⁷ (– Józef Maria, Józef Maria, / Zrywa kwiat Kalifornii. / – Józef Maria, Józef Maria, / Zrywa kwiat Kalifornii. / – Zrywa kwiat Kalifornii. / – Zrywa kwiat Kalifornii. / Fornii, fornii, fornii, fornii, nii, nii, / nii, nii, nii, nii, nii, nii, nii...).

„Maintenant”. Picabia w Barcelonie w styczniu 1917 r. rozpoczął wydawanie czasopisma reprezentującego francuską wersję dadaizmu o zwięzłej nazwie „391”. Należy jednak od razu uściślić, że ten barwny emigrancki krąg nie wpłynął bezpośrednio na hiszpańską lub katalońską awangardę, nie było żadnych bezpośrednich kontaktów między artystami, nie zaistniała twórcza wymiana myśli. Jak podaje Hans Richter, „w Barcelonie, podobnie jak w Zurychu, emigranci mieli pewne trudności z uzyskaniem prawa pobytu, osiedlania się, krótko mówiąc – z policją”³⁰⁸. Hiszpańska policja podejrzliwie patrzyła na tę cudzoziemską grupę przyjaciół, a ona z kolei nie dawała dowodów swojej praworządności: Arthur Cravan wywoływał pijackie awantury, Marie Laurencin, żona niemieckiego barona, była podejrzewana o szpiegostwo. Sam Picabia przybył do Hiszpanii pod pretekstem robienia zakupów dla francuskich instytucji wojskowych, ale zwrócił uwagę policji, gdyż nic nie kupował, zresztą po dwóch latach spędzonych w Barcelonie zdecydował się przenieść do Nowego Jorku.

Co zaś się tyczy pierwszych hiszpańskich informacji o surrealizmie, trzeba przyznać, że nurt ten miał za Pirenejami od razu niedobłą prasę. Rozpoczął ją w 1924 r. grudniowy numer pisma „Revista de Occidente”, w którym Fernando Vela zaledwie trzy miesiące po ukazaniu się we Francji *Manifestu surrealizmu* (manifest ukazał się 15 października 1924 r.) omawiał go w artykule *El suprarrealismo (Nadrealizm)*, oceniając negatywnie tekst Bretona i uznając, że jego teorie mogą się okazać znacznie bardziej zajmujące niż powstałe w ich wyniku utwory literackie. W tomie XVIII tego samego pisma, jaki ukazał się z datą styczeń–marzec 1925, zamieszczono także pierwszy pełny przekład Bretonowskiego manifestu. Zresztą za pośrednictwem „Revista de Occidente” można było subskrybować „La Revolution Surréaliste”. W tym samym roku w pierwszym styczniowym numerze „Plural” Guillermo de Torre oskarżał (esej *Neodadaísmo y superrealismo, Neodadaizm i surrealizm*) z kolei surrealizm o skrajne efekciarstwo, kruche podstawy teoretyczne i brak elementów innowacyjnych, surrealistów zaś nazywał sierotami po dadaizmie. Najczęściej jednak hiszpańscy krytycy lat dwudziestych oskarżali francuski nurt o eskapizm, mówili, że jest on fałszywym, nowym romantyzmem uciekającym od rzeczywistości w sny i przemieniającym poetów w zwyczajnych „konserwatorów maszyn do pisania” („mero engrasador de máquinas de escribir”³⁰⁹). Dla sprawiedliwości dodajmy, że znaleźć można było w hiszpańskiej prasie kilku krytyków przychylnych paryskiemu surrealizmowi, a wśród nich szczególnie wyróżniał się powieściopisarz, eseista i dramaturg pokolenia 1898, Azorín. Niezależnie jednak od prezentowanych ocen powołanej do życia przez

³⁰⁸ Hans Richter, *Dadaizm. Sztuka i antysztuka*, posłowie napisał Werner Haftmann, z niemieckiego przeł. Jacek St. Buras, Warszawa 1986, s. 125.

³⁰⁹ Tę zgrabną opinię wyrażoną w 1926 r. na łamach „Revista de Occidente” przez związanego z awangardą powieściopisarza Benjamína Jarnésa cytuje w interesującym, szczegółowym artykule na temat recepcji francuskiego surrealizmu w Hiszpanii Jesús García Gallego, *La recepción del surrealismo en España*, [w:] G. Morelli (red.), *op. cit.*, s. 168.

Bretona grupy, wiadomości o niej docierały do Hiszpanii błyskawicznie. Pismo „Alfar” tylko w 1925 r. zamieściło w numerze lutowym artykuł *Hacia un super-realismo musical (W stronę muzycznego surrealizmu)* autorstwa Césara Muñoza Arconady, w numerze majowym artykuł wyjaśniający, podobnie jak poprzedni, teorię Bretona, podpisany przez José Bergamína (*Nominamismo suprarrealista, Surrealistyczny nominamizm*), gdzie komentowana jest wizyta Aragona w Madrycie („ubrany we frak przeleciał przed nami niczym meteor, nie dając nam czasu, aby zdecydować, które z tych zjawisk atmosferycznych: surrealizm czy frak, było, w jego przypadku, bardziej znaczące”³¹⁰), oraz w numerze wrześniowym artykuł o rewolucji surrealistycznej i jej literackich i artystycznych źródłach autorstwa Fierre Picon. W numerze z kwietnia roku następnego „Alfar” zamieścił także utwory Bretona w przekładzie późniejszego polityka i historyka Manuela Nuñeza de Arenasa. „La Gaceta Literaria” kilkakrotnie informowała o surrealizmie: w 1926 i 1927 w artykule Sebastiána Gascha (*La moderna pintura francesa, Nowoczesne malarstwo francuskie*) o koncepcji rzeczywistości w malarstwie kubistycznym i surrealistycznym, w październiku 1928 piórem Salvadora Dalí (*Realidad y sobrerrealidad, Rzeczywistość i nadrzeczywistość*) i w 1929; „Litoral” kilkakrotnie pisał o tym nurcie, a w 1929 r. wydrukował duży artykuł o poezji nadrealistycznej wraz z towarzyszącymi mu wierszami Éluarda przyswojonymi hiszpańszczyźnie przez Luisa Cernudę; między 1932 a 1936 „La Gaceta del Arte” intensywnie prezentowała hiszpańskim czytelnikom utwory Bretona, Péreta i po raz kolejny Éluarda. Do tej listy można również dodać hiszpańskojęzyczne pismo „Favorables Paris Poema” założone w Paryżu w 1926 r. przez Juana Larreę oraz znakomitego peruwiańskiego poetę Césara Vallejo, publikujące, poza osobistymi manifestami autorów, wiersze hiszpańsko- i francuskojęzycznej awangardy.

Francuskich surrealistów przekładano także na język kataloński – w pierwszych dekadach XX stulecia wyraźnie odczuwana była potrzeba emancypacji katalońskiej kultury narodowej – i publikowano w tamtejszych pismach głównie „L’Amic de les Arts” (1926) czy „Hélix” (1929). Ale już w marcu 1918 r. katalońscy pisarze awangardowi Josep Viçens Foix i Joaquín Folguera przetłumaczyli dla pisma „Troços” utwory Philippe’a Soupault i Pierre’a Reverdy. W 1920 r. Josep Maria Junoy wydał inspirowane dziełem Apollinaire’a *Poemes i cal·ligrames*, a wspomniane dwa pisma katalońskie „L’Amic de les Arts” oraz „Hélix” rozpowszechniały wiersze Paula Eluarda, Roberta Desnosa i André Bretona. W Barcelonie prężnie działała galeria Dalmau, w której w 1912 r. wystawiali swe prace m.in. Juan Gris i Marcel Duchamp, a w czasach II Republiki rząd Katalonii powołał do życia stowarzyszenie ADLAN – Amigos de Arte Nuevo (Przyjaciele Nowej Sztuki), które sprowadziło do sal wystawowych Barcelony dzieła Joana Miró, Hansa Arpa czy Man Raya.

³¹⁰ Cyt. za: G. Morelli, *op. cit.*, s. 226.

Obok wspomnianych wcześniej publikacji, francuski surrealizm promowano na publicznych wykładach: w 1925 r. Louis Aragon – była już o tym mowa – wygłosił płomienne przemówienie w madryckiej Residencia de Estudiantes, w 1931 r. René Crevel gościł w barcelońskim Ateneo. Sam André Breton odwiedził Hiszpanię dwukrotnie: 17 listopada 1922 r. przybył zaproszony na otwarcie wystawy prac Francisca Picabii w galerii Dalmau w Barcelonie i wygłosił w tamtejszym Ateneo programowy referat na temat charakteru sztuki współczesnej pt. *Caractères de l'évolution moderne et ce qui en participe* (*Charakterystyka nowoczesnego rozwoju oraz tych, którzy w nim uczestniczą*), a w roku 1935 przybył do Santa Cruz de Tenerife na zaproszenie kanaryjskiej grupy surrealistów i wystąpił z przemówieniem o związkach sztuki z polityką.

Dodajmy tu, że Breton niewiele mówił o hiszpańskim surrealizmie. Sam nie znał żadnego języka obcego (na emigracji w Stanach Zjednoczonych podczas II wojny światowej wygłaszał wykłady w ojczystym języku) i wydaje się, że czuł się niepewnie poza Francją. Przypomnijmy, że w 1922 r. komitet stworzony przez wpływowych surrealistów francuskich, chcąc odciąć się wyraźnie od dadaizmu, podpisał dokument odrzucający ten ruch, podając za powód jedynie fakt jego obcego pochodzenia. Jest w tym dokumencie i w wielu innych pismach i wypowiedziach Bretona, który na przykład odrzucał uprawianie miłości z cudzoziemkami niemówiącymi po francusku³¹¹, pewna doza ksenofobii lub, jeśli ktoś woli, wielkomięjskiego prowincjonalizmu autora wygodnie usadowionego na swej paryskiej wyspie. Gdy poproszono go w 1960 r. o wymienienie największych surrealistów języka hiszpańskiego, wymienił tylko dwóch twórców hispanoamerykańskich Octavia Paza i mniej u nas znanego, argentyńskiego poetę, Włocha z pochodzenia Antonia Porchia. Z kolei w 1974 r. z okazji pięćdziesięciolecia publikacji pierwszego manifestu wrześniey „Magazine littéraire” opublikował listę sześćdziesięciu pięciu surrealistów całego świata, która także zawierała jedynie dwa hiszpańskie nazwiska: Salvadora Dalí oraz Pabla Picassa³¹².

Co do ocen hiszpańskich artystów, Breton publicznie wypowiadał się jedynie na temat malarzy. Joana Miró uważał wprost za idiotę, doceniał jednak jego zdolności, podobnie jak cenił sztukę dzieci czy szaleńców. Sądził, że chociaż kataloński artysta najlepiej zrealizował w praktyce zatracenie się w czystym automatyzmie, nie rozumiał głębokiej myśli i wartości tkwiącej w tym doświadczeniu:

Gwałtowne wtargnięcie Miró w 1924 wyznacza ważny etap w rozwoju sztuki surrealistycznej. Miró, który ma już wtedy za sobą twórczość mniej zaawansowaną, ale świadczącą o pierwszorzędnych wartościach plastycznych, przesadza jednym skokiem ostatnie bariery, jakie go mogą jeszcze dzielić od całkowitej spontaniczności wyrazu. Od tej chwili obrazy Miró cechuje najdalej posunięta niewinność i swoboda. Można założyć, że przykład Miró w decydujący sposób wpłynął na Picassa, który przyłącza się do surrealizmu w dwa lata później. Jediną słabą stroną takich dyspozycji, jakie

³¹¹ Patrz A. Taborska, *op. cit.*, s. 46.

³¹² Patrz Vicente Granados, *Hacia una historia del surrealismo español*, [w:] G. Morelli (red.), *op. cit.*, s. 206.

można zaobserwować u Miró, wydaje się pewne zahamowanie osobowości w stadium infantylnym, co nie najlepiej broni go przed nierównomiernością, rozrzutnością, igraszkami, a pod względem intelektualnym ogranicza zasięg jego przekazu³¹³.

W tym samym, pochodzącym z 1941 r., tekście Breton pisze także o Salvadorze Dalí, wówczas wykluczonym już z kręgu surrealistów za to, że namalował portret ambasadora frankistowskiej Hiszpanii oraz za spryt w finansowym zdobywaniu rynku amerykańskiego³¹⁴, gdzie indziej charakteryzował go określeniem będącym anagramem nazwiska malarza, które z czasem zyskało dużą popularność: „Avida dollars”³¹⁵:

Kiedy Salvador Dalí przyłącza się w 1929 do surrealistów, jego wcześniejsza twórczość malarstwa nie wnosi właściwie nic osobistego. Od tej chwili poczynając, Dalí uprawia na polu teoretycznym kompilację zapożyczonych myśli; najbardziej uderzającym przykładem będzie tak zwana „działalność paranooidalno-krytyczna”, amalgamat nauki Cosima i Leonarda (zatopić się w kontemplacji plwocin czy zniszczonego muru, aż wyłoni się dla oka następny świat, który może być ukazany w malarstwie nie gorzej niż poprzedni) i środków (z gatunku drażniących), zachwalanych już przez Maxa Ernsta „dla zwiększenia gniewnych zdolności umysłu”. Mimo niezaprzeczalnej pomysłowości w swojej reżyserii przedsięwzięcie Salvadora Dalí, źle obsługiwane przez technikę ultrawsteczną (powrót do Meissoniera) i zdyskredytowane cyniczną obojętnością nie przebiegającą w środkach narzucania się odbiorcy, wykazywało od dłuższego czasu objawy popłochu i tylko dzięki popularyzatorskim zabiegom malarza jeszcze się na razie utrzymuje na pokaz. W obecnej chwili grzęźnie w akademizmie – który samozwańczo mianuje siebie klasycyzmem – i od 1936 pod żadnym względem nie interesuje surrealizmu³¹⁶.

Można zatem stwierdzić, że zainteresowana sztuka publiczność miała w Hiszpanii stosunkowo łatwy dostęp do informacji na temat rozgrywających się za Pirenejami wydarzeń związanych z surrealizmem. Wymieńmy tu okraszane przekładami hiszpańskie doniesienia prasowe na temat paryskiej grupy, publiczne wykłady francuskich twórców w Madrycie i Barcelonie i ich medialne relacje, częste podróże do stolicy surrealizmu wielu związanych z tym kierunkiem hiszpańskich poetów, wśród nich Albertiego, Cernudy, Aleixandre, Hinojosa (zawdzięczali je w znacznej mierze powojennej inflacji, która umocniła wartość hiszpańskiej pesety), także dłuższe, obfitujące w bezpośrednie relacje z tamtejszymi artystami

³¹³ André Breton, *Geneza i perspektywy artystyczne surrealizmu*, [w:] A. Ważyk (red.), *Surrealizm...*, s. 186–187.

³¹⁴ Buñuel skłonny był ten talent finansowy przypisywać żonie Dalego. W swoich wspomnieniach opisuje, jak Dalí przed poznaniem Gali Éluard pozbawiony był jakiegokolwiek zmysłu praktycznego, w tym także poczucia wartości pieniędzy, zapominał o braniu reszty, miał nawet trudności z kupowaniem czegokolwiek. Przytacza anegdotę, której był świadkiem: Lorca poprosił malarza, aby przeszedł na drugą stronę ulicy i kupił w kasie teatru bilety na wystawianą tego dnia operetkę. Dalí wrócił po godzinie bez biletów i powiedział „Nic nie rozumiem. Nie wiem, jak to trzeba zrobić”.

³¹⁵ André Breton, *Sytuacja surrealizmu między dwiema wojnami*, [w:] A. Ważyk (red.), *Surrealizm...*, s. 221.

³¹⁶ André Breton, *Geneza i perspektywy artystyczne surrealizmu*, [w:] A. Ważyk (red.), *Surrealizm...*, s. 189–190.

pobyty w Paryżu najwybitniejszych hiszpańskich twórców (Luis Buñuel, Salvador Dalí, Joan Miró, Pablo Picasso, także Juan Larrea, spośród wszystkich poetów hiszpańskiej awangardy pozostający w najbliższych osobistych relacjach ze szkołą Bretona, pisywał nawet wiersze po francusku), francuskojęzyczne pisma przenie- rowane przez hiszpańskich artystów (zarówno Emilio Prados, jak i Vicente Alei- xandre posiadali w domu sporą kolekcję „La révolution surréaliste”³¹⁷) i w końcu ukazujące się w Hiszpanii książkowe i prasowe przekłady utworów literackich, które znacząco wpłynęły na francuskich surrealistów (w 1909 „Prometeo” drukuje hiszpańską wersję *Pieśni Maldorora* Lautréamonta, w 1919 „Cosmópolis” publi- kuje znaczną część dorobku Rimbauda, między 1921 a 1924 ukazują się w języku Cervantesa prace Freuda³¹⁸, w 1927 pojawia się tłumaczenie Joyce’a).

Hinojosa w Maladze

Uznaje się czasem, że chronologicznie pierwszym hiszpańskim poetą surre- alistycznym był José María Hinojosa, autor pochodzącego z 1924 r. króciutkiego wiersza nadrealistycznego *Sueño (Sen)*:

Embadúrnate el cuerpo,
de oscuridad
y de silencio
y levantarás,
la copa de los sueños.
Unas astillas de luz,
agujerean
el tulipán negro.
La copa
se rompe.
Nada se ha hecho
de lo soñado.
¡Pero hemos
soñado!³¹⁹

(„Utaplaj swoje ciało / w ciemności / i w ciszy / a wzniesiesz / kielich snów. / Odlamki światła / dziurawią / czarny tulipan. / Kielich / rozbija się. / Nic się nie stało / z tego, co wyśnione. / Ale / sniliśmy”!)

³¹⁷ Donosi o tym Miguel García-Posada, *Lorca: interpretación de „Poeta en Nueva York”*, Madrid 1982, s. 328.

³¹⁸ Chodzi o pierwszy światowy przekład dzieł zebranych Freuda. Dokonał go bezpośrednio z języka niemieckiego tłumacz (lekarz z zawodu) Luis López Ballesteros y de Torres. Przekład sprawdzał i korygował znający język hiszpański autor. Prolog do tej składającej się z 18 tomów edycji w ramach madryckiej Biblioteca Nueva napisał José Ortega y Gasset, który był zresztą ini- cjatorem tego projektu.

³¹⁹ Cyt. za: F.J. Díez de Revenga, *La poesía...*, s. 192.

Chociaż Hinojosa jest autorem, który wprowadził po raz pierwszy nurt francuski do hiszpańskiej poezji, nie został on jej pierwszoplanową postacią. Prześledźmy jednak pobieżnie jego drogę. Urodził się w okolicy Malagi w 1904 r., w zamożnej, konserwatywnej i religijnej rodzinie posiadaczy ziemskich. Studiował prawo na Uniwersytecie w Granadzie, w 1924 r. przeniósł się do Madrytu, a rok później do Paryża, gdzie poznał Buñuela i grupę młodych hiszpańskich malarzy – Benjamína Palencię, Hernanda Viñasa, Francisca Boresa, Joaquína Peinada, Pancha Cossía – uciekających przed rodzimym akademizmem i poszukujących w stolicy Francji wolności oraz własnych sposobów wyrazu w ramach nowych tendencji estetycznych. Spotykał się także z Pabłem Picassem, Joanem Miró i Juanem Grisem. Poznał osobiście Éluarda i Aragona. Pobyt za granicą zmienił jego życiową drogę i osobowość, a tę metamorfozę manifestował m.in. wzbudzającym powszechną sensację ekscentrycznym strojem: muszki w krzykliwych kolorach, nieodłączna fajka w ustach, czarny kapelusz z podniesionym rondem, ogromna laska w dłoni. Rodzina wstydziła się podobno spacerować z nim po ulicach, co nasiliło się jeszcze, gdy do położonego nieopodal Malagi Torremolinos przyjechał na miodowy miesiąc znany z równie wyzywającego stylu Salvador Dalí. Zresztą pobyt Dalego i Gali w nadmorskiej miejscowości w kwietniu i maju 1930 r. sfinansował w całości Hinojosa w zamian za obietnicę obrazu. Gdy po wielu tygodniach spędzonych nad morzem Hinojosa przypomniał malarzowi o tej zapłacie, Dalí pochwycił nożyk, narysował nim kilka linii na blacie stolika nocnego i rzekł: „Masz tu swój obraz”³²⁰. W Paryżu Hinojosa nauczył się od francuskich surrealistów niechęci do konwenansów i obrazoburczego stylu bycia, gdy więc w 1927 r. uczestniczył w Madrycie w bankiecie na cześć wybitnego modernistycznego poety i dramaturga Ramona Marii del Valle-Inclána, podniósł się i odczytał telegram: „Zotal, zotal, zotal, lo mejor para matar valle-inclanes”, co można by przetłumaczyć jako „Muchozol, muchozol, muchozol, najlepszy do likwidowania valle-inclanów”, a następnie dodał drugi o treści: „La condesa de Noailles menstrúa como una vaca” („Hrabina de Noailles miesiączkuje jak krowa”). Wśród ogólnego oburzenia dało się słyszeć oklaski dwóch osób: byli to Rafael Alberti i Luis Buñuel. Na szczęście zarówno francuska arystokratka, jak i hiszpański pisarz mieli poczucie humoru, a Valle-Inclán, sam znany z ekstrawaganckich zachowań i wyglądu³²¹, spotkawszy

³²⁰ Szczegóły te podaje Alfonso Sánchez Rodríguez, 1930: *Salvador Dalí, en Torremolinos. Como se frustra – y por qué – la aparición de una revista del Surrealismo español en Málaga*, [w:] G. Morelli (red.), *op. cit.*, s. 203. W dalszej części artykułu autor podaje inną wersję tego zdarzenia przekazaną przez Manuela Altolaguirre. Według niego Dalí miał najpierw przekazać przyjacielowi obraz, ale potem pożyczyć go na chwilę w celu drobnych poprawek, jednak obraz nigdy więcej nie wrócił do właściciela.

³²¹ Valle-Inclán, noszący charakterystyczne okrągłe okulary, długą do pasa brodę, nieodłączny kapelusz i meksykańskie poncho, był znany ze swej bezkompromisowości: zamykał żonę aktorkę w pokoju, żeby nie grała w słabych jego zdaniem sztukach, podczas spektakli głośno komentował z widowni słabe partie tekstu, za co niejednokrotnie skazywano go na karę grzywny, a nawet więzienia, pisywał obraźliwe listy do króla itd.

nazajutrz trzech zbuntowanych uczestników bankietu, uniósł kapelusz, mówiąc „Dzień dobry, młodzieńcy”. Nie wzięła tego do siebie także Anna de Noailles, francuska pisarka, córka księżnej Rachel de Brancovan, której Ignacy Paderewski dedykował swe kompozycje (m.in. koncert fortepianowy pt. *Fantazje polskie*), organizatorka paryskiego salonu literackiego, w którym uczestniczyli Paul Claudel, Paul Valéry czy André Gide, gdyż trzy lata później zaproponowała Buñuelowi sfinansowanie jego kolejnego po *Psie andaluzyjskim* surrealistycznego filmu *La edad de oro* czy, jak kto woli, *L'Âge d'or*.

Powróciwszy do Malagi, Hinojosa współpracuje z Emilio Pradossem oraz Manuelem Altolaguirre przy redakcji pisma „Litoral”, które pod jego wpływem zyskuje wyraźną orientację surrealistyczną. W numerze 9 z czerwca 1929 r. pojawia się m.in. przekłady wierszy Éluarda autorstwa Luisa Cernudy, poprzedzone jego krótkim esejem o francuskim poecie, oraz wiersze Albertiego z nadrealistycznego tomu *Sobre los ángeles* (*O aniołach*).

Jeśli chodzi o własną twórczość literacką, José María Hinojosa po kilku książkach wydanych w Madrycie i Paryżu i finansowanych przez zamożnego ojca, publikuje w 1928 r. *La flor de California* (*Kwiat Kalifornii*) w pełni odpowiadający zasadom promowanym przez Bretona³²². Tom zawiera utwory będące rodzajem prozy poetyckiej podzielone na siedem części i opowiadające o dzieciństwie, podróżach i erotyce za pomocą wizjonerskich obrazów pełnych fizyczności, agresji, krwi i okaleczonych ciał. W 1931 r., również w Madrycie, wydana zostanie ostatnia książka poety *La Sangre en libertad* (*Krew na wolności*) ukazująca w zawrotnym tempie zmieniających się kolejnych bohaterów poddawanych onirycznym deformacjom, pełna wizji wojny i operująca całym repertuarem surrealistycznych motywów (absurdalne dialogi, obsesyjnie powtarzające się zdania, makabryczny humor, okaleczenia ciała, manekiny itp.). Zarówno wojenna treść książki, jak i jej okładka okazały się niestety prorocze. Na frontyspisie tomu widniał bowiem

³²² Wkrótce po wydaniu książki Gerardo Diego w swoim piśmie „Lola” recenzował tom żartobliwym wierszem z wymyślonego przez siebie satyrycznego gatunku „jinojepa”. Nawiązywał w nim do XV-wiecznego utworu markiza de Santillana znanego jako „Seranilla V” i rozpoczynającego się od słów: „Moça tan fermosa / non vi en la frontera, / como una vaquera / de la Finojosa. // Faziendo la vía / del Calatraveño / a Santa María, / vencido del sueño, / por tierra fragosa / perdí la carrera, / do vi la vaquera / de la Finojosa” (Młódki czarnowłosej / nie znały te głusze, / jak owo pastusze / dziewczę z Finojosi. // Ścieżką – co się zwija / od Calatraveña / do Santa María – / z wielkiego zmęczenia / zbłądziwszy we wrzosi, / skąd nikt by nie uszedł, / spotkałem pastusze / dziewczę z Finojosi. Por. Janusz Strasburger, *Antologia poezji hiszpańskiej*, Warszawa 2000, s. 40). Kojarząc brzmieniowe podobieństwo miejscowości o nazwie Finojosa do nazwiska Hinojosa, Diego pisał (przywołujemy tu jedynie dwie pierwsze strofy wiersza): „Musa tan fachosa / non vi en la Poesía, / como la Hinojosa / de José María. // Faciendo la vía / desde el surrealismo / a California / –y lo cuenta él mismo– / por tierra fangosa / perdió la sandía / aqueste *Hinojosa* / de *José María*” (Muzy tak szpetnej / nie widziałem w Poezji / jak ta Hinojosa / Józefa Marii. // Przebywając drogę / od surrealizmu / do Kalifornii / – opowiada on sam – / ziemią błotnistą / zgubił arbuza / tamten Hinojosa / Józef Maria). Cyt. za: G. Morelli, *op. cit.*, s. 169.

rysunek autorstwa poety i malarza José Moreno Villa, ukazujący trzy twarze autora tomu, z których jedna ma oczy zawiązane opaską jak skazani na rozstrzelanie.

Przybliżmy zatem owo prorocstwo. Hinojosa, który w pierwszych utworach zamieszczonych w *Kwiecie Kalifornii* traktował w sposób bluźnierczy Kościół i religię – ukazywał na przykład papieża naprzykrzającego się kardynałom i przyjmującego bohatera utworu w piżamie – w nieco apokaliptycznym finale tomu daje dowody wiary, co wskazuje być może na jego powolną odmianę. Ta odmiana polegała przede wszystkim na stopniowym porzucaniu literatury. Wynikało to prawdopodobnie z wielu powodów: krytyka źle przyjmowała kolejne książki Hinojosa; po podróży do Związku Radzieckiego w 1928 r. rozczarował się do sowieckiego systemu i radykalnie zmienił swe polityczne przekonania; ochłodziła się także jego przyjaźń z Emiliem Pradossem, reprezentującym coraz bardziej skrajne komunistyczne poglądy, i wreszcie uległ naciskom narzeczonej i rodziny, która bez entuzjazmu przyjmowała jego artystyczne powołanie. W końcu Hinojosa zbliżył się na powrót do wiary i Kościoła, stał się także aktywnym członkiem miejscowej socjety, zaczął znów grywać w golfa i tenisa, jeździć konno, uczestniczył w działaniach amatorskiej grupy teatralnej, chodził na walki byków, bywał na przyjęciach, poddawał się organizowanym przez jezuitów ćwiczeniom duchowym. Jednym słowem porzucił surrealizm i powrócił do życia hiszpańskiego arystokraty. W wyniku tej odmiany uzyskał także stanowisko sekretarza prawicowej Partii Rolnej (Partido Agrario), a w wyborach w 1936 r. został kandydatem do parlamentu z ramienia prawicowej koalicji CEDA (Confederación Española de Derechas Autónomas). Te konserwatywne przekonania sprawiły, że po wybuchu wojny domowej Hinojosa podzielił los Federica Garcíi Lorki. W sierpniu 1936 r., w tym samym czasie, gdy frankiści rozstrzelali w Granadzie Lorke³²³, w oddalonej o osiemdziesiąt kilometrów Maladze republikańska milicja zatrzymała Hinojosę, jego brata i ojca i po krótkim pobycie w więzieniu 22 sierpnia wszystkich trzech rozstrzelała, a ich dom podpaliła. Prawdopodobnie spłonęło wówczas wiele rękopisów wierszy Hinojosa.

Teneryfa

Nastawiona antysurrealistycznie część krytyki często za dowód na nieistnienie tego kierunku w Hiszpanii podaje brak zorganizowanej na wzór paryski i spójnej formacji, robiąc równocześnie zastrzeżenie dotyczące grupy kilku pisarzy z Wysp Kanaryjskich. Rzeczywiście na Teneryfie istniała jedyna metodyczna i ortodoksyjna w stosunku do Paryża, utrzymująca stały kontakt z Bretonem i jego uczniami, enklawa hiszpańskiego surrealizmu, niedostrzegana zresztą przez literaturoznaw-

³²³ Do dziś nie wiadomo, kiedy dokładnie zginął Lorca. Prawdopodobie nad ranem 18 lub 19 sierpnia 1936 r.

stwo aż do lat 80. ubiegłego stulecia. Tworzyli ją skupieni wokół założonego w lutym 1932 r. pisma „Gaceta de Arte” młodzi członkowie Klubu Sztuk Pięknych (Círculo de Bellas Artes): Eduardo Westerdahl, Pedro García Cabrera, Agustín Espinosa i mieszkający wiele lat w Paryżu Oscar Domínguez. W 37 numerach pisma opublikowali oni dwanaście manifestów wiążących racjonalistyczne elementy urbanistyczne w duchu Le Corbusiera z buntowniczą postawą surrealistów skierowaną w szczególności przeciwko mieszczańskiej hipokryzji. Najśłynniejszym przedsięwzięciem grupy było zorganizowanie w maju 1935 r. ogromnej wystawy surrealistycznej, na której obecni byli Benjamin Péret i André Breton, który wygłosił wspomniany już wykład *Position politique en l'art aujourd'hui* (*Poglądy polityczne w dzisiejszej sztuce*). Wystawiono wówczas 76 obrazów Dalego, Arpa, Picassa, Magritte’a, Duchampa i Tanguyego oraz pochodzącego z Wysp Kanaryjskich malarza grupy Óscara Domíngueza. Jednym z owoców tego spotkania był tekst *Déclaration* podpisany przez Bretona i kanaryjskich intelektualistów o rewolucyjnym przesłaniu i charakterze. Grupa wydała także *Boletín Internacional del Surrealismo* (*Międzynarodowy Biuletyn Surrealizmu*), również sygnowany przez Péreta i Bretona, który zresztą ogłosił Teneryfę „surrealistyczną wyspą”, przyznając jednocześnie, że w żadnym innym miejscu nie czuł się tak bliski osiągnięcia surrealistycznego Alefa, tego najwyższego punktu ducha, w którym wszystko: życie i śmierć, rzeczywistość i wyobraźnia, przeszłość i przyszłość, przestaje być postrzegane jako przeciwstawne: „Nulle part ailleurs qu’à Tenerife je n’eusse pu tenir moins écartées les deux pointes du compas dont je touchais simultanément tout ce qui peut être retiré, tout ce qui peut être donné”³²⁴.

Wśród poetów grupy z Teneryfy byli: Agustín Espinosa (1897–1939), autor gatunkowo hybrydycznego tomu *Crimen* (1934), napisanego w retoryce surrealistycznej, w której erotyzm miesza się z czarnym humorem, a sadyzm z oniryczną wylewnością i gdzie słowa w obcych językach splatają się ze skomplikowanymi nazwami nowoczesnych urządzeń mechanicznych. Tom przepełnia apokaliptyczne, koszmarnie obrazy: wizje samobójstw, okrzyki rozbitków, obrazy zabitych dzieci. Inni poeci grupy to: Pedro García Cabrera (1905–1981), jeden z redaktorów „Gaceta de Arte” i autor tomu *Transparencias fugadas* (*Zbiegłe przejrzystości*) z 1934 r.; Emeterio Gutiérrez Albelo (1905–1969) mający na koncie dwa w pełni nadrealistyczne tomy *Romanticismo y cuenta nueva* (*Romantyzm i nowy rachunek*) z 1933 r. oraz *Enigma del invitado* (*Tajemnica gościa*) z 1936 r.; Domingo López Torres (1910–1937), najmłodszy z grupy kanaryjskich surrealistów, który za życia publikował jedynie wiersze w lokalnej prasie, a jego jedyny tom *Diario de un sol de verano* (*Dziennik letniego słońca*) ukazał się dopiero w 1987 r. W 1930 r. przeżył morski wypadek w zatoce Santa Cruz de Tenerife, w którym zginęli wszyscy

³²⁴ „Tylko na Teneryfie mogłem połączyć dwa przeciwstawne bieguny, dotknąć równocześnie wszystkiego, co może być odebrane, i wszystkiego, co może być dane”. Cyt. za: Francisco Javier Hernández, *El eje surrealista París-Tenerife*, [w:] J. Pont (red.), *op. cit.*, s. 153.

podróżujący z nim towarzysze wyprawy, ale sześć lat później, na początku wojny domowej, został za swoje socjalistyczne poglądy zatrzymany i osadzony na kilka miesięcy w więzieniu, gdzie w lutym 1937 r. został zamordowany: jego ciało wrzucono w worku do oceanu. Zanim jednak to się stało, López Torres zdążył w owym więzieniu zwanym Fyffes, gdyż w rzeczywistości była to zaadaptowana na czas wojny hurtownia bananów znanego do dziś irlandzkiego przedsiębiorstwa sprowadzającego do Europy egzotyczne owoce, napisać tom *Dziennik letniego słońca*, pełen klaustrofobicznych napięć i posępnych obrazów, które – choć utrzymane w poetyce surrealistycznej – wcale nie musiały pochodzić z wyobraźni poety.



CZĘŚĆ TRZECIA

Surrealizm w Hiszpanii





ROZDZIAŁ I

Nie było surrealizmu. Najbliższa tradycja. Był surrealizm

Ja nie szukam, znajduję.
Pablo Picasso

Nie było surrealizmu

Brak rozpoczętej głośnym credo współpracy poetów hiszpańskich staje się często argumentem na rzecz nieistnienia surrealizmu na południe od Pirenejów. Ricardo Gullón może posłużyć nam za wyraziciela takiej opinii, pojawiającej się co jakiś czas w krytyce. Uważa on, że poza Francją poeci nie działali w ramach szkoły, której aktywność i zasady byłyby jasno zdefiniowane, „co czyni wątpliwym istnienie surrealizmu hiszpańskiego lub argentyńskiego, lub meksykańskiego. Zabrakło jednności intencji, ducha sekty, spójności i wytrwałości, jaką francuskim surrealistom zapewniła ideologiczna autokracja André Bretona”³²⁶. Rzeczywiście w Hiszpanii nikt nie uznał Bretona za duchowego czy estetycznego przywódcę, nie można mówić o bezpośrednim wpływie francuskich surrealistów, nie istniała także zwarta grupa artystyczna, zjednoczona pod hasłami surrealistycznej doktryny, nie publikowano wspólnych manifestów³²⁷, nie wykształciła się zdeklarowana szkoła, nie zajmowano świadomie jednolitych stanowisk. A jednak Gullón, kon-

³²⁶ Ricardo Gullón, *¿Hubo un surrealismo español?*, [w:] V. García de la Concha (red.), *op. cit.*, s. 77.

³²⁷ Przebywający w Maladze i skupieni wokół pisma „Litoral” Emilio Prados, José María Hinojosa i José Luis Cano namawiani przez Salvadora Dalego spędzającego w Torremolinos, pobliskiej nadmorskiej miejscowości, swój miesiąc miodowy stworzyli projekt pisma zbliżonego do „La Révolution Surréaliste”, jednak nigdy nie udało się go wprowadzić w życie. Co do manifestów, to Cernuda, Aleixandre i Prados mieli wspólnie pisać manifest surrealizmu hiszpańskiego, jednak nie wyszli nigdy poza fazę szkicu i pomysłu.



tynuując wywód, stwierdza z dużą dozą ostrożności, że „w pewnych momentach swojej twórczości i w różnym natężeniu Federico García Lorca, Vicente Aleixandre, Rafael Alberti, Luis Cernuda czy José María Hinojosa, sami Andaluzyjczycy, uznają za własne elementy zbieżne z hasłami głoszonymi przez surrealistów”³²⁸. A zatem pojawiające się w poezji wymienionych twórców elementy oniryczne, ekshibicjonistyczny erotyzm, składnia i sposób obrazowania wynikające z potrzeby wyzwolenia od społecznych represji, pragnienie poznania substancji i gęstości tego, co hamowane, zaledwie zbliżają ją do grupy Bretona. Badacz konkluduje więc, że praktykowano w Hiszpanii techniki i poetykę surrealistów, jednak bez emocjonalnego czy organizacyjnego zobowiązania w stosunku do Paryża. Można zatem powiedzieć, że istnieli w ojczyźnie Cervantesa poeci surrealistyczni, ale nie istniał ruch, gdyż oś łącząca interesujących nas artystów była raczej towarzyska niż estetyczna. Oczywiście wzajemna przyjaźń i unosząca się wokół atmosfera nie przeszkadzały w formowaniu się szkoły, ale każdy z poetów miał własną, odmienną przygodę z surrealizmem. Istnieli zatem w Hiszpanii surrealiści, ale nie było surrealizmu. Można też powiedzieć odwrotnie, że – tak jak chce Joaquín Marco – Hiszpanie „robili surrealizm, ale nie byli surrealistami”³²⁹, przejęli bowiem od francuskiego ruchu jedynie technikę. Był zatem w hiszpańskiej poezji obecny surrealistyczny język, nie było zwarte koła artystycznego.

Powróćmy na chwilę do przywołanego powyżej zdania Ricarda Gullóna dotyczącego przestrzennego ograniczenia hiszpańskiego surrealizmu do regionu Andaluzji. Rzeczywiście, wielokrotnie zwracano uwagę, że wszyscy hiszpańscy poeci surrealistyczni: Lorca i Aleixandre, Cernuda i Alberti, Hinojosa i Prados pochodzili z południa, z Granady i Malagi, Sewilli i Kadyksu. Trudno byłoby oczywiście jednoznacznie udowodnić, że fakt ten nie jest jedynie zbiegiem okoliczności, ale podobne próby podejmowali z powodzeniem niektórzy hiszpańscy krytycy, którzy – jak Rafael de Cózar³³⁰ – wskazywali na arabsko-andaluzyjską tradycję poetycką, andaluzyjski dialekt, andaluzyjskie przesady, ale co najciekawsze – na metaforę i obrazowanie stosowane w ludowych pieśniach i przysłowiach regionu. Także sami zainteresowani, Luis Cernuda na przykład³³¹, podtrzymywali, że bycie Andaluzyjczykiem, nie w sensie nacjonalistycznym, ale w sensie mi-

³²⁸ R. Gullón, *op. cit.*, [w:] V. García de la Concha (red.), *op. cit.*, s. 81.

³²⁹ Joaquín Marco, *Muerte o resurrección del surrealismo español*, [w:] V. García de la Concha (red.), *op. cit.*, s. 165.

³³⁰ Por. Rafael de Cózar, *Andaluces surrealistas: José María Hinojosa y la vanguardia*, [w:] Manuel J. Ramos Ortega (red.), *La copa de los sueños. Poetas surrealistas andaluces*, Sevilla 2005, s. 80–82.

³³¹ Pisze o tym Cernuda m.in. w artykule poświęconym życiu i twórczości José Moreno Villi, opublikowanym w dzienniku „El Sol” w styczniu 1931 r. „Andaluzja jest snem, który kilku Andaluzyjczyków nosi w środku. Nic nie wiemy o tej innej, niskiej Andaluzji z jej krzykliwą modą i próżnością [...] Obecnie żyje nas tu lub tam pięciu lub sześciu Andaluzyjczyków. Nieprawdaż Vicente Aleixandre, Emilio Pradosie, moi kochani przyjaciele?”. Por. Luis Cernuda, *Prosa II*, edición a cargo de Derek Harris y Luis Maristany, t. III, Madrid 1994, s. 25–29.

tycznym i metafizycznym, stanowiło główną cechę zespalałą grupę przyjaciół-surrealistów. Podobnie uważał Emilio Prados, który wysoko oceniał dziwaczny i magiczny zarazem sposób obrazowania zawarty w andaluzyjskich przysłowiach, powiastkach i ludowych przyspiewkach i podjął nawet próbę opracowania ich antologii, ale w końcu podobna książka nigdy się nie ukazała. Folklor rodzinnego regionu znał, doceniał i promował także Lorca. Z kolei Alberti w 1933 r. pisał³³², że hiszpański surrealizm znajduje się w tym, co ludowe, w cudownych pieśniach i ich dziwacznych rymach, na których on sam opierał się, biorąc udział w tej literackiej przygodzie.

My, poeci, oskarżeni o to przestępstwo, wiedzieliśmy, że w Hiszpanii – o ile przez surrealizm rozumiemy zachwyt nad tym, co nielogiczne, podświadomością, gigantycznością seksualności, snem i absurdem – istniał już on na długo przed tym, jak Francuzi usiłowali go zdefiniować i zamieścić w swych manifestach. Hiszpański surrealizm znajdował się właśnie w tym, co ludowe³³³.

Zbliżenie hiszpańskiego surrealizmu do ludowości i myślenia „pierwotnego” wynikało być może z usiłowania przerwania hegemonii tego, co świadome i codzienne, na rzecz posiadającej moc objawienia emocji. Łączność surrealizmu z ludowością wynika także z jego walki z wszelką dominacją centrum nad peryferiami – przypomnijmy sobie interwencję surrealistów francuskich w 1931 r. podczas paryskiej wystawy sztuki kolonialnej. Awangardowy nurt, ceniąc wartości autoteliczne osiągane za pomocą nowych materiałów, technik i ikonografii, nie łączył ich z podziwem dla hermetyczno-elitarnych osiągnięć artystycznych, ale przeciwnie, zakładał, że nowe wartości będą dostępne dla każdego. Surrealiści, inaczej niż ich bezpośredni poprzednicy, nigdy nie mówili o sobie jako o „demiurgach” lub „kapłanach” sztuki, lecz podkreślali, że nieznane może objawić się w każdym człowieku, że wyobraźnię pobudza poznawanie coraz to nowych ludzi i rozmowa z nieznanymi, że każdy przedmiot może uzyskać moc znaku, że wszystko może okazać się fenomenem. Przypomnijmy sobie znaną wypowiedź Tristana Tzary, określającą poezję jako rodzaj zamętu i aktywności ducha: „Dzisiaj jest jednoznacznie pewne, że można być poetą, nie napisawszy ani jednej linijki, oraz że to, co poetyckie, rozgrywa się na codziennych ulicach, w wulgarnych sztukach teatralnych, i w ogóle tam, gdzie panuje kolorowa krzątanina”³³⁴. I chociaż wszyscy surrealiści byli tak mało elitarni, to jednak w Hiszpanii podobne tendencje są silniejsze. Być może dlatego, że na Półwyspie Iberyjskim, jak pisze w klasycznym podręczniku Ángel del Río, lud nigdy „nie był synonimem masy”³³⁵. Potwierdza to Ortega. Jego zdaniem w XVIII stuleciu zaistniało w Hiszpanii przedziwne zja-

³³² Cyt. za: Víctor García de la Concha, *Introducción al estudio del surrealismo literario español*, [w:] V. García de la Concha (red.), *op. cit.*, s. 11.

³³³ Cyt. za: Francisco Aranda, *El surrealismo español*, Barcelona 1981, s. 15.

³³⁴ Tristan Tzara, cyt. za: P. Bürger, *op. cit.*, s. 140.

³³⁵ Ángel del Río, *Historia literatury hiszpańskiej. Podręcznik*, t. I: *Od początków do 1700 roku*, przełożył Kazimierz Piekarec, Warszawa 1970, s. 19.

wisko, nieznane w innych krajach: zachwyt wszystkim, co ludowe – w twórczości artystycznej, ale także w formach życia codziennego – ogarniający wyższe warstwy społeczeństwa. „To znaczy, że oprócz ciekawości i filantropijnej życzliwości wobec ludu dochodzi w Hiszpanii do gwałtownego ożywienia, które powinniśmy nazwać terminem plebeizm”³³⁶, dokładnie przeciwnie niż w innych miejscach, gdzie warstwy niższe podziwiałały formy życia wyższych sfer i starały się je naśladować. Wśród przejawów tego nurtu plebejskiego za najważniejsze uznaje Ortega corridę oraz teatr budzący nie mniejszy zapal niż walki byków. Teatr rzeczywiście zajmował wyjątkowe miejsce i był „zjawiskiem o niezwykle szerokim społecznym oddźwięku”³³⁷. Być może szczegółowa analiza ludowej twórczości Andaluzji udowodniłaby zatem nieprzypadkowość pochodzenia wszystkich surrealistycznych poetów hiszpańskich?

Powróćmy jednak do antysurrealistycznej krytyki. O ile Ricardo Gullón czy Joaquín Marco nie zgadzają się na jednoznaczne przyznanie, że istniał w hiszpańskiej literaturze surrealizm, skupiając się na kwestii braku szkoły z jej manifestem, metodologią i przywództwem, o tyle inni badacze zajmują mniej radykalną postawę i zwracają uwagę przede wszystkim na nadrealistyczną poetykę. Duża grupa analiz zjawiska koncentruje się na udowodnieniu, że o ile Francuzi postrzegali ruch jako „konkwistę” konkretnego planu rzeczywistości, Hiszpanie ograniczyli się do wymiaru literackiego i wszelkie cele zamknęli w kategoriach estetycznych. Na przykład Yolanda Novo Villaverde³³⁸ uważa, że surrealizm był w Hiszpanii zjawiskiem wyłącznie estetycznym i sytuuje go w opozycji do poezji czystej, od której przyszli hiszpańscy nadrealiści rozpoczynali działalność artystyczną w ramach pierwszej fazy formacji 1927. Umieszczony w takim kontekście nurt uznaje badaczka za rodzaj buntu wobec Jimenézowskiej estetyki, za witalistyczne antidotum na twórczość rządzoną intelektem, równowagą i usiłowaniami dokładności, za katalizator upadku ideału „poesía pura”, wreszcie za swoistą alternatywę w kwestiach poetyckiej techniki i tematyki. Z drugiej strony – zwraca na to uwagę m.in. Juan Cano Ballesta³³⁹ – wiele cech hiszpańskiej „poezji czystej” było bliskich postulatom nadrealistów i torowało drogę tego rodzaju twórczości. Są wśród nich: porzucenie anegdotyczności wiersza, zainteresowanie dotykalmym i codziennym wymiarem rzeczywistości czy rezygnacja z modernistycznych dekoracji na rzecz prostych słów z przewagą rzeczowników. Modernistyczny słownik hiszpański, na który składały się epitety, jak „błękitny” („azul”), „udręczony”

³³⁶ J. Ortega y Gasset, *Velázquez...*, s. 223.

³³⁷ B. Baczyńska, *op. cit.*, s. 64. W 1609 r., przypomina dalej Beata Baczyńska, Lope de Vega ogłaszał manifest nowej sztuki dramatycznej (*Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*), której „prawidła” dyktować winien „gmin i kobiety” i której celem jest schlebienie pospolicym gustom. Por. *ibidem*, s. 63.

³³⁸ Yolanda Novo Villaverde, *Vicente Aleixandre. Poeta surrealista*, Burgos 1980, s. 48–56.

³³⁹ Por. Juan Cano Ballesta, *La poesía española entre pureza y revolución (1920–1936)*, Madrid 1996, s. 110–111.

(„doliente”), „tajemniczy” („misterioso”) czy „niewyraźny” („vago”), zastąpiono rzeczownikami „światło” („luz”), „jasność” („claridad”) i „przecucie” („presagio”), a wrażenie atemporalnej natychmiastowości dawały zdania w czasie teraźniejszym i powtarzające się wyrażenia typu „nagle” i „szybko”.

Cano Ballesta uważa nawet, że hiszpański surrealizm stanowi przewyższenie szczególnej aporii między medytacją a spontanicznością tych dwóch, wywodzących się z Francji, prądów. W tym sensie przenikliwa wydaje się recenzja jednego z katalońskich krytyków o nazwisku Lluís Montanyà, który już w lipcu 1927 r. w piśmie „L'Amic de les Arts” komentował wydany właśnie, choć napisany kilka lat wcześniej, jeszcze nie surrealistyczny tom wierszy Lorki pt. *Canciones* (*Piosenki*): „Inteligencia = algebra, geometria = Mallarmé / Valéry / Góngora. I intuïcia, sen = podświadomość = Rimbaud / Lautréamont / Éluard / Święty Jan od Krzyża. Poezja F. Garcii Lorki jest wynikiem tych dwóch koncepcji czystości”³⁴⁰. Powróćmy jednak do Yolandy Novo Villaverde. Jej zdaniem hiszpańscy poeci surrealistyczni, nie zmieniając wizji świata zaakceptowanej u progu formowania się grupy 1927, inaczej niż we Francji, pozbawieni wszelkiej teoretycznej, filozoficznej i ideologicznej podstawy, działali wyłącznie na obszarze artystycznym i stosowali jedynie zewnętrzne gesty paryskiej rewolucji, czyli poetycką technikę surrealizmu, nigdy nie osiągając statusu surrealistów absolutnych. To dlatego, kontynuuje galicyjska badaczka, nie byli oni w stanie odrzucić całkowicie własnej tradycji literackiej zarówno wysokiej, jak i ludowej, ich postawa protestu i buntu była abstrakcyjna, nie wykazywali też zainteresowania magią i okultyzmem. Dodajmy tu, że także we Francji zwrot w stronę ezoteryki nastąpił już po drugiej wojnie światowej, a ortodoksyjny Breton nie odrzucał własnej tradycji literackiej, powołując się już w pierwszym manifestie choćby na Nervalą czy Rimbauda. Trudno także bezkrytycznie przyjąć zdanie o abstrakcyjności buntu Aleixandre, Albertiego, Cernudy czy Lorki, ich próba – to czołowe zadanie, jakie stawiają sobie także francuscy autorzy – całkowitej odmiany życia w Hiszpanii, najpierw na terenie literatury (ich twórczość surrealistyczna była wynikiem chęci obalenia rutyny intelektualnego poznania, a co za tym idzie – totalnej rewolucji języka poetyckiego), potem, głównie po proklamacji II Republiki, także na terenie społecznym i politycznym, wdaje się nie mieć wiele wspólnego z abstrakcyjnością. Co się zaś tyczy braku teoretycznej podbudowy, to nie sposób nie zgodzić się z Novo Villaverde. Nie ma w hiszpańskim surrealizmie teoretycznych czy ideologicznych postulatów. Zresztą podobnie rzecz się miała – widać temperament pisarski Hiszpanów nie ufa dogmatom i erudycyjnym popisom – z lubującym się w obszernych rozprawach krytycznych romantyzmem, który w Hiszpanii nie do-

³⁴⁰ Cyt. za: Manuel J. Ramos Ortega, *Surrealistas y andaluces*, [w:] M.J. Ramos Ortega (red.), *op. cit.*, s. 18. W oryginale tekst brzmi następująco: „Intel·ligència = àlgebra, geometria = Mallarmé / Valéry / Góngora. I, Intuïció, somni = subconscient = Rimbaud / Lautréamont / Eluard / San Juan de la Cruz. La poesia de F. García Lorca, és la resultant d'aquests dos conceptes de la puresa”.

robił się tego rodzaju form. Również surrealizm nie sformułuje swoich założeń i nie przedstawi wielostronicowych programów. Chociaż nie sposób zgodzić się z badaczką, że hiszpańscy nadrealiści nie dzielali wizji świata „surrealistów absolutnych”, to z pewnością najbardziej ich doń zbliża poetyka. Główna między nimi łączność istnieje na praktycznym poziomie pisarstwa i odnosi się do sposobu kompozycji dyskursu poetyckiego i techniki budowania obrazów. Inaczej mówiąc, nie budzi wątpliwości surrealistyczne pochodzenie języka poetyckiego interesujących nas hiszpańskich autorów. Novo Villaverde wymienia między innymi prowadzące do odrealnienia uwolnienie wyobraźni i inspiracji, groteskę i ikonografię okaleczeń, nielogiczne i odwołujące się do codzienności metafory, polisemiczność słowa, wolne skojarzenia, metryczną emancypację, leksykalną, składniową i semantyczną dwuznaczność, fragmentaryczność form i tematyki, emocjonalność przesłania i wreszcie usiłowanie wyrażenia niewyraźnego lub nieznanego.

Do podobnych ocen przyczynili się paradoksalnie sami bohaterowie tamtych lat, z których jedni powściągliwie, a inni kategorycznie wypowiadali się o braku surrealistycznej ekspresji w hiszpańskiej poezji przełomu lat dwudziestych i trzydziestych. Zdanie takie wypowiadali nieuczestniczący bezpośrednio w ruchu m.in. Jorge Guillén³⁴¹, Dámaso Alonso³⁴² czy Guillermo de Torre³⁴³, sprowadzając nadrealizm do nie nazbyt intensywnego i objawiającego się sporadycznie bodźca, ale także aktywnie uprawiający tę poetykę twórcy, jak Lorca, Aleixandre czy Alberti.

Wielokrotnie cytowano jako dowód braku związków Lorki z nurtem surrealistycznym fragment jego listu z września 1928 r. do Sebastiana Gascha. „Wysyłam Ci obydwie wiersze. Chciałbym, aby sprawiły Ci przyjemność. Odpowiadają mojej nowej *spirytualistycznej* manierze, czysta emocja odarta i uwolniona od kontroli logiki, ale uwaga! uwaga!, poddana straszliwej logice poetyckiej. To nie surrealizm, uwaga!, jaśniejsza *świadomość* je oświeca”³⁴⁴. Także Aleixandre pisał, że jego wiersze „choć wydają się uwolnione, mają nieubłaganą ścisłość poetyckiej logiki”³⁴⁵. Lorca i Alexandre mieli zapewne w pamięci definicję surreali-

³⁴¹ Jorge Guillén, *El estímulo superrealista*, [w:] V. García de la Concha (red.), *op. cit.*, s. 90–94.

³⁴² Dámaso Alonso, *Una generación poética (1920–1936)*, [w:] H. Wentzlaff-Eggebert (red.), *op. cit.*, s. 395.

³⁴³ G. de Torre, *op. cit.*, s. 363–451.

³⁴⁴ F. García Lorca, *Obras completas*, t. III, s. 1080. Marie Laffranque (por. Marie Laffranque, *Les idées esthétiques de Federico García Lorca*, Paris 1967, s. 169), a za nią wielu innych badaczy, tę logikę tłumaczyła jako stawianie przez Lorkę akcentu na spójności dzieła, na indywidualnej inicjatywie i na przenikliwości, której ta wymaga. Uważała ona, że użyty przez Lorkę termin pozwolił mu określić granice względem estetyki surrealizmu, dzięki czemu jego wiersze są jasne i osobiste (co może budzić dziś zdziwienie czytelnika *Poety w Nowym Jorku*) i nie mają nic wspólnego z anonimową i automatyczną poezją nadrealistów oraz – z czym zgodzić się najtrudniej – dostrzegalna w nich miłość i czułość daleka jest od teorii i praktyki paryskiego nurtu.

³⁴⁵ Cyt. za: Gabriele Morelli, *La escritura surrealista de Vicente Aleixandre*, [w:] M.J. Ramos Ortega (red.), *op. cit.*, s. 138.

zmu z pierwszego manifestu Bretona (surrealizm jako dyktowanie myśli wolnej od wszelkiej kontroli umysłu). Tymczasem kontrola poetycka nie jest sprzeczna z postulatami i metodologią stosowaną przez surrealizm, a sam Breton w tym samym tekście, kilka stron przed końcowym objaśnieniem, pisał, komentując badania Freuda:

Zanosi się na to, że wyobraźnia odzyska swoje prawa. Jeżeli w głębinach naszego umysłu kryją się dziwne siły, zdolne do pomnażania sił na powierzchni albo do staczania z nimi zwycięskiej walki, to jak najbardziej warto je schwytąć, przede wszystkim schwytąć, aby potem, jeżeli zdołamy, poddać je kontroli naszego umysłu³⁴⁶.

Vicente Aleixandre skomplikował dodatkowo sytuację krytyczną hiszpańskiego surrealizmu swoim antyautomatycznym komentarzem: „Kilkakrotnie pisałem, że nie jestem ani nie byłem poetą stricte surrealistycznym, gdyż nigdy nie wierzyłem w dogmatyczną podstawę tego ruchu, pismo automatyczne i wynikające z niego zniesienie artystycznej świadomości. Ale czy w tym rozumieniu istniał kiedykolwiek prawdziwy poeta surrealistyczny?”³⁴⁷. Także Rafael Alberti w liście do włoskiego hispanisty Vittoria Bodiniego wyznawał: „Ja nigdy nie uważałem się za świadomego surrealistę. W tamtym okresie bardzo słabo znałem francuski. Paul Éluard był jedynym poetą trochę w Hiszpanii przekładanym. Być może wpłynęły na mnie kino Buñuela i Dalego oraz moja wielka z nimi przyjaźń. Nigdy nie przywiązywałem dużej wagi do poetyckich teorii i manifestów. Rzecz była w samej atmosferze”³⁴⁸.

Z czego wynikało to odrzucenie etykiety surrealisty? Raczej nie – jak sugeruje Bodini³⁴⁹ – z obcego, francuskiego pochodzenia nurtu, bo przecież ani Lorca, ani Aleixandre, ani Alberti, ani żaden inny poeta omawianej formacji nie przyjmował nigdy podobnego nacjonalistycznego kryterium. Także nie z potrzeby twórczej oryginalności i artystycznej niezależności, bo w końcu interesujący nas tu autorzy chętnie występowali pod wspólnym szyldem poetów 1927. Mogło to raczej wynikać z faktu, że surrealizm jawił się Hiszpanom jako pewien rodzaj neoromantyzmu, wobec którego byli oni niechętni. Najpewniej zaś chodziło – jak pisał Lorca w cytowanym liście – o niezgodę na pasywność twórczości automatycznej, o wysiłek wkładany w proces obróbki wiersza, o jasną świadomość ciężkiej pracy nad każdym wersem, o koszt wytworzenia utworu rozumianego jako artefakt, co – jak im się zdawało – było biegunowo przeciwne surrealistycznej koncepcji poezji. To także rodzaj niezgody na poświęcenie w imię brzmieniowej samodzielności wiersza i jego urzekających figur dźwiękowych pewnej treści, choćby były nią

³⁴⁶ André Breton, *Manifest surrealizmu* (1924), [w:] A. Ważyk (red.), *Surrealizm...*, s. 62.

³⁴⁷ Cyt. za: F.J. Díez de Revenga, *La poesía...*, s. 154. Wbrew tej opinii Lucie Personneaux udowadnia w swojej rozprawie, że Aleixandre stosował w swojej twórczości automatyzm. Por. Lucie Personneaux, *L'oeuvre poétique de Vicente Aleixandre. Recherches sur le réel et l'imaginaire. Thèse présentée devant l'Université de Montpellier III le 8 janvier 1979*, Atelier National de Reproduction des Thèses, 1982, s. 266–272.

³⁴⁸ Vittorio Bodini, *Los poetas surrealistas españoles*, Barcelona 1971, s. 115.

³⁴⁹ *Ibidem*, s. 10–17.

jedynie asocjacyjnie falujące znaczenia. Trzeba tu zatem przyznać, że hiszpański surrealizm literacki nie był, jak chciał Breton, antyartystyczny, tu poeci nie postrzegali sztuki wyłącznie jako całkowicie pozbawionego jakichkolwiek celów estetycznych narzędzia poznawczego. Zresztą także w ramach paryskiej grupy daje się zauważyć rozmijanie się surrealistycznej teorii z jej poetycką praktyką, co Clement Greenberg wyraża następująco:

w okresie największego rozkwitu surrealizmu, pod koniec lat 1920 i w latach 1930, awangardyzm przeniknął do praktyki artystycznej równie głęboko, jak miało to miejsce w przypadku kilku śmiałych i nieobawiających się ryzyka artystów dady. Przy wszystkich zaplanowanych „wariactwach” sztuki nadrealistycznej, trudno znaleźć choć jednego surrealistę, który gotów byłby poświęcić własny smak dla innowacyjnego efektu³⁵⁰.

Niechęć Lorki, Albertiego i Aleixandre do określenia się mianem nadrealisty wynikała zatem stąd, że postulat automatyzmu psychicznego uważali oni za definiujący w sposób kompletny surrealizm, a właśnie on stanowił dla nich przeszkodę w identyfikowaniu się z nurtem. Podpisaliby się zapewne pod zdaniem swojego młodszego kolegi, powojennego poety Luisa Felipe Vivanco, który uważał, że pozostawianie przez surrealistów słów na wolności oznacza w rzeczywistości poddanie ich precyzyjnej mechanizacji, że „większemu stopniowi estetycznej wolności odpowiada najwyższa podświadoma mechanizacja”³⁵¹. Nawet oficjalny surrealista, Salvador Dalí, prezentując w różnych tekstach od 1929 r. swą metodę paranoiczno-krytyczną, pragnął stworzyć alternatywę dla automatyzmu i innych stanów biernej twórczości i wprowadzić aktywny i systematyczny element do pracy nad obrazami. Jego eksperymentalna metoda miała być oparta na asocjacyjnej sile nagłych i obłądnych wizji typowych dla paranoi. O paranoi Dalí czytał u Freuda na długo przed przystąpieniem do paryskiej grupy, a w chorobie tej fascynował go właśnie fakt, że ogarnięty obłędem pacjent interpretuje swe otoczenie w sposób fałszywy, ale wewnętrznie spójny i systematyczny. Chodziło więc o to, by zmaterializować na płótnach bardzo konkretną nieracjonalność, zachowując możliwie największą precyzję i dokładność dzięki drobiazgowej technice wywodzącej się z cenionej przez malarza realistycznej tradycji Velázqueza i Vermeera z Delft. Świat wyobraźniowy powinien, zdaniem artysty³⁵², posiadać tę samą obiektywną oczywistość, tę samą konsystencję i trwałość, te same wartości komunikacyjne, poznawcze i perswazyjne, co zjawiska należące do zewnętrznej rzeczywistości. A zatem zarówno proponowana przez Dalego metoda, jak i stosowana przezeń drobiazgowa technika, przydająca obrazom uspokajającego aspektu akademizmu, były sposobami ucieczki od surrealistycznego automatyzmu. „Ta swoista dokładność w sposo-

³⁵⁰ Clement Greenberg, *Obrona modernizmu. Wybór esejów*, przekład Grzegorz Dziamski, Maria Śpik-Dziamska, wybór pism i red. naukowa Grzegorz Dziamski, Kraków 2006, s. 34.

³⁵¹ Luis Felipe Vivanco, *Introducción a la poesía española contemporánea*, Madrid 1957, s. 347.

³⁵² Por. Lucía García de Carpi, *La pintura surrealista*, [w:] *Cuadernos de Arte Español*, t. 29, Madrid 1992, s. 18.

bie malowania – czytamy u Alaina Mérota – hamowała jednak swobodę inwencji malarza i ograniczała wolność skojarzeń widza, stając się przeciwieństwem automatyzmu”³⁵³. Zresztą stosowany przez Dalego na przełomie lat 20. i 30. fotograficzny wręcz iluzjonizm (malarz starał się duplikować wygląd podretuszowanych zdjęć aż do punktu, w którym nie można już było odróżnić tego, co nazywał swą „ręcznie robioną fotografią”, od naklejonego fragmentu prawdziwej fotografii) interpretowany był przez część krytyków jako atak na samo pojęcie sztuki, jako próba zakwestionowania jej podstawy i statusu³⁵⁴.

Nie tylko zresztą w Hiszpanii surrealizm identyfikowano z automatyzmem. Stanisław Jaworski uważa na przykład, że dziś trudno dociec, co Polsce okresu międzywojennego – gdy nadrealizm był znany z kilku zaledwie recenzji i prasowych informacji jako zespół pewnych ogólnych sloganów³⁵⁵ – znaczyło określenie „nadrealistyczny”³⁵⁶, jednak „szereg wypowiedzi pisarzy polskich świadczy o tym, że znali oni nadrealizm przede wszystkim jako teorię, jako zespół pewnych zasad, najczęściej zaś po prostu haseł zmierzających do ośmielenia podświadomości. Za główne dążenie tego kierunku uznawano automatyzm oraz negatywizm”³⁵⁷. Skłonność do posługiwania się gotową definicją i pewną stereotypową wizją nurtu można więc uznać za powszechną, a postulat pisma automatycznego był przez poetów nie tylko odrzucany, ale nawet, jak w wypadku Jana Brzękowskiego, uważany za nieodpowiedzialny i niemoralny.

Powodem krytycznej niepewności co do istnienia lub nieistnienia surrealizmu w hiszpańskiej literaturze jest w końcu wieloaspektowość kojarzonych z nurtem utworów. Kierunek ten był często dla poetów – to porównanie Cernudy – rodzajem trampoliny do poszerzania zakresów poetyckiej ekspresji i poszukiwania sposobów uwolnienia słów z wytartych i zużytych przez wieki skojarzeń, o co apelowali już od jakiegoś czasu m.in. Ramón Gómez de la Serna czy Guillermo de Torre. Stał się aktualnym remedium na proces konwencjonalizacji i zużycia hiszpańskiej

³⁵³ Alain Mérot (red.), *Historia sztuki 1000–2000*, przekład Halina Andrzejewska, Joanna Guze, Piotr Wrzosek, Warszawa 1998, s. 469.

³⁵⁴ Por. David A. Anfam, Mary Beal *et al.*, *Techniki wielkich mistrzów malarstwa*, przekład Dorota Stefańska-Szewczuk, Monika Dolińska, Bożena Mierzejewska, Warszawa 1999, s. 420.

³⁵⁵ Nieliczni dostrzegali jednak znaczenie surrealistycznego przełomu. Był wśród nich m.in. Władysław Strzemiński, uczeń Malewicza, który w 1930 r. w liście do Jalu Kurka pisał m.in. „myślę, że co do poezji dobrze by dać rzeczy może już przestarzałe, lecz podstawowe, bez których nie można zrozumieć nowoczesności – przerzucić mosty do nowego. Myślę o Marinettim, modernizmie francuskim i surrealistach”. Cyt. za: Seweryna Wysłouch, *Literatura a sztuki wizualne*, Warszawa 1994, s. 43.

³⁵⁶ W Hiszpanii w latach dwudziestych i trzydziestych problemem była kwestia nazwy kierunku. Współistniały wówczas dwa terminy: bardziej hiszpański „superrealismo”, czyli dosłownie „nadrealizm” oraz obco brzmiący i powodujący niejasności „surrealismo”, czyli „surrealizm”, przy czym kojarzył się on Hiszpanom z subrealizmem, co stanowiło dokładne przeciwieństwo założeń oryginału pragnącego wyrazić coś, co jest „nad”, nie zaś „pod” rzeczywistością.

³⁵⁷ S. Jaworski, *op. cit.*, s. 96.

poetyki. Właśnie wymykanie się tych utworów pewnym interpretacjom i niemożność szczelnego ich zamknięcia w wąsko, „automatycznie” pojmowanym nurcie, pozwala uznać je za artystycznie wartościowe. Przypadek przeciwny, kategoriyczne ograniczanie się do jednego rodzaju i jednej poetyki, skazywałby te dzieła, tak jak skazuje literaturę pragnącą być wyłącznie erotyczną czy policyjną, na bycie gatunkiem niższym, na rodzaj mechanicznie powstającej kopii. W Hiszpanii interesującego nas okresu istniały także i takie dzieła, mieszczące się w wąsko pojmowanym automatyzmie, uprawiające surrealizm dla surrealizmu i ewokujące absurd dla absurdu³⁵⁸. Jednak ich literacka wartość jest nieporównywalnie mniejsza od utworów, nazwijmy je, nieortodoksyjnie surrealistycznych. Takiego zdania był Jorge Guillén, który mówił:

Breton ekskomunikowałby w ostateczności zbiegów, nigdy dość „prawidłowych”, dość uwiedzionych przez graniczny postulat tamtej teorii. Właśnie dlatego, że nie dotarli *au terme extrême de l'aspiration surréaliste, à sa plus forte „idée limite”*, Federico García Lorca, Vicente Aleixandre, Emilio Prados, Luis Cernuda, Rafael Alberti, Manuel Altolaguirre zdołali osiągnąć swoją dojrzałość i skomponowali własne, oryginalne wiersze. Prawda, każdy z nich znał tamten niemal nieunikniony surrealizm³⁵⁹.

Warto zwrócić w tym miejscu uwagę na jeszcze jeden aspekt opisywanej tendencji krytycznej. Opinie o tym, że nie może być mowy o surrealizmie w hiszpańskiej literaturze, wypowiadano najczęściej w latach reżimu generała Franco, gdy zerwana została całkowicie ciągłość kultury i gdy nakazano milczenie w stosunku do dużej części poetyckiego dorobku XX stulecia poprzedzającego wybuch wojny domowej. Wówczas termin „surrealizm” stanowił tabu, a łątka surrealisty równoznaczna była z etykietką antyklerykała i komunisty, co w ówczesnej Hiszpanii mogło powodować pewne niebezpieczeństwo. Przykładem niech będzie krótki fragment anonimowej krytyki surrealizmu opublikowanej w 1946 r. w piśmie „El Español”: „Niektórzy zarzucali wam stanowisko pseudo-frankofilskie, komunistyczne, rusofilskie i masońskie. Nie wiemy, ile jest w tym prawdy. Wzywamy was jednak do obrony Ojczyzny i żądamy wycofania. Możecie zacząć mówić, kim jesteście, jak się określacie i do czego dążycie, ale nigdy nie usiłujcie robić niczego w imię Hiszpanii”³⁶⁰. Frankistowska krytyka sądziła także, że surrealizm

³⁵⁸ Zdaniem np. Morrisa część poetyckiego dorobku Juana-José Domenchiny, zafascynowanego męskimi członkami, jest przykładem literackiego surrealizmu zdegradowanego jedynie do obscenicznych obrazów; C.B. Morris, *Una generación...*, s. 220. Także jego powieść zatytułowana *La túnica de Neso* (*Tunika Nessosa*) opisuje kolejne, przedstawiane jako czynności mechaniczne, akty seksualne, identyfikuje mężczyznę z fallusem i zmierza w kierunku sadystycznych perwersji.

³⁵⁹ Jorge Guillén, *El estímulo superrealista*, [w:] AA.VV., *Homenaje universitario a Dámaso Alonso. Reunido por los estudiantes de filología románica. Curso 1968–1969*, Madrid 1970, s. 206.

³⁶⁰ Cyt. za: María Isabel Navas Ocaña, *El surrealismo y la crítica española*, [w:] J. Pont (red.), *op. cit.*, s. 355.

implikuje płytką zabawę, brak powagi czy nawet mistyfikację, a badacze, pragnąc zajmować się autorami głębokimi, bali się określić danego autora jako twórcę surrealistycznego, bo oznaczałoby to w ich oczach pozbawienie siebie powagi, a jego godności poety. Dodajmy tu na marginesie, że nawet dziś można znaleźć podobne opinie. María Clementa Millán na przykład, omawiając nadrealistyczne aspekty *Publiczności* Lorki, pisze, że „dojrzałość myślowa, z jakiej one wynikają, nie przystaje do postulatów surrealizmu”³⁶¹. Wracając do badaczy wcześniejszych, można uznać, że uwierzyli oni w propagandowe, usprawiedliwiające dyktaturę, hasło frankizmu *Spain is different*, mające zachęcać od początku lat sześćdziesiątych zachodnich turystów do spędzania wakacji na hiszpańskich plażach, bo skoro Hiszpania jest inna, jedyna w swoim rodzaju, to nie uczestniczyła na tych samych zasadach w procesie rozwoju literatur europejskich, nie miała renesansu, nie miała romantyzmu, nie miała także surrealizmu. Z kolei niereżimowi krytycy i badacze, także za granicą, najczęściej o lewicowej orientacji skupiali się przez wiele lat raczej na problematyce realizmu społecznego niż surrealizmu w Hiszpanii w latach trzydziestych niezbyt zideologizowanego i upolitycznionego. Dodajmy na marginesie, że również w Polsce postaci Albertiego i Lorki wykorzystywane były instrumentalnie, a przekłady publikowane przede wszystkim w latach osiemdziesiątych w efekcie szczególnej koniunktury politycznej służyły głównie do celów propagandowych. Akcentowano światopogląd Albertiego i „mobilizującą do zemsty żołnierzy i poetów”³⁶² męczeńską śmierć Lorki, który stał się rodzajem lewicowej ikony. Pisano o nim m.in.: „Od kul żandarmów frankistowskich padł wielki poeta Hiszpanii, Federico García Lorca. Stało się to miesiąc po wybuchu rebelii faszystowskiej i równocześnie miesiąc po tym, jak robotnik i chłop hiszpański wypowiedzieli wojnę własnej reakcji i najazdowi obcych faszystów. [...] Siepacze z Guardia Civil zabili »śpiewające serce Hiszpanii«. Jego poezja jednak po śmierci twórcy nabrała mocy rewolucyjnej, a jego teatr stał się własnością wszystkich ludów świata”³⁶³. Dlatego też chętniej kierowano uwagę czytelnika na jego cygańskie romance niż awangardowe zaangażowanie. W Hiszpanii rewizja tego pojęcia nastąpiła dopiero na przełomie lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych³⁶⁴, w końcowej fazie frankistowskiego reżimu, a jej autorstwo należy

³⁶¹ María Clementa Millán, *Introducción*, [w:] Federico García Lorca, *El público*, Madrid 2006, s. 84.

³⁶² Zofia Szleyen, *Posłowie*, [w:] *Z Hiszpanią w sercu. Poeci hiszpańskiej walki i nadziei. Antologia*, wybrała, opracowała i posłowiem opatrzyła Zofia Szleyen, Kraków 1978, s. 345. Więcej na temat wizerunku Federica Garcii Lorki w literaturze polskiej pisze Monika Bednarczuk, *Obraz hiszpańskiej wojny domowej lat 1936–1939 w piśmiennictwie polskim*, Toruń 2008, s. 292–300.

³⁶³ Por. Zofia Szleyen, *Groteski teatralne Lorki*, [w:] Federico García Lorca, *Teatro breve. Groteski teatralne*, zebrała i przełożyła Zofia Szleyen, Kraków 1966, s. 221.

³⁶⁴ Nieco wcześniej w numerze 23–25 z 1952 r. wychodzącego w Alicante lokalnego pisma „Verbo” dwóch autorów, José Albi i Joan Fuster, opublikowało swoją „antologię hiszpańskiego surrealizmu”. Jednak ich pionierska praca długo nie znajdowała w Hiszpanii naśladowców. Por. Lucie

przypisać głównie zagranicznym hispanistom. Byli to: Włoch Vittorio Bodini³⁶⁵, Amerykanin Paul Ilie³⁶⁶ oraz Brytyjczyk Brian C. Morris³⁶⁷. Oni udowodnili jako pierwsi, że doświadczenie surrealizmu stanowiło fundamentalny, w żadnej mierze nie sporadyczny ani chwilowy, etap twórczości poetyckiej Lorki i Albertiego, Cernudy i Aleixandre³⁶⁸.

Najbliższa tradycja

Gąszcz zwykle bardzo kategorycznych historycznoliterackich wypowiedzi za lub przeciwko domniemanemu wpływowi francuskiego surrealizmu na hiszpańską poezję początków XX stulecia zaciemnia nieco obraz sprawy. Z coraz rzadszymi stwierdzeniami, że ani Lorca, ani Aleixandre, ani Alberti nie ulegli stylistyce i filozofii francuskiej szkoły, sąsiadują bowiem konstatacje innych badaczy oraz deklaracje samych poetów, którzy, jak Cernuda, wyznawali: „surrealizm, ze swymi celami i swą techniką, zdobył mnie całego”³⁶⁹.

Hiszpański surrealizm, pisze Paul Ilie³⁷⁰, jawi się w dwóch często mieszających się wzajemnie formach historycznych: jedna zdefiniowana przez wpływy i rozprzestrzenianie się przykładu francuskiego i druga – estetyczna wariacja, w której cechy irracjonalne stworzyły rodzaj „nadrzeczywistości” niezależnej od szkoły Bretona. Te dwie drogi rozwoju, jedna związana z bieżącymi wydarzeniami, druga bardziej konceptualna – współwystępowały w tym samym momencie historycznym (między 1918 a 1936 r.), w tych samych pismach, w tych samych kręgach artystycznych, a różnią je przyczynowe związki z Francją lub ich brak.

Pierwsze przekłady francuskich surrealistów pojawiały się w Hiszpanii od 1918 r., kataloński pisarz awangardowy Josep Viçens Foix opublikował w tym

Personneaux Conesa, *El surrealismo en España: espejismos y escamoteo*, [w:] David A. Kossoff, Ruth H. Kossoff, Geoffrey Ribbans, José Amor y Vázquez (red.), *Actas del VIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas: 22–27 agosto 1983*, t. 2, Providence 1983, s. 447–454.

³⁶⁵ Vittorio Bodini, *Los poetas surrealistas españoles*, Barcelona 1971. Włoska wersja książki *I poeti surrealisti spagnoli* ukazała się osiem lat wcześniej.

³⁶⁶ Paul Ilie, *Los surrealistas españoles*, Madrid 1972. W 1968 r. ukazało się pierwsze wydanie tej książki zatytułowanej w oryginale *The Surrealist Mode in Spanish Literature*.

³⁶⁷ C. Brian Morris, *Surrealism and Spain. 1920–1936*, Cambridge 1972.

³⁶⁸ W Polsce Krystyna Pycińska-Taylor bodaj jako jedna z pierwszych zajęła się kwestią surrealizmu w poezji hiszpańskiej. W swoim artykule przedstawia hispanistyczne prace badaczy kierunku oraz omawia krytykę nadrealistycznej prozy poetyckiej Vicente Aleixandre. Por. Krystyna Pycińska-Taylor, *Okres surrealistyczny w twórczości Vicente Aleixandre w świetle współczesnej krytyki*, [w:] Piotr Sawicki (red.), *Hiszpania II Republiki. Polityka i literatura. Materiały z sympozjum zorganizowanego przez Instytut Filologii Romańskiej Uniwersytetu Wrocławskiego i Oddział Zachodni Polskiego Stowarzyszenia Hispanistów...*, Wrocław 1989, s. 99–106.

³⁶⁹ Cyt. za: C.B. Morris, *Una generación de poetas...*, s. 216.

³⁷⁰ Paul Ilie, *Espagne*, [w:] J. Weisgerber (red.), *op. cit.*, s. 427.

roku w piśmie „Trossos” wiersz Soupaulta, w kolejnych latach – była już o tym mowa – ukazywały się w innych pismach hiszpańskie wersje utworów Aragona, Bretona czy Éluarda. Jednak z wyjątkiem Cernudy pozostali hiszpańscy poeci surrealistyczni: Lorca, Alberti i Aleixandre nie byli znawcami aktualnej poezji francuskiej. Jorge Guillén, wspominając atmosferę panującą w tamtym czasie, pisał, że o twórczości ruchu wiedziało się wówczas bez lektury surrealistów, „wystarczało oddychać powietrzem epoki”³⁷¹. Ów *esprit d'époque* czy duchowa wspólnota albo też rodzaj izomorfizmu zachodzącego pomiędzy programem Bretona a hiszpańską awangardą może być zilustrowany poniższym cytatem, pochodzącym z opublikowanej w 1921 r. powieści z kluczem pt. *El movimiento V.P. (Ruch V.P.)* Rafaela Cansinosa-Assensa, w której autor opisywał ironicznie głównych bohaterów hiszpańskiej awangardy. W trzecim rozdziale tej książki zatytułowanym *El manifiesto V.P. (Manifest V.P.)* młodzi słuchają słów bohatera określanego jako Poeta de los Mil Años (Poeta Tysiąca Lat):

– Lo importante les decía es que os olvidéis de la lógica y de la simetría. Toda poesía verdadera fue siempre absurda y escandalizó a los profanos. La poesía que no es absurda es simplemente oratoria. Habéis de volver a los antiguos raptos de las sibilas. El estado de poesía es un estado de locura...

Y los poetas, escuchándole, se entregaban ardorosos a la tarea de destruir. Destruían el ritmo y la lógica, decapitaban, descuartizaban sus rimas antiguas y sus inspiraciones de otro tiempo...³⁷²

(– Najważniejsze, jak mówiłem, jest abyście zapomnieli o logice i symetrii. Wszelka prawdziwa poezja była zawsze absurdalna i oburzała profanów. Poezja, która nie jest absurdalna, jest po prostu oratorska. Musicie powrócić do dawnych uniesień Sybilli. Stan poezji to stan szaleństwa... I posłuszni mu poeci oddawali się namiętnie działaniom niszczycielskim. Niszczyli rytm i logikę, ścinali i ćwiartowali dawne rymy oraz inspiracje niegdysiejszych czasów...)

Jeśli wziąć pod uwagę daty publikacji książek takich, jak *El movimiento V.P.*, uprzednich w stosunku do pierwszego manifestu Bretona, oraz posiadaną przez Lorcę, Albertiego i Aleixandre dość powierzchowną znajomość lirycznego dorobku francuskich nadrealistów, przyjdzie nam przyznać, że rację ma Paul Ilie, że podziemna rzeka surrealizmu, drążąca hiszpańską glebę poetycką, brała swe źródło nie tylko w bezpośredniej inspiracji Bretonem, ale przede wszystkim z odkrycia tych samych, co on, twórców (przywoływaaliśmy już hiszpańskie przekłady *Pieśni Maldorora* z 1909³⁷³, Rimbauda z 1919 czy Freuda z 1921 – powrócimy do tej

³⁷¹ J. Guillén, *El estímulo superrealista*, [w:] V. García de la Concha (red.), *op. cit.*, s. 90.

³⁷² Cyt. za: Paul Ilie, *El surrealismo español como modalidad*, [w:] V. García de la Concha (red.), *op. cit.*, s. 95.

³⁷³ Wiadomo, że *Pieśni Maldorora* namiętnie czytywało wielu hiszpańskich artystów z kręgu nadrealizmu (m.in. Lorca, Aleixandre i Buñuel), zapewne w przekładzie książkowym, jaki ukazał się po raz pierwszy w okrojonej wersji (brakowało wielu ważnych i znanych fragmentów oryginału) w 1920 r. w madryckim wydawnictwie Biblioteca Nueva. Przekładu dokonał Julio Gómez de la Serna, a obszerną przedmowę przygotował brat tłumacza Ramón.

kwestii w części trzeciej niniejszego rozdziału) oraz fascynacji tymi samymi, co on, motywami. Do tych odkryć i fascynacji dochodzą Hiszpanie często własną drogą, a prefiguracje surrealizmu można dostrzec nawet w twórczości pokolenia 1898.

Paulowi Ilie³⁷⁴ za przykład służy poezja Antonia Machada. Ten hiszpański symbolista i modernista, przedstawiciel pokolenia 1898, starszy o generację od grupy Lorki i Albertiego, nie jest oczywiście surrealistą. Nie jest nim także Rimbaud. Jednak przykład Machado, podobnie jak we Francji przykład Rimbauda, może być pomocny przy wyjaśnianiu meandrów owej podziemnej rzeki. Istnieje w poezji Machado postromantyczny sentymentalizm niemieszczący się w surrealistycznej wrażliwości, istnieje pewien rodzaj realizmu również odrzuconego przez jego następców, ale odnajdziemy tu także elementy groteski akceptowane przez interesujących nas poetów. Już w debiutanckim tomie *Soledades* z 1903 r. obecne są u Machado także stosowane z czasem przez hiszpańskich surrealistów wątki labiryntu, zniekształconej tożsamości, psychologicznej dwuznaczności i poetyckiego samookaleczenia. Także tu, co prawda bez huku charakterystycznego dla grup późniejszych, zostaje zburzona granica między fantazją a rzeczywistością, między snem a jawą. Fakt, że te i inne podobnie presurrealistyczne modele istnieją w rodzimej tradycji sprawia, że zwrot w stronę literatury francuskiej nie jest hiszpańskiej awangardzie niezbędny, a w dużej mierze owe modele, nie zaś bezpośredni wpływ zapewniają estetyczne podobieństwo. Niech za przykład posłużą dwa fragmenty: z oznaczonego numerem XXXVII wiersza rozpoczynającego się od słów „¡Oh, dime, noche amiga, amada vieja!” („Och, powiedz mi, nocy przyjaciółko, dawna kochanko!”) i kończącego cykl *Del camino* w książce z 1903 r. oraz z zamieszczonego w cyklu *Galerías* pod numerem LXIII, pochodzącego z poszerzonego w 1907 r. tomu *Soledades. Galerías. Otros poemas*. W pierwszym oprócz próby odnalezienia prawdziwej tożsamości we śnie warto zwrócić również uwagę na motyw labiryntu luster zgodny z surrealistyczną wizją rozbicia świata na drobne fragmenty:

¡Oh! Yo no sé, dijo la noche, amado,
yo no sé tu secreto,
aunque he visto vagar ese que dices
desolado fantasma, por tu sueño.
Yo me asomo a las almas cuando lloran
y escucho su hondo rezo,
humilde y solitario,
ese que llamas salmo verdadero;
pero en las hondas bóvedas del alma
no sé si el llanto es una voz o un eco.
Para escuchar tu queja de tus labios
yo te busqué en tu sueño,

³⁷⁴ P. Ilie, *El surrealismo español como modalidad*, [w:] V. García de la Concha (red.), *op. cit.*, s. 98.

y allí te vi vagando en un borroso
laberinto de espejos³⁷⁵.

(Ach, ja nie znam, powiedziała noc, kochanie, / nie znam twojej tajemnicy / choć widziałam,
jak ta jak mówisz / smutna zjawa błądzi po twoim śnie. / Ja pochylałam się nad duszami, gdy płaczą /
i słucham ich głębokiej modlitwy / ubogiej i samotnej, / tej którą nazywałeś prawdziwym psalmem;
ale w niskich sklepieniach duszy / nie wiem, czy płacz jest głosem, czy echem. / Aby wysłuchać
skargi z twoich ust / szukałam cię w twoim śnie / i tam zobaczyłam, jak błądasz się w nieczytelnym
/ labiryncie z luster.)

Y era el demonio de mi sueño, el ángel
más hermoso. Brillaban
como aceros los ojos victoriosos,
y las sangrientas llamas
de su antorcha alumbraron
la honda cripta del alma.

–¿Vendrás conmigo? –No, jamás;
las tumbas

y los muertos me espantan.

Pero la férrea mano
mi diestra atenazaba.

–Vendrás conmigo... Y avancé
en mi sueño

cegado por la roja luminaria.

Y en la cripta sentí sonar cadenas,
y rebullir de fieras enjauladas³⁷⁶.

I był demon mojego snu najpiękniejszym
aniołem. Błyskały

jego stalowe oczy zwycięskie
i płomieniami krwawymi
rozświećlały jego pochodnie
głęboką kryptę duszy.

– Pójdiesz ze mną? – Nigdy.

Przerażają mnie

mogiły i zmarli.

Ale żelazną dłonią

wziął mnie za prawą rękę.

– Pójdiesz ze mną? – i podążyłem

we śnie

oślepiony pałającym szkarłatem.

I usłyszałem w krypcie brzęk łańcuchów
i wycie drapieżników uwięzionych³⁷⁷.

Mimo wspomnianych podobieństw, Machado kilkakrotnie wyrażał publicznie swoją niechęć do nowej estetyki. Nieprzychylnie wypowiadał się np. o *Ulissee* Joyce'a (znał powieść z francuskiego przekładu), uznając w przygotowanym w 1931 r. i nigdy niewyłoszonym, inauguracyjnym przemówieniu z okazji przyjęcia do Królewskiej Akademii³⁷⁸, pod wpływem znanego eseju Ernsta Roberta Curtiusa *James Joyce und sein „Ulysses“* (Zürich 1929)³⁷⁹, że irlandzki pisarz jest postacią demoniczną (Curtius mówił o Lucyferze i Antychryście). „Szaleństwo jest chorobą rozumu – pisał – a ten monolog jest w sposób zimny, mądry i systematyczny odracjonalizowany”³⁸⁰, a brak logiki pociąga za sobą brak ety-

³⁷⁵ Antonio Machado, *Poesías completas*, edición Manuel Alvar, Madrid 1991, s. 110.

³⁷⁶ *Ibidem*, s. 123–124.

³⁷⁷ Antonio Machado, *Serce i kamień. Wybór poezji*, przełożył i wstępem opatrzył Artur Międzyrzeccki, Warszawa 1967, s. 34.

³⁷⁸ Machado nigdy nie zajął miejsca w fotelu Królewskiej Akademii, a jego wybór w 1927 r. był wynikiem kompromisu: stojący na czele rządu generał Primo de Rivera nie chciał zaakceptować osoby Niceta Alcalá Zamory, który cztery lata później został zresztą prezydentem II Republiki, akademicy zaś nie chcieli poddać się presji rządu i wybrać osoby sprzyjającej reżimowi.

³⁷⁹ To opinia José Marí Valverde, *Antonio Machado*, Madrid 1983, s. 216.

³⁸⁰ Cyt. za: *ibidem*.

ki w powieści. W tym samym miejscu niezbyt przyjaźnie wypowiadał się także o poetach 1927 i o uprawianej przez nich w tym okresie poezji czystej. Nazywał ten nurt nowym barokiem i oskarżał, że młodzi poeci „dziś, podobnie jak wczoraj konceptyści i kulteraniści posiadają koncept, nie zaś intuicję”. I dalej, przywołując przykład Jorge Guilléna: „szukamy w jego dziele linii melodycznej wyznaczanej przez indywidualne uczucie. Nie znajdujemy jej jednak. Jej chłód zbija nas z tropu oraz częściowo odpycha”³⁸¹. W tym samym 1931 r. w odpowiedzi na zadane przez Ernesta Giméneza Caballero na łamach „Gaceta Literaria” pytanie: „¿Cómo veo a la nueva juventud española?” („Jak postrzegam nową hiszpańską młodzież?”), odpowiadał, że ich poezji brakuje intymności i głębi symbolistów oraz że poszukują światowego rozgłosu. Sami poeci 1927, przynajmniej w pierwszej fazie, także nie starali się zabiegać o względy Machado.

Z kolei należący do tego samego co Machado pokolenia Pío Baroja, powieściopisarz, lekarz z zawodu, napisał w 1899 r. w artykule *Hacia lo inconsciente* (*W kierunku nieświadomości*) zdania, pod którymi nie zawahaliby się zapewne podpisać surrealiści:

Dzisiejsza sztuka rodzi się z podświadomości i także w podświadomości pozostawia ślad. Rodzi się jedynie z inspiracji, stanu kierowanego przez Ja, polegającego na swobodnym wykonywaniu mózgowego automatyzmu i wywołującego, o ile pozostawia ślad energiczny, stan kontemplacji, podczas której ani się nie uważa, ani nie zastanawia, ani nie analizuje, ale w którym całkowicie zagubione Ja pozostaje poza swoim centrum³⁸².

Skoro jesteśmy już przy pokoleniu 1898, ciekawy jest także przypadek Miguela de Unamuno. Otóż w 1897 r., jako 33-letni autor, napisał *Dziennik intymny*, niedawno przyswojony polszczyźnie utwór zapowiadający jego najśłynniejsze pisma, jak *O poczuciu tragiczności życia...* (1913) czy *Agonia chrystianizmu* (1925). Proza ta miesza formę pamiętnika z traktatem filozoficznym, a autor daje w niej wyraz swojemu głębokiemu kryzysowi religijnemu oraz rozczarowaniu pozytywistyczną filozofią stanowiącą podstawę jego edukacji. Wiele lat później, jako dojrzały mężczyzna, profesor i rektor Uniwersytetu w Salamance, napisze inny dziennik, dziennik poetycki. Tom ten wydany pośmiertnie w 1953 r. w Buenos Aires, nazwany *Cancionero. Diario poético* (*Zbiór wierszy. Dziennik poetycki*), zawiera wiersze pisane od marca 1928 r. do śmierci w grudniu 1936 r.³⁸³ Ciekawe

³⁸¹ Cyt. za: *ibidem*, s. 217.

³⁸² Cyt. za: Cyril Brian Morris, *El surrealismo y España. 1920–1936*, traducción Fuencisla Escribano, Madrid 2000, s. 77–78.

³⁸³ Miguel de Unamuno zmarł we własnym mieszkaniu w Salamance, odbywając karę aresztu domowego, na którą został skazany, gdy kilka miesięcy po wybuchu wojny domowej, w dniu hiszpańskiego święta narodowego 12 października 1936 r. wygłosił podczas uroczystości na Uniwersytecie w Salamance słynne zdania: „Yo siempre he sido, diga lo que diga el proverbio, un profeta en mi propio país. Venceréis, pero no convenceréis. Venceréis porque tenéis sobrada fuerza bruta; pero no convenceréis, porque convencer significa persuadir. Y para persuadir necesitáis

jest, że w obu tych dziennikach Unamuno odwraca tradycyjne role, zapisując prozą to, co transcendentne, i rezerwując dla form lirycznych tematy codzienne, pozorny banał ceremonii chrzcin wnuka czy porannego przebudzenia³⁸⁴. Podobna inwersja jest istotna z punktu widzenia celów zarówno hiszpańskiej awangardy pragnącej zakopać modernistyczne ozdoby i „ucodziennić” język poezji, jak i surrealizmu w ogóle usiłującego odnaleźć tajemnicę w zwykłych przedmiotach codziennego użytku. „Przenikniemy tajemnicę tylko w takim stopniu – pisał Walter Benjamin w eseju o surrealizmie – w jakim odnajdziemy ją w rzeczach powszednich, mocą dialektycznej optyki, która rzeczy powszednie uznaje za nieprzeniknione, a nieprzeniknione za powszednie”³⁸⁵. Zarówno dla interesujących nas autorów, jak i dla Unamuno życie okazuje się nieskończenie bogate, tryskające na każdym zakręcie, staje się poezją, a doświadczenia bycia poetą oraz bycia żywym czy żyjącym identyfikują się, pisanie staje się codziennym sposobem życia, poezja dziennikiem, dziennik poezją. Zapewne wiara, że poezja jest rodzajem życia i że porzucić poezję to porzucić jedno życie i rozpocząć inne, musiała także przyświecać Rimbaldowi.

Można tu na marginesie dodać, że tocząca się w Hiszpanii od początku XX stulecia walka o odnowę języka poetyckiego, jego unowocześnienie i „ucodziennienie” implikowała tę właśnie formę pisarską, która wydawała się gatunkiem najbardziej elastycznym: obok obu wymienionych dzienników Unamuno był też niezwykle, bardzo wysoko dziś ceniony, poemat prozą Juana Ramona Jiménez *Diario de un poeta recién casado* (*Dziennik poety nowożeńca*) z 1916 r., w którym autor – podobnie jak starszy o dwadzieścia lat hiszpański filozof – „utranscendentniał” język poetycki poprzez praktykę dziennika, poetycko przemieniał doświadczenie codzienności: małżeństwo i podróż do Nowego Jorku. Także o surrealistycznym tomie Lorki pt. *Poeta en Nueva York* (*Poeta w Nowym Jorku*) mówi się często, że jest rodzajem dziennika z pobytu w Stanach Zjednoczonych.

algo que os falta: razón y derecho en la lucha. Me parece inútil pedirlos que penséis en España” („Ja zawsze byłem, niech mówi sobie, co chce przysłowie, prorokiem we własnym kraju. Zwyciężycie, ale nie przekonacie. Zwyciężycie, gdyż posiadacie zbyt wiele brutalnej siły; ale nie przekonacie, gdyż przekonać znaczy nakłonić. I żeby nakłonić potrzebujecie czegoś, co wam brakuje: racji i prawa do walki. Wydaje mi się niepotrzebne prosić was, abyście pomyśleli o Hiszpanii”). W listopadzie 1936 r. w areszcie domowym odwiedził go m.in. korespondent wojenny „Kuriera Warszawskiego”, Roman Fajans, któremu Unamuno udzielił jednego z ostatnich wywiadów. Więcej na ten temat por. Piotr Sawicki, *Los españoles son un pueblo enfermo: una entrevista olvidada con Miguel de Unamuno*, [w:] Piotr Sawicki, *Las plumas que valieron por pistolas. Las letras en pugna con la historia reciente de España*, Estudios Hispánicos, t. IX, red. Justyna Ziarkowska, Wrocław 2001, s. 25–33.

³⁸⁴ Więcej o znaczeniu tego poetyckiego dziennika dla awangardy zob. Juan Carlos Rodríguez, *Poesía de la miseria. Miseria de la poesía. (Notas sobre el 27 y las vanguardias)*, [w:] Emilio Orozco Díaz, Antonio Gallego Morell et al. (red.), *Lecturas del 27*, Granada 1980, s. 335–375.

³⁸⁵ W. Benjamin, *Surrealizm. Ostatnie migawki...*, s. 273.

W twórczości Unamuna to świadoma, podkreślana we wstępach, fragmentaryczność wielu jego utworów, jak *Cómo se hace una novela* (*Jak powstaje powieść*), *Don Sandalio* czy *El resentimiento trágico de la vida* (*Tragiczny żal życia*), składających się z dialogów, listów, zapisów wspomnień, notatek itp., zbliża go do awangardowego widzenia świata. Dla przykładu na pierwszy z wymienionych tekstów składają się: wstęp Unamuna; portret jego francuskiego tłumacza Jeana Cassou; komentarz Unamuna do portretu Cassou; zbudowana z fragmentów część narracyjna, której głównym bohaterem jest U. Jugo de la Raza³⁸⁶; następnie jej kontynuacja, zmieniająca się w dziennik składający się z przypadających na każdy dzień fragmentów. Z czasem Unamuno dodaje do tego utwory poetyckie oraz ujęte w nawiasy kwadratowe komentarze do własnych przekładów z powrotem na hiszpański francuskich tłumaczeń jego tekstów³⁸⁷. Tę niechęć Unamuna do form zamkniętych i uporządkowanych, do wymyślania precyzyjnych definicji i niepozostawiania wątpliwości wyraża Wiktor Goti, bohater *Mgły*: „Y hay que corroer. Y hay que confundir. Confundir sobre todo. Confundir el sueño con la vela, la ficción con la realidad, lo verdadero con lo falso. Confundirlo todo en una sola niebla” („Trzeba pozwolić na korozję. I trzeba mylić. Mylić przede wszystkim. Mylić sen z jawą, fikcję z rzeczywistością, prawdę z fałszem. Mylić to wszystko w jednej tylko mgie”), a dalej dodaje „el que no confunde, se confunde” („ten, kto nie myli, się myli”)³⁸⁸.

³⁸⁶ Pełne nazwisko autora brzmi Miguel de Unamuno y Jugo, de la Raza zaś to gra z drugim nazwiskiem babki filozofa, Larraza.

³⁸⁷ Ciekawie interpretuje tę powieść-esej Unamuna Ana María Fernández, *Teoría de la novela en Unamuno, Ortega y Cortázar*, Madrid 1991, s. 15–62.

³⁸⁸ Miguel de Unamuno, *Niebla*, edición de Mario J. Valdés, Madrid 2004, s. 272, 274. Dodajmy tu, że ten znany fragment w polskim przekładzie Edwarda Boyé zyskał niestety dokładnie przeciwny sens. Brzmi on następująco: „Trzeba cię gryźć, kąsać i ranić, abyś przestał mylić pojęcia: mieszać sen z jawą, złudzenie z rzeczywistością, prawdę z kłamstwem”. Zdanie o pomieszaniu we mgie zniknęło w polskiej wersji. Podobnie jak cały drugi przytaczany fragment:

- ¿Entonces?
- Que todo es uno y lo mismo; que hay que confundir, Augusto, hay que confundir. Y el que no confunde se confunde.
- Y el que confunde también.
- Acaso.
- ¿Entonces?
- Pues esto, charlar, utilizar, jugar con las palabras y los vocablos... ¡pasar el rato!

- (– A zatem?
- Wszystko jest jednym i tym samym; trzeba mylić, Auguście, trzeba mylić. Ten kto nie myli, się myli.
- I ten kto myli też.
- Być może.
- A zatem?
- Tak właśnie, gawędzić, wygładzać, bawić się słowami i terminami... spędzać czas!)

Unamuno, podobnie jak członkowie ruchów awangardowych, dostrzegł niemożność autentycznej i idealnej prezentacji świata empirycznego, gdyż prezentacja ta zawsze obarczona jest warunkami pisma. Niejednokrotnie ujmował on wszelkie interesujące go problemy filozoficzne w antagonistyczne pary, przedstawiał życie jako fikcję i świat przedstawiony jako życie (także przedstawienie jako kreację podmiotu), odmawiając w zasadzie obu tym formom możliwości osiągnięcia pełni. Jeśli jednak nie da się doskonale przedstawić życia, a fikcja może stać się życiem dzięki sile woli i wyobraźni, to podobna wizja mocy kreacyjnej imaginacji także będzie bliska surrealizmom. Jeden ze swych wierszy Unamuno kończy słowami: „Leer, leer, leer; ¿seré lectura / mañana también yo? / ¿Seré mi creador, mi criatura, / seré lo que pasó?”³⁸⁹ („Czytać, czytać, czytać; czy jutro będę / lekturą także ja? / Będę moim stwórcą, moim stworzeniem, / będę tym, co minęło?”). Podobna problematyka zajmuje Unamuna także w utworze *Mgła*, której bohater Augusto Pérez, podjąwszy decyzję o samobójstwie, odwiedza przed śmiercią swojego ulubionego pisarza nazwiskiem Unamuno. Ten informuje Péreza, że jego zamiar jest niewykonalny, gdyż dotyczy wyłącznie żywych, a Pérez jest tylko stworzonym przez niego, fikcyjnym bohaterem³⁹⁰. Unamuno antycypuje tu pytania towarzyszące surrealizmom, rozważając m.in. kwestię wolności naszych działań i myśli czy podając w wątpliwość realność naszej rzeczywistości. Stefania Ciesielska-Borkowska przyrównuje tę subwersję do freudyzmu i komentuje następująco:

Schemat ontologiczny jest tu jasny: istota fikcyjna, jako *fictum* (coś nierzeczywistego) czy sen, jest realna, posiada byt czasowy jak człowiek. Ale jako wytwór fantazji autora, nie ma substancji i podstawy do istnienia, nie może utrzymać istnienia sama w sobie i pogrąża się w nicości. Zresztą analogicznie człowiek – rzekomo nie fikcyjny – widziany od strony Boga również nie posiada bytu niezależnego i dlatego to mówi August: *Dios dejará de soñarle* (Bóg przestanie go śnić).

Rzeczywistość ludzka okazuje się też snem bóstwa, jako fikcja wyższorzędna, z której biorą początek inne istoty fikcyjne. [...]

Natomiast *Niebla* jest antycypacją pirandelizmu i freudyzmu. Unamuno jakby przeczuł typowe motywy, jakie później wprowadził do literatury Pirandello, w okresie ogłoszenia *Niebli* jeszcze mało znany i nieskrystalizowany. Ta niesłychana płynność życia, jego ustawiczne powstawanie i zamieranie, wieczne tworzenie i niszczenie u Unamuna, są bardzo zbliżone do świata pozorów i przypadku, w którym króluje Pirandello. A jego hiszpańskie pojęcie życia-snu, przewijające się już przed nim w literaturze (np. Calderóna *Życie jest snem*), zapowiada niejako świat snów, w którym Freud szukał odpowiedzi na najbardziej palące zagadnienia życiowe³⁹¹.

³⁸⁹ Wiersz bez tytułu pochodzący z wydanego pośmiertnie w 1953 r. tomu *Cancionero. Diario poético*. Por. Vicente Gaos (red.), *Diez siglos de poesía castellana*, Madrid 1987, s. 395.

³⁹⁰ Była wcześniej mowa o odwróceniu przez Unamuno ról prozy i poezji. Z kolei we *Mgle* pozornie podważa on i niszczy rodzaj literacki powieści, odwracając istotę autora, który występuje jako bohater powieści i staje się marionetką w rękach własnych fikcyjnych postaci oraz zmieniając nazwę z „novela” na „nivola”, którą zresztą zaraz sam wykpiwa (mówi, że wymyśla nową nazwę, a potem i tak pisze, jak mu się podoba).

³⁹¹ Stefania Ciesielska-Borkowska, *Miguel de Unamuno*, [w:] Miguel de Unamuno, *Mgła*, przełożył z hiszpańskiego Edward Boyé, tłumaczenie przejrzała Stefania Ciesielska-Borkowska, Warszawa 1958, s. 18 i 20–21.

Dodajmy na koniec, że Unamuno, podobnie jak Machado, z młodymi twórcami pokolenia 1927 nie miał specjalnie dobrych relacji, a we wspomnianym utworze *Jak powstaje powieść* atakuje wprost upominających się o dziedzictwo Góngory „młodych kulteranistów” („jóvenes culteranos”), jak ich nazywa, chociaż przecież jego wizja świata przedstawionego, w którym możliwa jest zbieżność wszelkich binarnych par, ich jedność, ciągłość i bycie jedną i tą samą rzeczą, bliska jest hiszpańskiej awangardzie:

Todo este homenaje a Góngora, por las circunstancias en que se ha rendido, por el estado actual de mi pobre patria, me parece un tácito homenaje de servidumbre a la tiranía, un acto servil y en algunos, no en todos, ¡claro!, un acto de pordiosería. Y toda esa poesía que celebran, no es más que mentira. ¡Mentira, mentira, mentira...! El mismo Góngora era un mentiroso³⁹².

(Cały ten hołd dla Góngory ze względu na okoliczności, w jakich został oddany, ze względu na obecny stan mojej biednej ojczyzny, wydaje mi się cichym hołdem służalczości dla tyranii, aktem poddańczym i w niektórych wypadkach, nie we wszystkich, oczywiście, aktem żebractwa. A cała ta poezja, jaką wystawiają, jest jedynie kłamstwem. Kłamstwo, kłamstwo, kłamstwo! Sam Góngora jest kłamcą).

W powyższym fragmencie znany z uniesień i mówienia bez ogródek Unamuno niesprawiedliwie ocenia grupę 1927, sugerując jej służebność wobec dyktatury generała Primo de Riverę. Jak sądzi Francisco La Rubia Prado³⁹³, chodzi w tym konflikcie o to, że hiszpański filozof nie zgadza się z formacją młodych dzielącą, jego zdaniem, ludzką egzystencję na wiele sfer, podczas gdy on sam, za romantykami, pragnął ogarnąć wszystkie wymiary rzeczywistości, a państwo, gospodarkę i pozostałe kwestie związane z polityką i rządzeniem krajem uważał za niedające się oderwać od sztuki. Unamuno oskarżał poetów 1927, że zgadzając się na oddzielenie polityki od poezji, wychodzą z tych samych ideologicznych przesłanek co Primo de Rivera.

Wśród przedstawicieli pokolenia 1898 jest także wspominany już Ramón María del Valle-Inclán, modernistyczny poeta, autor krótkich form narracyjnych, powieści, a przede wszystkim dramaturg. Kilka ze swych sztuk, ukazujących poprzez pokraczne i karykaturalne obrazy absurd ludzkiej kondycji i tragiczne życie w Hiszpanii, określił on jako esperpento, czyli „dramaty krzywego zwierciadła”³⁹⁴. Nie pozostawił teoretycznego manifestu, a objaśnień na temat założeń swej estetyki udzielał w wywiadach, we wstępach, włożył je także w usta niewidomego poety (o ślepcie jako stałym motywie surrealistów będzie tu jeszcze mowa), głównego bohatera sztuki *Blaski cyganerii*, której ostateczna wersja pochodzi z 1924 r.

³⁹² Miguel de Unamuno, *Cómo se hace una novela*, [w:] *Obras completas*, t. 7, editado por Ediciones de la Fundación José Antonio de Castro, Madrid 1996, s. 599.

³⁹³ Francisco La Rubia Prado, *Unamuno y la vida como ficción*, Madrid 1999, s. 46–55.

³⁹⁴ Paul Ilie opisuje szczegółowo pokrewieństwo powieści Valle-Inclána *Tyran Banderas* z praktyką surrealizmu. Por. P. Ilie, *Los surrealistas...*, s. 193–219.

Wyjaśnia tam, że „klasyczni bohaterowie odbici w krzywych zwierciadłach to właśnie »esperpento«. Tragiczny sens życia w Hiszpanii można oddać wyłącznie poprzez estetykę systematycznego zniekształcania”³⁹⁵. Choć „esperpento” ma swe źródła głównie w tradycji hiszpańskiej (*Don Kichote*, Quevedo, Goya), wiele łączy go z estetyką surrealistów, przede wszystkim z teatrem okrucieństwa Artauda³⁹⁶. Valle-Inclán, który podobnie jak Artaud uczestniczył w I wojnie światowej jako korespondent jednego z madryckich dzienników, co odcisnęło piętno na jego twórczości, który podobnie jak Artaud eksperymentował z narkotykami i jak Artaud miał niekończące się problemy ze zdrowiem, zbliża do francuskiego pisarza (także do „teatru niemożliwego” Lorki) całkowita niechęć do dziewiętnastowiecznego teatru mieszczańskiego, próba wyrwania widowni z rutyny, odrzucenie rodzimej sceny, chęć jej odnowy poprzez groteskę, deformację i zredukowanie postaci do masek i kukiełek, wizje jak z koszmarnych snów. Do awangardy zbliża go także zawarty w jego utworach kryzys osobowości i problem utraty tożsamości czy atak na okrucieństwa i chaos otaczającego świata. W warstwie językowej Valle-Inclán wyśmiewa klisze i wszelkie konwencjonalizmy, które nie są w stanie oddać autentycznej rzeczywistości, w warstwie treściowej oskarża społeczną niesprawiedliwość deformując bieżącą sytuację w Hiszpanii. Zarówno opisane w sztuce Valle-Inclána wydarzenia, jak i bohaterowie ulegają nieustannej transformacji (kolejne słowo-klucz surrealistów), która najbardziej smutne i tragiczne wydarzenia oraz najbardziej niezłomne ludzkie postawy nieuchronnie zamienia w wesołkowate halucynacje i karykaturalnie patetyczne gesty. Dochodzi tu także do surrealistycznej psychologizacji przestrzeni, gdy nie świat zewnętrzny, co do którego nie ma już nadziei, ale właśnie przestrzeń wewnętrzna staje się przedmiotem przedstawienia (przypomnijmy fragmenty dramatu, w których niewidomy bohater widzi pogrzeb Wiktora Hugo).

Wspomniane powyżej motywy obecne jedynie w chronologicznie najbliższej hiszpańskim surrealizmom rodzimej tradycji świadczą zapewne o tym, że historycznoliteracka tendencja do kawałkowania badanych obszarów na coraz krótsze okresy czasu może być zawodna. Powszechnie uznany (mimo wielu wątpliwości) w periodyzacji literatury hiszpańskiej podział pierwszych dziesięcioleci XX stulecia na pokolenie 1898 i modernizm, pokolenie 1914 i grupę 1927, mimo wytyczenia okresów wewnętrznie spójnych i dziś już doskonale opisanych, stanowi jednak pewnego rodzaju model i idealizację. Znaczna część kwestii podnoszonych przez hiszpańskich surrealistów była kontynuacją postulatów ich bezpośrednich

³⁹⁵ Por. R.M. del Valle-Inclán, *op. cit.*, s. 79.

³⁹⁶ Urszula Aszyk zestawia teorię „esperpento” Valle-Inclána z pismami Artauda oraz Witkacego w: Urszula Aszyk, *La teoría del esperpento a la luz de las teorías del teatro de vanguardia europeo: Valle-Inclán – Witkiewicz – Artaud*, [w:] *Entre la crisis y la vanguardia. Estudios sobre el teatro español del siglo XX*, Varsovia 1995, s. 63–75.

poprzedników³⁹⁷. Ricardo Gullón³⁹⁸ zwraca uwagę, że hiszpańskojęzyczny modernizm charakteryzują: badanie drugiego „ja”, zainteresowanie parapsychologią, tendencje do ezoteryzmu i okultyzmu, antydogmatyzm, poszukiwanie tego, co dziwne i niezwykle, a wszystkie te cechy stanowią podstawę rozwoju późniejszej awangardy. Podobnie jak skłonność do ukazywania pewnego rodzaju nadrzeczywistości, gdzie możliwe jest odkrycie części tajemnic świata, pragnienie zejścia do podziemi, doświadczenie przejścia „chodnikami kopalń duszy” (to zdanie Machado³⁹⁹), gdzie wyją dzikie bestie zamknięte w klatkach. Przeczuwamy ją w modernistycznych „ustach ciemności” Rubéna Daría („la boca de sombra”, słynny artykuł prasowy z 1915 r., wyznaczający początek zainteresowania poety okultyzmem, metempsychozą i telepatią), w „głębokich grotach” („las hondas grutas”) Antonia Machada⁴⁰⁰ oraz w „czarnym cieniu” („la negra sombra”) prześladowującym bohaterów jednej z części dramaturgicznej trylogii pt. *Comedias bárbaras* Ramóna Marii del Valle-Inclána. Czołowych przedstawicieli pokolenia 1898 pociąga, podobnie jak ich poetyckich następców, temat snu (por. Miguel de Unamuno we *Mgle* i w wielu sonetach), czasu oraz poszukiwania tożsamości. Awangardowy postulat jednostkowej oryginalności widzimy u Valle-Inclána stwierdzającego w 1903 r. we wstępie do zbioru opowiadań *Corte de Amor. Florilegio de honestas y nobles damas* (*Dwór Miłości. Zbiór uczciwych i szlachetnych dam*): „wołałem walczyć w celu stworzenia dla siebie osobistego stylu, zamiast szukać już jakiegoś wcześniej ustalonego, imitując wielu pisarzy wieku XVIII [...] W ten oto sposób stałem się zdeklarowanym modernistą: szukając siebie samego w sobie, nie w innych [...] Jeśli istnieje w literaturze coś, co można nazwać modernizmem, to jest nim zapewne silne pragnienie osobistej oryginalności”.

Dlatego nie jest pozbawiony racji podział, jaki zastosował Federico de Onís, komponując swą znaną antologię poezji hiszpańskiej i hispanoamerykańskiej – przypomina o tym Matei Calinescu⁴⁰¹ – z twórczości przypadającej na lata 1914–1932 w jednym rozdziale zatytułowanym *Ultramodernizm*, składającym się z dwóch sekcji odzwierciedlających dychotomie istniejące między poetami amerykańskimi i hiszpańskimi: *Przejście od modernizmu do ultraizmu* oraz *Ultraizm*. W tym ujęciu ultramodernizm, choć różny i w każdym niemal aspekcie bardziej ekstremalny niż modernizm, jest wraz z nim rodzajem manifestowania apetytu

³⁹⁷ Piszą o tym obszernie Peter Bürger, *Teorie awangardy*, oraz Burkhardt Lindner, *Zniesienie sztuki w praktyce życiowej? O aktualności dyskusji na temat historycznych prądów awangardowych*, przekład Jadwiga Kita-Huber, redakcja naukowa Krystyna Wilkoszewska, Kraków 2006.

³⁹⁸ Ricardo Gullón, *El modernismo visto por los modernistas*, Barcelona 1980, s. 6.

³⁹⁹ Przypomnijmy tu sobie wiersz *Galerías* z tomu *Soledades*. Por. A. Machado, *op. cit.*, s. 406.

⁴⁰⁰ „Hondas grutas” pojawiają się w kilku wierszach Machado, m.in. w *Galerías. LXIII*. Por. *ibidem*, s. 133–134.

⁴⁰¹ M. Calinescu, *op. cit.*, s. 89.

na „nowoczesność”, zmiennego i w każdym niemal przejawie stanowiącego radykalne przeciwieństwo stabilności tradycji.

Był surrealizm

Kto dostrzegł, że w pismach tego kręgu nie o literaturę chodzi, lecz o zgola co innego: o manifestację, hasła, dokument, bluff lub jak kto woli – fałszerstwo, tylko nie o literaturę, ten wie również, że mowa tu jak najbardziej o doświadczeniach, nie o teoriach, a już w żadnym razie nie o urojeniach.

Walter Benjamin,
*Surrealizm. Ostatnie migawki z życia europejskiej inteligencji*⁴⁰²

Surrealizm, przekroczywszy Pireneje, nieco się zmodyfikował i nasycił lokalnymi uwarunkowaniami środowiskowymi. Jego cechą charakterystyczną, bardziej niż powinowactwo z francuskim odpowiednikiem, jest kondensacja atmosfery panującej w całej Europie, świadomość kryzysu nagle ujawnionego po szczęśliwych latach dwudziestych. Tu właśnie otwiera się ogromne pole do popisu dla krytyki biograficznej, która dostrzega źródła hiszpańskiego surrealizmu w życiowych kryzysach poetów. Rzeczywiście, Alberti, Lorca, Cernuda i Aleixandre rozpoczynają na dobre twórczość surrealistyczną pod wpływem osobistych kryzysów życiowych: Albertiego do surrealizmu popycha dręcząca go od 1928 r. depresja, rok później Lorkę zdradzona przyjaźń (Salvador Dalí) i miłość (Emilio Aladrén) kierują do Nowego Jorku i do estetyki nadrealizmu, trudne chwile przeżywa w tym samym momencie nieprzystosowany i zamknięty w sobie Cernuda, który po śmierci matki, pozbawiony środków finansowych, niepewny własnej tożsamości wyjeżdża dzięki staraniom Jorge Guilléna i Pedra Salinasa jako lektor języka hiszpańskiego do École Normale w Tuluzie, także Aleixandre chorowity, dręczony gorączkami, cierpiący na chroniczne zapalenie nerek i zmuszony do stałego przebywania w domu, znajduje ujście dla swych cierpień w poezji interesującego nas nurtu. W takich okolicznościach życiowych Alberti, Lorca, Cernuda i Aleixandre porzucają swój dotychczasowy język poetycki, dwaj pierwsi odrzucają folklorizm i radosną ludowość wczesnych tomów, takich jak *Marinero en tierra* (*Marynarz na lądzie*) czy *Romancero gitano* (*Romancero cygańskie*), a dwaj następni rozstają się ze zrównoważonymi formami metrycznymi zapożyczającymi *Perfil del aire* (*Zarys powietrza*) czy *Ámbito* (*Sfera*). Ich język gwałtownie zderza się z dotychczasowym panującym w Hiszpanii kodem poetyckim, łamie racjonalny dyskurs i stąd zresztą czerpie swą siłę. We wszystkich czterech przypad-

⁴⁰² W. Benjamin, *Surrealizm. Ostatnie migawki...*, [w:] *Twórca jako wytwórca...*, s. 262.

kach nowe nadrealistyczne obrazowanie okazuje się wyrazem osobistych napięć, ujawnia konsekwencje i granice życiowych dramatów, jest rodzajem wyzwolenie osobowości. Wynika nie z teorii, ale z samego życia, z poczucia wyobcowania, z wrażenia rozchwiania tożsamości, z buntu wobec narzucanych społecznych ról, mechanizmów tłumienia i psychicznej przemocy. Taki dramatyczny spłot życia i dzieła odróżnia hiszpańskich nadrealistów od ich kolegów z północy. Co dla części surrealistów francuskich było eksperymentem, dla Hiszpanów stało się terapią. Co dla części surrealistów francuskich było grą będącą nierzadko odskocznią od spokojnej, mieszczańskiej egzystencji, dla Lorki, Cernudy czy Aleixandre stało się wyrazem dramatu ich egzystencji, ekspresją tego, co stanowiło o ich życiu. Fakt ten podkreślają często badacze⁴⁰³ kontrastujący literaturę nurtu po obu stronach Pirenejów, uważając, że różnice dotyczą innego rozłożenia akcentów: o ile szkoła paryska wysuwa na plan pierwszy idee wolnościowe i pragnienie zmiany współczesnego człowieka, o tyle Hiszpanie, nie rezygnując z nich, koncentrują się raczej na własnych uczuciach. Paradoksalnie jednak ich ogląd rzeczywistości wydaje się mniej ostry i gorzki, a jej opis mniej sarkastyczny i oddalający się od świadomego błazeństwa. Wynikać to mogło z próby skatalizowania negatywnych doznań poprzez język poetycki, skupienie na formalnej stronie wiersza. Kryzys osobisty hiszpańskich surrealistów uwypukla bowiem ogromny kryzys dotychczasowego języka poetyckiego, co ujawnia się w gwałtownych obrazach, semantycznych sprzecznościach, zwichniętej składni i zerwaniu z tradycyjną logiką.

Zjawisko to jednak ma charakter koncentryczny i niczym kręgi na wodzie rozszerza się na kolejne poziomy, co ciekawie opisuje Anthony L. Geist⁴⁰⁴. Nie zgadza się on na rozumienie surrealizmu hiszpańskiego wyłącznie poprzez optykę krytyki biograficznej, argumentując, że przez swą jednostronność zapomina ona często, że autobiografia jest również rodzajem fikcji. Jego zdaniem to, co zdaje się wyrazem indywidualnego kryzysu życiowego, nie może być odczytywane jedynie z tej perspektywy, ale winno być wpisane w kontekst znacznie szerszego kryzysu pomodernistycznego języka hiszpańskiej poezji. Ten drugi zaś, estetyczny kryzys – stąd metafora kręgów na wodzie, wpisany jest w jeszcze obszerniejszy, polityczno-społeczny widnokrąg. Surrealizm to wyraz osobistego i intelektualnego kryzysu jego twórców, ale także wyraz kryzysu stosowanego przez nich języka poetyckiego. Poetycki język surrealizmu jest rewolucyjny w sensie przekraczającym językoznawstwo, stylistykę czy tematykę. Historia nadrealizmu jest historią wywrotową, gdyż eksplozja nieświadomości w samym środku poetyckiego dyskursu niszczy poprzez zakwestionowanie jego kartezjańskiej podstawy sam dyskurs. Równocześnie język poetycki jest jedynie artykulacją na polu literatu-

⁴⁰³ Wspomina o tym Leopoldo de Luis, omawiając poezję Vicente Aleixandre. Por. Leopoldo de Luis, *Introducción biográfica y crítica*, [w:] Vicente Aleixandre, *Sombra del paraíso*, edición de Leopoldo de Luis, Madrid 1976, s. 19–20.

⁴⁰⁴ Anthony L. Geist, *El 27 y la vanguardia: una aproximación ideológica*, [w:] H. Wentzlaff-Eggebert (red.), *op. cit.*, s. 439.

ry szerszego dyskursu władzy. Surrealiści, czyniąc z nieracjonalności centrum dyskursu, obalają jego hegemonię. Kwestionują radykalnie władzę słów nad rzeczami, podstawę mieszczańskiej ideologii, a przez to nie dowierzają tym, którzy tę władzę obsługują. A zatem tego, co zdaje się wyrazem indywidualnego kryzysu egzystencjalnego, nie można rozumieć wyłącznie w kategoriach czysto biograficznych, ale w kontekście szerszego kryzysu estetycznego. Ten zaś ujawnia zerwanie z hegemonicznym dyskursem klasowym i obejmuje wszystkie formy wyrazu współczesnej kultury. Teksty interesujących nas poetów są więc dokumentami ich walki o odpowiedni język poetycki, ale także ich nieświadomych poszukiwań doskonalszego porządku społecznego.

Skoro jesteśmy już przy krytyce biograficznej, dodajmy jeszcze jedną wątpliwość. Czy można uznać za przypadek, że niemal wszyscy hiszpańscy poeci związani z surrealizmem: Emilio Prados, Vicente Aleixandre, Luis Cernuda, Federico García Lorca, byli homoseksualistami? Wydaje się, że wzywający do wolności totalnej surrealizm mógł pomóc tym autorom otworzyć się na siebie samych. Pod wpływem surrealistycznych postulatów poszukiwania pełnej prawdy o własnej tożsamości, pod wpływem projektu odnajdywania w erotyce ukrytych pragnień i w sennych pożądaniach nowych wiadomości o człowieku mogli oni wreszcie przestać udawać kogoś innego (Mężczyzna I z dramatu *Publiczność* Lorki mówi do Dyrektora: „Kocham cię w obecności innych, bo nienawidzę maski i udało mi się zdrzeć ją z ciebie”⁴⁰⁵). Jak nie miał stać się im bliski ruch domagający się prawa do przyjemności, krytykujący społeczną hipokryzję i pragnący znieść wszelkie antynomie, także antynomię świata homo- i heteroseksualnego? Przypomnijmy sobie w tym miejscu fragment z *Odmieńców* Hansa Mayera:

W swojej książce o Genecie Jean Paul Sartre naszkicował genealogię homoseksualnego autora i potraktował go jako wyjątkowy przypadek egzystencji homoseksualnej w mieszczańskim społeczeństwie: „Dramat mieszczanina pederasty jest dramatem nonkonformizmu. Jak ma on zachować swą występną oryginalność w społeczeństwie, w którym rodzina, zawód, majątek, wykształcenie i religia skłaniają go do integracji?” Andersen i nieudana integracja, Verlaine-Rimbaud i nieudana prowokacja, pragnienie śmierci Ludwika Bawarskiego, Czajkowskiego, Garcíi Lorki i Klausa Manna to wzorce, które wciąż się powtarzają⁴⁰⁶.

Wydaje się, że surrealizm stał się dla tej części hiszpańskich poetów sposobem wyrażenia tego, czego w inny sposób wyrazić by nie mogli lub też odwrotnie – tak uważa James Valender⁴⁰⁷ – ich przystąpienie do surrealizmu bardziej niż decyzją czysto literacką było przede wszystkim symptomem nowej postawy życiowej. Wszystko to mimo i wbrew postawie francuskiego papieża surrealizmu, który homoseksualistom był niechętny (czy dlatego także niechętnie autodefiniowali się

⁴⁰⁵ F. García Lorca, *Publiczność...*, s. 35.

⁴⁰⁶ Hans Mayer, *Odmieńcy*, przełożyła Anna Kryczyńska, Warszawa 2005, s. 354.

⁴⁰⁷ James Valender, *Cuatro cartas de Luis Cernuda a Juan Guerrero (1928–1929)*, „Cuadernos Hispanoamericanos”, nr 316, Madrid, octubre 1976, s. 52.

jako surrealiści?), narzucał w stosunku do nich, jak pisze Taborska, „moralizatorsko-dydaktyczno-karcący ton” i piętnował ich „brak moralności”⁴⁰⁸.

Pozostając przy danych biograficznych, dodajmy, że jeśli weźmiemy pod uwagę ewolucję poezji i poetów 1927 wyraźnie akcentowaną istnieniem dwóch różnych etapów w historii formacji (w latach dwudziestych rozgrywającą się pod znakiem Juana Ramona Jiménez, poezji czystej i powrotu do tradycji Luisa de Góngory, w latach trzydziestych zaś pod wpływem Nerudy i zerwania z wcześniejszą aseptycznością na rzecz manifestowania ludzkich pasji), to można surrealizm hiszpański rozumieć także jako bunt młodszych twórców grupy wobec starszych, którym udało się już osiągnąć znaczący artystyczny prestiż i pewną życiową pozycję; bunt autorów ciągle na dorobku, niepewnych swych poetyckich losów, młodszych o mniej więcej dekadę od najstarszych, Salinas i Guilléna, nazywanych poetami-profesorami. Przypomnijmy sobie Albertiego, który wśród źródeł surrealistycznego tomu *O aniołach* wymienia m.in. niezadowolenie ze swej dotychczasowej twórczości, zazdrość i nienawiść (inni „byli profesorami na światowych uniwersytetach, bibliotekarzami w ministerstwach, urzędnikami agencji turystycznych... A ja? Kim byłem? Nawet nie miałem matury”⁴⁰⁹). Przypomnijmy sobie także Lorke, którego niezmiernie drażniła konieczność ciągłego proszenia rodziców o pieniądze i tłumaczenia się im jak nastolatek z wszystkich swoich wydatków (Lorca pod wpływem Guilléna myślał nawet przez chwilę, by także zostać „profesorem”) i który przez kilka długich lat nic nie publikował, a gdy w końcu latem 1928 r. wydał *Romancero gitano* (*Romancero cygańskie*), natychmiast zaszufladkowano go jako poetę-folklorystę, piewce kultury cygańskiej, czego szczerze nie znośił. Także Cernuda czuł się coraz bardziej zdystansowany względem liderów pokolenia. Opinię tę potwierdza poniekąd sam Salinas, który w liście do Guilléna, komentując pojawienie się kolejnego numeru pisma „Gallo”, jakie w Granadzie redagował Lorca pozostający pod wpływem surrealistycznych przekonań swego ówczesnego przyjaciela, Salvadora Dalí (numer zawierał „Anty-artystyczny Manifest Kataloński”, „Manifesto antiartístico catalán” malarza przełożony na hiszpański przez Lorke), pisał: „Moje ostatnie oburzenie spowodował drugi numer »Gallo« z głupim manifestem katalońskim i artykułikiem Przyjaciela w jego obronie. Wczoraj wieczorem powiedziałem Federicowi szereg okrucieństw o tym wszystkim. Sądzę, że przesadziłem, ale władało mną święte oburzenie. Ci młodzi Andaluzyjczycy przypominają mi z każdym dniem coraz bardziej choraگیewki na wietrze”⁴¹⁰.

Zauważmy także, że najważniejsze, kanoniczne utwory hiszpańskiego surrealizmu zostały napisane w bardzo ograniczonym czasie, w ciągu kilkunastu miesięcy dzielących rok 1928 i 1931. Alberti skończył pisać tom *O aniołach*

⁴⁰⁸ A. Taborska, *op. cit.*, s. 44. Wyjątek stanowili Louis Aragon, Jacques Prévert, Jacques-André Boiffard czy Raymond Queneau.

⁴⁰⁹ R. Alberti, *Utracony...*, s. 314.

⁴¹⁰ Cyt. za: L. García Montero, *op. cit.*, [w:] Philip Silver, Antonio Jiménez Millán *et al.*, *Realidades y deseos de Luis Cernuda*, Granada 2004, s. 203.

w 1928, a *Byłem głupkiem, a to, co zobaczyłem uczyniło mnie podwójnym głupkiem* w 1929; Luis Cernuda miał gotową książkę *Jedna rzeka, jedna miłość* w 1930 r.; poemat *Poeta w Nowym Jorku* oraz sztuka *Publiczność* Lorki również powstały w 1930 r., a rok później jego dramat *Kiedy minie pięć lat*; w tym samym momencie, kiedy Vicente Aleixandre dopracowywał *Szpady jak usta*. Dlaczego część poetów 1927 między 1928 a 1931 r. porzuca swoją dotychczasową stylistykę na rzecz poetyki gwałtownej, irracjonalnej, katakumbowej? Przedstawiona zbieżność dat nie może być przypadkowa. Nie wydaje się, by wynikała wyłącznie z osobistych kryzysów egzystencjalnych, jakie wspomniani autorzy rzeczywiście przeżywali na przełomie lat dwudziestych i trzydziestych. W końcu nie wszystkie ludzkie napięcia znajdują ujście w surrealizmie. Ten chronologiczny paralelizm wskazuje raczej na powinowactwo wspomnianych utworów z konkretnym momentem historycznym, w którym z jednej strony efekty rewolucji bolszewickiej zbiegają się z przyczynami niemieckiego i włoskiego faszyzmu i konsekwencjami, jakie dla światowej gospodarki przyniósł amerykański krach giełdowy, a z drugiej strony w Hiszpanii z kryzysem monarchii, wojskową dyktaturą generała Primo de Riveri, tłumieniem narastających zamieszek pracowniczych i studenckich.

Po 1931 r. Alberti, Lorca i Cernuda porzucają poetycki surrealizm i w sposób znacznie bardziej bezpośredni niż dotąd kierują swoją uwagę – i w sztuce, i w życiu – na kwestie społeczne. To społeczne zaangażowanie poetów nie oznacza odrzucenia ich surrealistycznej przeszłości, nie stoi ona w sprzeczności z awangardą. Przeciwnie, jeśli będziemy teksty nadrealistyczne rozumieć nie jako formalne i stylistyczne eksperymenty, ale jako zewnętrzny wyraz bodźców ideologicznych, podobna opozycja stanie się bezzasadna. Widoczny w twórczości hiszpańskich surrealistów ciągły ruch naprzód podsumowuje Geist następującym cytatem z Benjamina:

Jest taki obraz Klee, nazywany *Angelus Novus*. Przedstawia on anioła, który wygląda tak, jak gdyby zamierzał się oddalić od czegoś, w czym zatopił spojrzenie. Ma szeroko otwarte oczy, otwarte usta i rozpostarte skrzydła. Tak zapewne wygląda anioł historii. Oblicze zwrócił ku przeszłości. Tam, gdzie przed nami pojawia się łańcuch zdarzeń, widzi on jedną wielką katastrofę, która nieprzerwanie mnoży piętrzące się ruiny i ciska mu je pod stopy. Chciałby się pewnie zatrzymać, zbudzić pomarłych i poskładać szczątki zaścielające pobożowisko. Lecz od raję wieje wichur, zaplał mu się w skrzydłach, a tak jest potężny, że anioł już nie potrafi ich złożyć. Wichur ten niepowstrzymanie gna go w przyszłość, do której zwrócony jest plecami, podczas gdy przed nim aż pod niebo wyrasta zwałisko ruin. To, co nazywamy postępem, to właśnie ten wichur⁴¹¹.

Nie sposób nie zauważyć, że narodziny utworów realizujących postulat surrealistów zbiegły się w czasie z narodzinami w 1931 r. hiszpańskiej republiki, dla której nie bez znaczenia pozostawały poetyckie hasła wolności wyobraźni i niezgodny na skonwencjonalizowane formy wyrazu⁴¹². Surrealizm jako wyraz

⁴¹¹ W. Benjamin, *Twórca...*, s. 156.

⁴¹² Dodajmy, że były także tendencje przeciwne i część lewicowych publicystów krytykowała awangardę i działalność grupy 27. Znaczący jest przypadek autorów skupionych wokół pisma „Nueva España”, walczących o powołanie republiki. Jeden z nich, José Díaz Fernández, w swojej książce

artystycznego protestu i literackiego buntu zgodny jest z duchem formującym hiszpański republikanizm. Ręka w rękę idą zatem surrealizm i republika w stronę społecznego zaangażowania. Widać to wyraźnie w ideologicznej postawie nawróconych na komunizm Albertiego, Cernudy czy Pradosa oraz w życiowej postawie Lorki włączającego się w kulturalną odnowę kraju poprzez pokazywanie klasycznego repertuaru mieszkańcom hiszpańskiej prowincji w ramach wędrownego teatru La Barraca (pamiętając także o ideologicznej tematyce części utworów poematu *Poeta w Nowym Jorku*, np. *Norma y paraíso de los negros* – *Norma i raj czarnoskórych*, *El rey de Harlem* – *Król Harlemu*, *Paisaje de la multitud que orina* – *Pejzaż oddającego mocz tłumy*, gdzie ujawniana jest społeczna alienacja, samotność, agresja i niesprawiedliwość) czy wreszcie w artystycznych decyzjach Buñuela realizującego wstrząsający film dokumentalny *Las Hurdes, tierra sin pan* (*Las Hurdes, ziemia bez chleba*) o zacofaniu i biedzie jednej z wiosek Ekstremadury. Mówiąc inaczej, ruch artystyczny, który rozpoczął działalność pod hasłami natychmiastowej potrzeby odmiany języka i wyzwolenia się od dotychczasowej poetyki, stawał się z każdym niemal miesiącem bardziej radykalny, poszerzając zakres swych żądań do całkowitej wolności człowieka, szczególnie jeśli chodzi o społeczną niesprawiedliwość i dyskryminację, przez co zyskiwał na politycznym, prorepublikańskim zaangażowaniu. Zresztą jest to jeszcze jeden dowód na to, że wbrew wielu opiniom istniał jednak w Hiszpanii surrealizm rozumiany nie tylko wąsko jako styl pisarski czy poetyka, ale także szerzej jako postawa życiowa. Jeśli Breton, powołując się na Rimbauda i posługując się argumentem o konieczności zmiany świata, wzywał do buntu wobec mieszczańskiego społeczeństwa, Cernuda, Alberti i Lorca niczego innego nie pragnęli, a kiedy w marcu 1929 r. rozpoczęły się studenckie manifestacje przeciwko dyktaturze Miguela Primo de Riverę, Alberti poczuł, że ten klimat kontestacji i gwałtownego protestu pociąga i wciąga go. Potem zastanawiając się, jak można pomóc strajkującym, mówił: „ani wiersze z tomu *Kazania i mieszkania*, ani jeszcze bardziej rozpaczliwe i twarde z tomu *O aniołach* nie mogły im posłużyć”⁴¹³. Jego pragnienie zmiany świata, które początkowo popchnęło go w stronę surrealizmu, w roku 1931 – gdy uznał, że sztuka jest narzędziem niewystarczającym do osiągnięcia tego celu – wpycha

El nuevo romanticismo oskarżał przedstawicieli pokolenia 27 organizujących mszę za Góngorę o literacki faszyzm, inny zaś Antonio Espina w recenzji ze sztuki teatralnej Albertiego *El hombre deshabitado* (*Opustoszały człowiek*) nazywa jego autora „poetą o opustoszałym mózgu”. Dalej zaś w odniesieniu do surrealizmu mówi, wykazując się niewielką wiedzą o narodzonym w Paryżu ruchu, że znajdująca się w agonii kultura mieszczańska wydała z siebie surrealizm będący trupem spiritualistycznej psychologii. Całość zaś autor kwituje zdaniem, że konieczne jest pojawienie się społeczeństwa komunistycznego, które zażąda – wbrew smutnym surrealitom – świtu, narodzin i radości. Więcej por. Antonio Jiménez Millán, *Promesa y desolación. El compromiso en los escritores de la Generación del 27*, Granada 2001, s. 29–37.

⁴¹³ Cyt. za: Antonio Jiménez Millán, *Pureza y compromiso en la generación del 27*, [w:] E. Orozco Díaz, A. Gallego Morell *et al.* (red.), *op. cit.*, s. 215.

go w ramiona partii komunistycznej i aktywnej działalności politycznej. Podobny jest przypadek Cernudy: jego poczucie duszenia się w ciasnych ramach mieszczańskiego społeczeństwa także prowadzi go najpierw do surrealizmu, a około 1933 r. do kierowanego przez Albertiego pisma „Październik”, gdzie pisze:

Ten absurdalny świat, jaki oglądamy, jest trupem, którego członki po kryjomu poruszają ci, co jeszcze ufają, że uda im się pożywić rozkładem. Jest konieczne, to nasz najważniejszy obowiązek, abyśmy pogrzebali podobne ściervo. Konieczne jest zniszczenie i skończenie z tym przestarzałym społeczeństwem, w ramach którego obecne życie szarpie się na uwięzi. To przywiedle społeczeństwo wcisnięte w obcisły kaftan niszczy młode energie wydobywające się dziś na światło dzienne. Należy zadać mu śmierć, należy je zniszczyć, zanim ono zniszczy podobne energie, a wraz z nimi samo życie. Ten cel każe mi wierzyć w rewolucję, jaką zainspiruje komunizm⁴¹⁴.

Pół roku później w tym samym piśmie zamieści wiersz, niewłączony nigdy do żadnego tomu, gdzie może nieco sztubacko jak na 32-letniego autora wyraża swój bunt i sławi:

Contra vuestra moral contra vuestras leyes
Contra vuestra sociedad contra vuestro dios
Contra vosotros mismos vientres sentados
Con una firme espiga
A quien su propia fuerza empuja desde tierra
Para que se abra al sol
Para que se dé su fruto
Fruto de odio y de alegría
Fruta de lucha y de reposo.

La verdad está en lucha y en ella os aguardamos
Vientres sentados
Vientres tendidos
Vientres muertos⁴¹⁵

(Przeciwko waszej moralności przeciwko waszym prawom / Przeciwko waszemu społeczeństwu przeciwko waszemu bogu / Przeciwko wam samym siedzące brzuchy / z twardym trzpieniem / tego, kto swą własną siłę pcha z ziemi / Żeby otworzyła się na słońcu / Żeby dała owoc / Owoc nienawiści i radości / Owoc walki i spoczynku. // Prawda jest w walce i w niej na was czekamy / siedzące brzuchy / wyciągnięte brzuchy / nieżywe brzuchy)

Także Lorca, choć bezpośrednio politycznie niezaangażowany, w czasach republiki prowadził misję edukowania hiszpańskiej wsi za pomocą studenckiego teatru, choć swą kontestację wyrażał już wcześniej. W jednej z dwóch ód zamieszczonych w tomie *Poeta w Nowym Jorku* pt. *Grito hacia Roma. Desde la torre del Chrysler Building* (Krzyk w stronę Rzymu. Z wieży Chrysler Building) oskarża Rzym o obojętność wobec wszystkich cierpiących na świecie.

⁴¹⁴ Cyt. za: *ibidem*, s. 239.

⁴¹⁵ Luis Cernuda, *Poesía completa*, edición a cargo de Derek Harris y Luis Maristany, Barcelona 1977, s. 550.

Mientras tanto, mientras tanto, ¡ay!, mientras tanto,
 los negros que sacan las escupideras,
 los muchachos que tiemblan bajo el terror pálido de los directores,
 las mujeres ahogadas en aceites minerales,
 la muchedumbre de martillo, de violín o de nube,
 ha de gritar aunque le estrellen los sesos en el muro,
 ha de gritar frente a las cúpulas,
 ha de gritar loca de fuego,
 ha de gritar loca de nieve,
 ha de gritar con la cabeza llena de excremento,
 ha de gritar como todas las noches juntas,
 ha de gritar con voz tan desgarrada
 hasta que las ciudades tiemblen como niñas
 y rompan las prisiones del aceite y la música,
 porque queremos el pan nuestro de cada día,
 flor de aliso y perenne ternura desgranada,
 porque queremos que se cumpla la voluntad de la Tierra
 que da sus frutos para todos.

(Tymczasem, tymczasem, ach! tymczasem / czarnoskórzy, co wyciągają spluwaczki / chłopcy, co drżą pod bladym postrachem dyrektorów / kobiety utopione w olejach mineralnych / tłum młotka, skrzypiec i chmury, / musi krzyczeć choćby mu roztraskali mózg o ścianę / musi krzyczeć naprzeciw kopuł / musi krzyczeć oszalały od ognia / musi krzyczeć oszalały od śniegu / musi krzyczeć z głową pełną odchodów / musi krzyczeć jak wszystkie noce razem / musi krzyczeć głosem tak rozdzierającym / aż do czasu, gdy miasta zadrzą jak dziewczynki / i rozbiją więzienia oleju i muzyki, / ponieważ chcemy chleba naszego powszedniego / kwiatu olchy i trwałej wyluskanej czułości, / ponieważ chcemy, aby się stała wola Ziemi / co daje swe owoce wszystkim.)

Oto krzyk o współczucie do Rzymu, który pozostaje obojętny jak obojętni byli opisani w wierszu *Crucifixión (Ukrzyżowanie)* poprzedzającym *Krzyk do Rzymu* faryzeusze i otaczający Chrystusa tłum:

¡Oh cruz! ¡Oh clavos! ¡Oh espina!
 ¡Oh espina clavada en el hueso hasta que se oxíden los planetas!
 Como nadie volvía la cabeza, el cielo pudo desnudarse.
 Entonces se oyó la gran voz y los fariseos dijeron:
 Esa maldita vaca tiene las tetas llenas de leche.

La muchedumbre cerraba las puertas
 y la lluvia bajaba por las calles decidida a mojar el corazón
 mientras la tarde se puso turbia de latidos y leñadores
 y la oscura ciudad agonizaba bajo el martillo de los carpinteros.
 Esa maldita vaca
 tiene las tetas llenas de perdigones,
 dijeron los fariseos.

[...]
 Esa maldita vaca, maldita, maldita, maldita
 no nos dejará dormir, dijeron los fariseos,
 y se alejaron a sus casas por el tumulto de la calle

dando empujones a los borrachos y escupiendo la sal de los sacrificios
mientras la sangre los seguía con un balido de cordero⁴¹⁶.

(Ach, krzyż, ach gwoździe, ach ciernie! / Ach ciernie przybite do kości do czasu aż zardzewieją planety! / Jako że nikt nie odwracał głowy, niebo mogło się rozebrać. / Wówczas usłyszano wielki głos, a faryzeusze powiedzieli: / Ta przeklęta krowa ma wymiona pełne mleka. // Tłum zamykał drzwi / a deszcz schodził ulicami zdecydowany zmoczyć serca / podczas gdy wieczór stał się mętny od uderzeń i drwali / zaś ciemne miasto umierało pod młotkiem stolarzy. / Ta przeklęta krowa / ma wymiona pełne kuropatw, / powiedzieli faryzeusze. [...] // Ta przeklęta krowa, przeklęta, przeklęta, przeklęta / nie da nam spać, powiedzieli faryzeusze, / i oddalili się do swych domów przez zgiełk ulicy / popychając pijanych i spluwając sól ofiar / podczas gdy krew podążała za nimi z beczaniem baranka.)

Wyjaśnijmy jeszcze pokrótce wspomnianą wyżej społeczną działalność Lorki w ramach teatru studenckiego. II Republika w maju 1931 r., miesiąc po jej proklamowaniu, powołała do życia niezwykley organizm, tzw. Misje Pedagogiczne (Misiones Pedagógicas) mające na celu zmienić sytuację na wsiach pogrążonych w stuletnim analfabetyzmie. Zmobilizowano setki studentów i profesorów uniwersytetów, którzy w niewielkich grupach kierowali się do najodleglejszych rolniczych zakątków kraju, gdzie wygłaszali wykłady, organizowali małe biblioteki, rozdawali lekarstwa, wystawiali objazdowe muzea z kopiami obrazów z Prado, przygotowywali spektakle teatralne. Najślynniejszą grupą powołaną w ramach inicjatywy Misji Pedagogicznych był teatr La Barraca stworzony w 1932 r. przez studentów Wydziału Filologiczno-Filozoficznego Uniwersytetu w Madrycie. Zespołem kierował Federico García Lorca wspólnie z młodym pisarzem Eduardo Ugarte. Ciężarówką przewożono od miasteczka do miasteczka scenę, kurtyny, światło i dekoracje. Zresztą scenografię uznawaną za syntetyczną i awangardową tworzyli najwybitniejsi malarze przedwojennej Hiszpanii, związani z surrealizmem Benjamín Palencia, autor oprawy plastycznej do sztuki *Życie jest snem* Calderóna de la Barca oraz José Caballero i rzeźbiarz Alberto Sánchez. Wystawiano hiszpańską klasykę: utwory Cervantesa, Calderóna de la Barca, Lopego de Vega i Tirso de Moliny. Zespół – pisze Urszula Aszyk:

stawiał sobie za cel odnowę hiszpańskiej sceny w oparciu o „założenia artystyczne” i repertuar klasyczny oraz szerzenie kultury teatralnej i kształtowanie gustów widzów na hiszpańskiej prowincji. Lorca, być może w ślad za Maxem Reinhardtem, chciał uczynić z klasyków autorów współczesnych. Pytany, dlaczego nie gra sztuk nowoczesnych, odpowiadał dziwić się, iż takie w Hiszpanii istnieją⁴¹⁷.

Jak stwierdza Urszula Aszyk:

Mimo iż zespół tworzyli amatorzy, odnosił wielkie sukcesy. Było to niewątpliwie wynikiem zaangażowania i poświęcenia Lorki i Ugarte jako dyrektorów oraz Lorki jako reżysera. Do ról w projektowanych przedstawieniach dobierali oni studentów z ogromną starannością i poddawali

⁴¹⁶ F. García Lorca, *Obras completas*, t. I, s. 559–560.

⁴¹⁷ U. Aszyk, *Federico García Lorca w teatrze...*, s. 84.

wstępnym ćwiczeniom. Próby trwały długo. Lorca jako reżyser wymagał od aktorów nie tylko znajomości przypisanych im ról, ale całej sztuki. „W konsekwencji – wspomina Luis Sáenz de la Calzada – zmuszał nas do studiowania i wielokrotnego powtarzania prób”. Oczekiwał przy tym od aktorów „wiosennej świeżości”, błyskotliwości, a także lekkości w tańcu. Zwykł jednak pracować w różny sposób z różnymi aktorami, w zależności od ich możliwości i zdolności. Działania aktora miały być logiczne i koherentne. Nie dopuszczał w grze aktora „prawdziwych uczuć”: „uczucie ma być udawane z zimną krwią”; aktor „w każdej chwili ma być świadomy tego, co robi i również w każdej chwili ma stwarzać wrażenie, że to postać, którą on przedstawia, opanowana jest uczuciem”⁴¹⁸.

La Barraca od pierwszych przedstawień w prowincji Soria latem 1932 r. do kwietnia 1936 r. zrealizowała dwadzieścia jeden objazdów, które objęły całą Hiszpanię od Galicji po Andaluzję, od Katalonii po Hiszpańskie Maroko. W ramach Misji Pedagogicznych działał też inny zespół znany jako Teatro Ambulante (Teatr Objazdowy) lub Teatro del Pueblo (Teatr Ludowy) kierowany przez innego znanego dramaturga hiszpańskiego Alejandro Casonę.

W ramach podsumowania powtórzmy raz jeszcze, że znaczna część hiszpańskich surrealistów doszła do surrealizmu po części własną drogą i stąd zapewne wynika odmienny niż we Francji charakter tego nurtu. Oprócz nielicznych, jak Luis Cernuda, który świetnie znał francuski i czytał pisma nadrealistów w oryginale, pozostali przyszli surrealiści hiszpańscy nie studiowali wnikliwie Bretona. Przyznają się jednak do głębokiego wpływu, jakie na ich życie i dzieło wywarło *Objaśnianie marzeń sennych*. Dalí wyznawał, że wkrótce po tym, jak zamieszkał w Madrycie, w 1922 r. zaczął czytać Freuda, którego dzieła zebrane w przekładzie na hiszpański właśnie zaczynały ukazywać się w stolicy⁴¹⁹ i że lektura ta okazała się fundamentalnym doświadczeniem życiowym⁴²⁰. W latach kolejnych, w 1923 i 1924, w Residencia de Estudiantes odbywały się seminaria na temat psychoanalizy i teorii marzeń sennych, które prowadzili wybitni hiszpańscy lekarze i psychiatry, a uczestniczący w nich studenci żywo o podświadomości rozmawiali i często żartowali na temat symboliki marzeń sennych. Poza Dalim, także Buñuel w pamiętniku zapewnia, że dzieła twórcy psychoanalizy oraz odkrycie podświadomości przesądziły w znacznym stopniu o jego przedwojennej drodze życiowej. Również Lorca, jak wspomina Cipriano Rivas Cherif⁴²¹, interesował się wieloma aspektami psychoanalizy, co zresztą widoczne jest zwłaszcza w jego teatrze.

Pewne parametry hiszpańskiej poezji zbiegają się zatem z parametrami surrealizmu nie w wyniku bezpośrednich wpływów, ale w wyniku osobistej i jed-

⁴¹⁸ *Ibidem*, s. 86–87.

⁴¹⁹ Dzieła zabrane Freuda przełożone na hiszpański w 1922 r. przez Luisa Lópeza-Ballesterosa wydawała madrycka Biblioteca Nueva. Wstęp do kilku tomów napisał José Ortega y Gasset, a jego „Revista de Occidente” już w pierwszym lipcowym numerze z 1923 r. omawiała tę publikację.

⁴²⁰ Por. Ian Gibson, *Vida, pasión y muerte de Federico García Lorca 1898–1936*, Barcelona 2006, s. 195.

⁴²¹ Por. Julio Huélamo Kosma, *La influencia de Freud en el teatro de García Lorca*, Boletín de la Fundación Federico García Lorca, 6, 1989, s. 59

nostkowej asymilacji tego samego tworzywa estetycznego, w wyniku identycznych literackich punktów odniesienia. Zdają się to potwierdzać słowa Vicentego Aleixandre, który wyjaśnia motywy, jakimi kierował się wybierając formę prozy poetyckiej dla tomu *Pasión de la Tierra* (*Pasja Ziemi*):

Mogę Ci powiedzieć, że zanim poznałem francuski surrealizm, znałem mistrzów francuskich surrealistów. [...] Czytywałem Lautréamonta, mistrza surrealizmu, mojego mistrza; czytywałem Rimbauda, mistrza surrealizmu, mojego mistrza, a prozy *Iluminacji* wpłynęły bezpośrednio na moją pierwszą książkę surrealistyczną, jaką jest *Pasión de la Tierra*. Bezpośrednio. Moimi mistrzami byli Lautréamont, Rimbaud oraz mistrz prozy irracjonalnej, jakim jest Joyce. I Freud jako badacz duchowych podziemi⁴²².

Można więc nieco przewrotnie powiedzieć, że surrealizm w wersji czystej nie pojawił się w Hiszpanii w pierwszych dekadach XX wieku, ponieważ był on tam zawsze. Octavio Paz w rozmowie *Cztery albo pięć stron świata* zapytuje, odnosząc się do krajów angielskojęzycznych: „Dlaczego surrealizm nie miał wpływu na literaturę? Może dlatego, że Anglicy zawsze mieli własną wersję surrealizmu. Fantastyczny i humorystyczny nastrój para- lub presurrealistyczny pojawia się u wielkich pisarzy, jak Szekspir czy Dickens, nie mówiąc już o Lewisie Carrollu i Edwardzie Learze. Surrealizm *avant-la-lettre*, który można streścić w ten sposób: maksimum precyzji, które tworzy maksimum dziwności”⁴²³. Nie inaczej jest w wypadku hiszpańskiej literatury. Była już mowa o przedstawicielach pokolenia 1898 (Machado, Unamuno, Baroja i Valle-Inclán). Z łatwością odnajdziemy także niepokojącą dziwność w tamtejszym malarstwie: dość przypomnieć karły Velázqueza czy okropności Goi, a także obrazy z Muzeum Prado, które natchnęły Wolfganga Kaysera do napisania jego słynnej monografii o grotesce. Monstrualność poprzez zezwierżenie człowieka opisywać będzie w *Życiu snem* Calderón de la Barca. Pewien irracjonalizm (Renato Poggioli w znanej monografii europejskiej awangardy surrealizm określa właśnie jako kondensację irracjonalizmu) obecny jest w prześmiewczych, groteskowych i ciemnych barokowych *Snach* Francisca de Quevedo, w postaci Don Kichota oraz w figurach licznych żebraków i wariatów opisywanych przez tamtejszą literaturę łotrzykowską. Projekt wyrażenia niewyraźnego jako pierwsi i najgłębiej realizowali hiszpańscy mistycy. Nie miejsce tu na wnikliwe analizy tego czarnego nurtu hiszpańskiej kultury. Równocześnie jednak stwierdzenie, że uprawianie poezji zawierającej elementy oniryczne i nierzeczywiste, groteskowe, monstrualne i irracjonalne ma w Hiszpanii długą tradycję, nie przeczy faktowi, że od momentu wtargnięcia na scenę ruchów awangardowych skłania się ona bardziej w tym kierunku i nabiera pewnych specyficznych cech.

⁴²² Cyt. za: Sergio Arlandis, *Vicente Aleixandre*, Madrid 2004, s. 45.

⁴²³ Roberto González Echevarría, Emir Rodríguez Monegal, *Cztery albo pięć stron świata. Z Octavio Pazem rozmawiają Roberto González Echevarría i Emir Rodríguez Monegal*, przełożyła Maria Raczkiewicz, „Literatura na Świecie” 2000, nr 7–8, s. 17.

A zatem o ile surrealiści francuscy odwoływali się i powoływali na romantyzm, o tyle Hiszpanie mogli odnosić się do własnej, innej niż romantyczna, tradycji. Antyromantyczne nastawienie hiszpańskiego surrealizmu podkreśla zresztą wielu badaczy, przy czym warto pamiętać, że charakter hiszpańskiego romantyzmu, wzorowanego na francuskim, był inny niż tego samego prądu w Niemczech, Wielkiej Brytanii czy Polsce. Jak przypomina Adam Ważyk, istotna zawartość surrealizmu francuskiego wynikała ze szczególnego splotu doświadczeń i luk tamtejszej poezji:

Doświadczenia – to przede wszystkim Lautréamont, Rimbaud, Alfred Jarry, Apollinaire i jego generacja, luki – to zaległości romantyzmu francuskiego w stosunku do innych krajów europejskich, zaległości tak wielkie, że niektórzy surrealiści mówią po prostu o łączy-romantyzmie. Surrealizm odrabiał te zaległości w zmienionych warunkach cywilizacyjnych, z gwałtownością i frenezją, bo inaczej odrabiał nie sposób, jeżeli się nie chce być epigonem. Romantycy francuscy prawie nie znali fantastyki. Francuski romantyzm był wyjątkowo „racjonalistyczny”. Surrealiści uprawiali grę wyobraźni nie oglądając się na żadne normy. Przełamali ograniczenia datujące się od Renesansu, których nie potrafił naruszyć ani barok, ani romantyzm, przestali się liczyć z ekonomiką form organicznych i ludzkiego ciała. [...] Romantyzm francuski nie znał ani obłędu Gustawa, ani Kordiana w szpitalu wariatów. Dopiero surrealizm miał wprowadzić romantyczną koncepcję obłędu, który jest odpowiedzią jednostki na ohydę świata, buntem jej sił psychicznych, stanem natchnionym⁴²⁴.

Podobne luki i zaległości dotyczą romantyzmu hiszpańskiego. Jak pisze Octavio Paz:

Hiszpański romantyzm był naskórkowy i deklamatorski, patriotyczny i sentymentalny: imitacja francuskich wzorów równie napuszonych i wywodzących się z romantyzmu angielskiego i niemieckiego. Nie idee, frazesy; nie styl, maniera; nie wizja łączności pomiędzy makro- i mikrokosmosem; nie świadomość, że ja to błąd, wyjątek w systemie wszechświata; nie ironia, subiektywizm uczuciowy. Istniały romantyczne postawy i istnieli poeci niepozbawieni talentu i pasji, którzy uczynili własnymi heroiczne gesty Byrona (nie jego ekonomię języka) i górnołotność Hugo (nie jego wizjonerski geniusz). Żadne z oficjalnych nazwisk hiszpańskiego romantyzmu z wyjątkiem Larry nie jest postacią pierwszorzewną. [...] Z pewną brutalnością Argentyńczyk Sarmiento odwiedzając Hiszpanię w 1846 r. powiedział jej mieszkańcom: „państwo nie macie dziś autorów ani pisarzy, ani nic wartościowego... państwo tutaj, a my tam przekładamy”⁴²⁵.

Przyczyny słabości hiszpańskiego romantyzmu wyjaśnia dalej Paz w sposób następujący:

Romantyzm jako reakcja na Oświecenie był przezeń określony, był jednym z jego sprzecznych wytworów. Usiłowanie wyobraźni poetyckiej, by na powrót zaludnić dusze, jakie wyludnił rozum krytyczny, poszukiwanie jakiejś zasady innej niż religijna czy odrzucenie czasu odmierzanego rewolucjami: oto romantyzm będący drugą stroną nowoczesności, jej wyrzutami sumienia, jej obsesjami, jej nostalgią za słowem wcielonym. Oto romantyczna dwuznaczność: wychwala moce i zdolności dziecka, szaleńca, kobiety, *innego* nie-racjonalnego, ale wychwala je z perspektywy nowo-

⁴²⁴ A. Ważyk, *Przedmowa*, [w:] A. Ważyk (red.), *Surrealizm...*, s. 6–7.

⁴²⁵ Octavio Paz, *Los hijos del limo. Del romanticismo a la vanguardia*, Barcelona 1986, s. 117–118.

czesności. Dzikus nie wie o sobie, że jest dzikusem ani nie chce nim być; Baudelaire zachwycą się tym, co nazywa „kanibalizmem” Delacroix właśnie w imię „nowoczesnego piękna”. W Hiszpanii nie mogła powstać podobna reakcja przeciwko nowoczesności, ponieważ Hiszpania nie posiadała tak rozumianej nowoczesności: ani rozumu krytycznego, ani mieszczańskiej rewolucji. Ani Kanta, ani Robespierre’a. To jeden z paradoksów naszej historii. Odkrycie i podbój Ameryki nie były mniej rozstrzygające, co religijna reformacja dla kształtowania się wieku nowoczesności, gdyż o ile drugi czynnik zapewnił etyczne i społeczne podstawy kapitalistycznego rozwoju, o tyle pierwszy otworzył drzwi europejskiej ekspansji i umożliwił pierwsze gromadzenie kapitału w nieznanach dotąd rozmiarach. A jednak oba kraje, które otworzyły epokę ekspansji, Hiszpania i Portugalia, wkrótce znalazły się na marginesie kapitalistycznego rozwoju i nie uczestniczyły w ruchu oświeceniowym. [...] Od wieku XVII Hiszpania coraz bardziej się zamyka w sobie samej, a ta izolacja przekształca się stopniowo w skamieniałość. Ani działania niewielkiej elity intelektualistów odżywionych kulturą francuską XVIII stulecia, ani rewolucyjne wstrząsy wieku XIX nie zdołały jej przemienić. Przeciwnie: inwazja napoleońska wzmocniła absolutyzm i ultramontański katolicyzm⁴²⁶.

A zatem Hiszpanom romantyzm kojarzy się źle, a część tamtejszej krytyki wykazuje antyromantyczną fobię. Nawet radość, z jaką Ortega y Gasset witał sztukę nowoczesną, odpowiadała jego rosnącej wrogości w stosunku do romantyzmu jako sztuki wieku XIX. Teza, która znajdzie rozwinięcie w eseju o dehumanizacji sztuki, wcześniej została wyrażona przez madryckiego filozofa w artykule *Musicalia* opublikowanym w „El Espectador” i poświęconym melodycznej rewolucji Debussy’ego. Brak powodzenia kompozycji francuskiego muzyka przeciwstawia on popularności sztuki romantycznej, Beethovena czy Wagnera, którzy talent melodyczny poświęcają wyrażaniu uczuć zdolnych poruszyć przeciętnego mieszczanina. Zdaniem Ortegi w *Szóstej symfonii* mistrza z Bonn spokojny kupiec, uzdolniony nauczyciel, naiwny urzędnik i sprzedawczyni odnajdują własne emocje, a rozpoznając je, wzruszają się muzyką. Tymczasem zastosowany w *Popołudniu fauna* słownik uczuciowy jest im nieznanym, nigdy go sami nie używali i nie mogą zrozumieć. Z kolei Luis Cernuda w artykule, jaki towarzyszył jego przekładowi Paula Éluarda, opublikowanym w 1929 r. w piśmie „Litoral” tak pisał o hiszpańskim romantyzmie: „Ale tutaj, po przejściu przez Pireneje słowo romantyczny nie ma znaczenia. Hiszpańska poezja na skutek wymogów lub własnych wad ma temperament wyłącznie słowny, nie oferuje żadnej fazy romantycznej na swej niewyczerpanej pustyni słów, słów, słów. [...] Kochamy, lub raczej kocha się tu nazbyt słowo, by być romantycznym; panuje zainteresowanie jedynie dla słów, nie dla poezji”⁴²⁷. Hiszpańscy surrealiści podejmowali zatem walkę z romantyczną ich zdaniem retorycznością i wielosłowiem, z sentymentalnym, deklamatorskim i napuszonym stylem, wbrew własnemu romantyzmowi pragnęli badać język w stanie autonomicznym, język uwolniony od wszelkich zadań estetycznych czy moralnych, język wyrażający sam siebie. To rodzaj głoszonego przez Aragona nominalizmu, zgodnie z którym myśl nie istnieje poza słowami.

⁴²⁶ *Ibidem*, s. 121–122.

⁴²⁷ L. Cernuda, *Paul Éluard. Sueño y pienso que vivo*, [w:] *Prosa II...*, s. 16.

Także wielu badaczy surrealizmu nie dostrzega jego związków z romantyzmem. Też taką stawia przykładowo Paul Ilie, który nieistnienia związków między romantyzmem a surrealizmem dowodzi między innymi jego stosunkiem do przyrody: „Niemożliwe jest umieszczenie Byrona czy Bécquera w ramach emocjonalnego spektrum hiszpańskich surrealistów. Więcej nawet, stracili oni wszelkie zainteresowanie naturą. Skończyły się krajobrazy, duchowa łączność z przyrodą, rustykalna samotność czy religijne poruszenie przez nią wywołane. W jej miejscu mamy połamane obrazy romantycznych motywów: zdeformowane księżyce, mechaniczne róże, okaleczone ptaki”⁴²⁸. Oczywiście podobne zdanie jest dyskusyjne, gdyż ani sugerowane przez badacza sielankowe wizje przyrody nie są dla romantyzmu oczywiste, wystarczy przypomnieć sobie złowieszczonego króla Olch, ani surrealistyczny idealizm *à rebours* nie świadczy o braku jego odwołań do romantyzmu. Z kolei Yolanda Novo Villaverde pisze:

Stosownie będzie zapytać, czy nasza awangarda posiadała te same co europejska właściwości, jak „estetyka zmiany”, tabula rasa względem tradycyjnych sposobów postrzegania i prezentacji, zakwestionowanie idei „dzieła sztuki”, próba pogodzenia magii i polityki, miłości i humoru, sztuki i życia... w gruncie rzeczy romantyczna postawa pozbawiona romantycznej zawartości. Nie było tak. W Hiszpanii nie udało się pogłębić żadnej z tych kwestii, ponieważ istniały inne i szczególne ramy ideologiczne na wszystkich poziomach życia, z literackim włącznie, wewnątrz których nieobecność własnej rewolucji romantycznej ciągnęła się jak balast, eliminując jakiegokolwiek późniejsze głębokie napięcie wraz z częściową aktualizacją tego romantyzmu ukrytego w każdej awangardzie [...]. Mieliśmy zatem krytykę świata mieszczańskiego z elitarnych pozycji mieszczańskich bez świadomości – inaczej niż poza naszymi granicami – tej sprzeczności, podobnie jak bez świadomości ambiwalencji postawy równoczesnego odrzucenia i akceptacji nowoczesności⁴²⁹.

I tu znowu, nawet jeśli przyznać rację ostatniemu zdaniu badaczki, to brak świadomości obu wymienionych sprzeczności trudno przypisać brakowi własnej tradycji romantycznej lub nawiązań do tradycji obcej.

A jednak taki stosunek Hiszpanów do romantyzmu – zupełnie inny niż we Francji – paradoksalnie zbliża awangardę hiszpańską do polskiej, chociaż ten bunt wynikał w obu krajach z różnych powodów, jak różny był ten kierunek u nas i na Półwyspie Iberyjskim. O ile polskie awangardy odrzucały romantyczną normę recepcji – pisze o tym Joanna Orska⁴³⁰ – wiążąc oczekiwania czytelników z ideologicznymi lub etycznymi priorytetami przekazu artystycznego, hiszpańscy pisarze uznali, iż przede wszystkim romantyczny postulat „odrębności”, a także „ludowości” doprowadził ich literaturę do całkowitej zaściankowości. Wspólna zaś będzie niechęć do romantycznego braku rygoru intelektualnego, wylewności i spontanicznego wielosłownia. Dodajmy na marginesie, że w obu krajach awangarda nie była także efektem I wojny światowej, która zrodziła poniekąd surrealistycz-

⁴²⁸ P. Ilie, *op. cit.*, s. 279.

⁴²⁹ Y. Novo Villaverde, *op. cit.*, s. 41.

⁴³⁰ Joanna Orska, *Przełom awangardowy w dwudziestowiecznym modernizmie w Polsce*, Kraków 2004, s. 325.

ny bunt i uwielbienie absurdu: Hiszpania w konflikcie nie uczestniczyła, a w Polsce schodził on na drugi plan wobec odzyskanej w jego wyniku niepodległości. Co ciekawe, antyromantyczne nastawienie obu awangard dało przeciwne rezultaty. O ile w Hiszpanii zintensyfikowało język surrealistyczny, w Polsce jego rozwój zahamowało. Uważa tak m.in. Leszek Engelking, który zastanawiając się nad jego brakiem w polskiej literaturze, upatruje przyczyn tego stanu w konstruktywistycznym nastawieniu naszej awangardy, a przede wszystkim w tym, że „musiała się ona przeciwstawiać wszechmocnej tradycji romantycznej (mocno obecnej również w neoromantyzmie młodopolskim, także u zapowiadającego surrealizm Tadeusza Micińskiego) z jej wyraźnie presurrealistycznymi pierwiastkami”⁴³¹. Poeci polscy, co także podkreśla Maria Delaperrière, nie znali tradycji alchemii słowa ani sztuki sondowania świadomości indywidualnej, gdyż od czasów romantyzmu „wyobrażenia w literaturze polskiej była ustruktrowana przez stałe elementy, które odsyłały przede wszystkim do świadomości zbiorowej, głęboko związanej z naturą”⁴³². Oczywiście stosunek do romantyzmu nie przesądza o sile awangardy. Grzegorz Gazda dostrzega na przykład inną prawidłowość:

im bardziej wpływowa w odbiorze i społecznym zasięgu była moderna przełomu wieków, tym radykalniej kształtował się przeciw niej awangardowy opór. I przeciwnie: literatury narodowe, w których modernizm słabo zaznaczył swoją obecność, mniej aktywnie uczestniczyły w awangardyzacji literatury albo włączały się w ten proces później za pomocą importu haseł i dyrektyw z zewnątrz⁴³³.

Przyszli awangardyści, kontynuuje Gazda, albo przechodzili bezpośrednio przez szkołę modernistycznego symbolizmu, albo przeżywali swoje literackie inicjacje w roli odbiorców modernizmu stanowiącego dlań najważniejszy układ odniesień.

Tymczasem w twórczości hiszpańskich poetów surrealistycznych dają się odnaleźć, chociaż nie bardzo rozległe, ale wyraźne nawiązania do romantyzmu. W *O aniołach* można na przykład dostrzec intertekstualną łączność Alberta z Gustavo Adolfo Bécquerem, romantykiem drugiego pokolenia (niektórzy widzą w nim nawet premodernistę), który „aczkolwiek spóźniony zapewnił literaturze hiszpańskiej znaczące uczestnictwo w romantyzmie europejskim”⁴³⁴. Tom otwiera motto z Bécquera „huésped de tinieblas” („gość ciemności”), a jeden z zawartych w nim wierszy *Tres recuerdos del cielo* (*Trzy wspomnienia z nieba*) stanowi rodzaj hołdu ku czci hiszpańskiego romantyka, nawiązując do kilku jego „rimas”⁴³⁵. Jest to jednak rewindykacja Bécquera ciemnego, atakowanego przez kosmary

⁴³¹ Leszek Engelking, *Surrealizm, underground, postmodernizm. Szkice o literaturze czeskiej*, Łódź 2001, s. 4.

⁴³² M. Delaperrière, *op. cit.*, s. 329.

⁴³³ G. Gazda, *Awangarda...*, s. 182.

⁴³⁴ Florian Śmieja, *Posłowie*, [w:] Gustavo Adolfo Bécquer, *Legendy i listy literackie*, Wrocław 2000, s. 174.

⁴³⁵ *Rimas (Rymy)* – pod takim tytułem ukazały się w 1871 r. numerowane, pozbawione tytułów wiersze poety wydane przez przyjaciół w rok po jego śmierci.

i upiornych gości ciemności, próba wyrwania romantycznego poety z rąk apatycznych panien z dobrego domu, czytających jego wiersze w drogich edycjach między lekcjami gry na fortepianie i wyszywania. Alberti we wrześniu 1931 r. opublikował także w dzienniku „El Sol” artykuł *Miedo y vigilia de Gustavo Adolfo Bécquer* (*Lęk i jawa Gustawa Adolfa Bécquera*), gdzie czytamy, że romantyczny poeta nie spał, bo nocą jego dusza poruszała się wśród nieznanych i niemych ludzi, zjaw. Te zjawy przypominają Albertiańskie anioły, chociaż oczywiście dyskurs surrealistyczny staje się, mimo podobieństwa wizji, przeciwnym biegunem dyskursu romantycznego. Bécquer pragnie zaznaczyć swoje zwycięstwo, Alberti, poddając krytyce owe wizje, swoją porażkę.

Także tytuł jednego z tomików Cernudy *Donde habite el olvido* (*Tam, gdzie zamieszka zapomnienie*), napisanego między 1932 a 1933 r. i zaliczanego przez część krytyki do jego etapu surrealistycznego, odwołuje się do wiersza Bécquera (rima LXVI), mówiącego: „En donde esté una piedra solitaria / sin inscripción alguna, / donde habite el olvido, / allí estará mi tumba” (*Tam, gdzie będzie samotny kamień / bez żadnego napisu, / gdzie mieszkać będzie zapomnienie, / tam będzie mój grób*). Cernuda, podobnie jak Alberti, ma także w swoim krytycznym dorobku szkic o romantycznym poecie, opublikowany na łamach pisma „Cruz y Raya” w 1935 r.

Z kolei Aleixandre jeden ze swoich surrealistycznych tomików *Espadas como labios* (*Szpadę jak usta*) obdarza mottem z Byrona: „What is the poet? What is he worth? What does he do? He is a babbler”⁴³⁶. Cytat ten daje się powiązać z tytułem książki. Byron mówi o poezji jako bredzeniu. W tytule hiszpańskiego poety pojawia się leksem „usta”, który poprzez swe metonimiczne rozszerzenie można rozumieć jako „słowa” czy „poezja”. Jeśli zatem tematem tego zbioru jest nieudana próba zatracenia się i rozplynięcia w elementarnym, pierwotnym świecie żywiołów, to także słowo nie potrafi takiego stanu osiągnąć i może jedynie bełkotać, bredzić.

Jednak Aleixandre tym mottem wskazuje także, że hiszpańscy surrealiści poszukiwali w romantyzmie pewnej wizyjności, a nie odnajdując jej w rodzimej wersji dziewiętnastowiecznego kierunku, skierowali się w inne rejony. Mam na myśli doceniany przez romantyków hiszpański mistycyzm, na który powołuje się część hiszpańskich poetów awangardowych. Zresztą mistycyzm ma wiele wspólnego z surrealizmem. Religijne objawienia, jakich doświadczali św. Jan od Krzyża i św. Teresa z Ávila, zachowują pewne podobieństwo do stanu, jaki poprzez automatyzm psychiczny pragnęli wywołać w sobie surrealiści. Podobna jest tu maksymalna umysłowa koncentracja; paradoksalnie równoczesna świadomość niemożności wysłowienia się i niemożności zatrzymania słów; język porzucający logikę na rzecz emocji spisanych w stanie pewnego zapału; tekst stanowiący nie opis,

⁴³⁶ Vicente Aleixandre, *Espadas como labios, La destrucción o el amor*, edición, introducción y notas de José Luis Cano, Madrid 1993, s. 44.

ale manifestację (pod)świadomości, nie informację, ale intuicję; wiersz będący zapisem doświadczenia; *coincidentiam oppositorum*, jakim często operuje św. Jan od Krzyża, podobne jest do surrealistycznych poszukiwań punktu najwyższego⁴³⁷; podobna jest walka o tajemniczy i nieopisany inny świat; poczucie dostępu do innego poziomu, na którym własny przekaz staje się niejasny i niezrozumiały, własne obrazy nie dość wyraźne, postrzępione jak pozbawione sensu jękanie, co św. Jan od Krzyża wyraził w słynnym wersie pochodzącym z jego *Cántico espiritual* (*Pieśń duchowa*): „un no sé qué que quedan balbuciendo” („nie wiadomo co, co ciągle jękają”)⁴³⁸. Zresztą hiszpańskie „balbucir” etymologicznie i znaczeniowo bliskie jest Byronowskiemu „babblar”. Wspólna zatem dla poezji mistycznej, romantycznej (pamiętamy o licznych związkach obu nurtów) i surrealistycznej jest koncepcja poety⁴³⁹, nie snycerza, złotnika czy kowala – *il miglior fabbro*, jak Prowansalczyka Arnauta Daniela nazwał Dante w *Boskiej komedii* i co T.S. Eliot powtórzy w dedykacji *Ziemi jałowej* w stosunku do Ezry Pounda⁴⁴⁰ – ale medium, za pośrednictwem którego ujawniają się siły ciemne, niejasne, wewnętrzne i utajone. Związany z surrealizmem i przywoływany tu już Julio Cortázar wyznawał w jednym z esejów: „W moim przypadku, znaczna część opowiadań została napisana – jakby to powiedzieć – na marginesie mojej woli, ponad czy pod moją racjonalną świadomością, jak gdybym był jedynie medium, przez które przechodzą i ujawniają się jakiejś obce siły”⁴⁴¹. Lorca kilkakrotnie powoływał się w swoich wykładach na hiszpańskich mistyków. We wrześniu 1928 r. w jednym z listów pisał o poetyckich założeniach słowa, pod którymi podpisałby się być może także św. Jan od Krzyża: „Teraz robię poezję opartą na *otwieraniu żył*, poezję, która *unika* już rzeczywistości poprzez emocję, gdzie odbija się cała moja miłość do rzeczy i mój żart dla rzeczy. Miłość umierania i drwina umierania. Miłość. Moje serce. Tak to jest”⁴⁴². Także podczas wykładu „Imaginación, inspiración, eva-

⁴³⁷ Witold Wirpsza dostrzegał np.: „Oto problem ciemności i światła u św. Jana od Krzyża wygląda zupełnie inaczej, niż go się zazwyczaj stawia: nie są to przeciwstawności, nie są to opozycje i nie jest to dychotomia. W *Strofach* ciemność jest niejako ośrodkiem, gdzie dokonuje się zjednoczenie duszy z Bogiem, w *Pieśni płomienia* i światło są znakiem obcowania duszy z Oblubieńcem. Nie ma walki światła z ciemnością, są to zjawiska i siły komplementarne, wręcz sobie przyjazne, nawet nieistniejące osobno”. Witold Wirpsza, *Gra znaczeń. Przerób*, Mikołów 2008, s. 286.

⁴³⁸ O polskich próbach przełożenia tego wersu ciekawie pisze Marlena Krupa, „*Un no sé qué que quedan balbuciendo*”. *La definición sanjuanista del habla sobre Dios y sus versiones polacas*, [w:] Justyna Ziarkowska, José Luis Losada Palenzuela et al. (red.), *Hispano-Polonica. Homenaje a Piotr Sawicki*, Estudios Hispánicos, t. XV, Wrocław 2007, s. 183–192.

⁴³⁹ Pamiętamy, że także romantycy sięgali do mistycyzmu (choćby Słowacki w *Genezis z Ducha*).

⁴⁴⁰ Por. Marcin Kurek, *Miglior fabbro, czyli ABC sestyny*, „Literatura na Świecie” 1999, nr 12, s. 201–212.

⁴⁴¹ Julio Cortázar, *Algunos aspectos del cuento (1962–1963)*, [w:] *Obra crítica*, t. 2, edición de Jaime Alazraki, Madrid 1994, s. 374.

⁴⁴² F. García Lorca, *Obras completas*, t. III, s. 1079.

sión” („Wyobraźnia, inspiracja, ucieczka”)⁴⁴³, gdy mówił, że poetycka inspiracja to nie objaw siły, ale raczej forma rezygnacji oraz absolutnej pokory bliski jest św. Janowi od Krzyża. Z kolei w Albertiańskim tomie *Sermones y moradas* (*Kazania i mieszkania*) wyraźne, umieszczone już w tytule, są nawiązania do *Twierdzy wewnętrznej* św. Teresy z Ávila.

Powróćmy jednak do argumentów na rzecz istnienia surrealizmu w hiszpańskiej literaturze: cztery najsilniejsze argumenty to: *O aniołach* Albertiego, *Pasja Ziemi* Alexandre, *Poeta w Nowym Jorku* Lorki i *Jedna rzeka, jedna miłość* Cernudy. Oddajmy im zatem głos.

⁴⁴³ Por. *ibidem*, s. 539.

ROZDZIAŁ II

Alberti, Aleixandre i Cernuda

Alguien me dice: ha muerto André Breton

Oh desvarío: tierra, tú en tu voz.

Poetas. Sí, „Poeta en Nueva York”.

También corriendo fiel, „Un río, un amor”.

Allá „Sobre los ángeles” sonó

El trueno. No; la luz. „La destrucción”.

Vicente Aleixandre, *Funeral*⁴⁴⁴

Alberti

Poprzedni rozdział zakończył się stwierdzeniem, że za najsilniejsze argumenty przemawiające za surrealizmem hiszpańskim uznać można tomy: *O aniołach* Albertiego, *Pasja Ziemi* Aleixandre, *Jedna rzeka, jedna miłość* Cernudy i *Poeta w Nowym Jorku* Garcíi Lorki. Aleixandre w przywołanym w motcie wierszu *Funeral* (*Pogrzeb*), napisanym w 1966 r. na wieść o śmierci Bretona, trudnym do przetłumaczenia ze względu na rymujące się nazwiska i tytuły, potwierdza w zasadzie ten wybór, jednak zamiast *Pasji Ziemi* proponuje swoją chronologicznie późniejszą książkę *La destrucción o el amor* (*Zniszczenie lub miłość*). Przyjrzyjmy się zatem nieco dokładniej tym tomom.

Przedwojenną twórczość poetycką Rafaela Albertiego (który zanim został poetą, był kubistycznym malarzem, stąd znaczenie, jakie w jego poezji zajmują elementy wizualne) dzieli się zwykle na cztery etapy⁴⁴⁵: pierwszy charakteryzuje się prostotą form, zainteresowaniem folklorem, poezją ludową i średniowieczną poezją hiszpańską zawartą w antologiach zwanych „cancioneros” (tomy *Mari-nero en tierra*, *Marynarz na łądzie*, *La amante*, *Kochanka*, *El alba del alhelí*,

⁴⁴⁴ (Ktoś mi mówi: umarł André Breton / Och, bredzę: ziemio, ty w twoim głosie. / Poeci. Tak, *Poeta w Nowym Jorku*. / Także płynąca wiernie, *Jedna rzeka, jedna miłość*. / Tam *Nad aniołami* zabrzmiał / Grzmot. Nie, światło. *Zniszczenie*.)

⁴⁴⁵ Por. Eric Proll, *El elemento surrealista en Rafael Alberti*, [w:] V. García de la Concha (red.), *op. cit.*, s. 211–223.

Świt lewkonii), kolejny – odwrotnie – technicznie dopracowany i odwołujący się do barokowej, kulteranistycznej tradycji Luisa de Góngory jest owocem fascynacji poety estetycznymi możliwościami języka (*Cal y canto*, *Wapń i śpiew*), następny, najciekawszy, stanowiący najgwałtowniejszy zwrot w stosunku do poprzednich tomów, rozwijał się pod wyraźnym wpływem surrealizmu (*Sobre los ángeles*, *O aniołach*, *Yo era un tonto y lo que he visto me ha hecho dos tontos*, *Byłem głupkiem, a to, co zobaczyłem, uczyniło mnie podwójnym głupkiem* oraz *Sermones y moradas*, *Kazania i mieszkania*) i wreszcie ostatni etap, zawierający propagandowe utwory w stylu realizmu socjalistycznego, świadczący zresztą – jeśli spojrzymy na życiowe i artystyczne drogi przykładowo Louisa Aragona, który przystąpiwszy do Francuskiej Partii Komunistycznej, porzucił surrealizm⁴⁴⁶ – o ewolucji typowej dla poetów z kręgu nadrealizmu.

Chociaż debiutancki tom Albertiego nie jest napisany w poetyce nadrealizmu, zawiera jednak pewne elementy, które staną się bliskie paryskiemu nurtowi. Charakterystyczne dla *Marynarza na ładzie* są elementy oniryczno-lunatyczne (por. wiersz *Sueño, Sen*) oraz podwodne fantazje poety: oto na dnie oceanu czeka na niego syrena, on sam zaś usiłuje – to element humorystyczny – sprzedawać morskie algi z wozu ciągniętego pod wodą przez łososie. Pochodzący z Kadyksu Alberti spędził dzieciństwo nad brzegiem oceanu, stąd zapewne brała się jego marynistyczna wyobraźnia, surrealistów zaś, zainteresowanych podświadomością, podwodny świat wyraźnie fascynował: Breton wydał w 1924 r. prozę poetycką zatytułowaną *Rozpuszczalna ryba*, a jego ówczesna żona Jacqueline Lamba, pojawia się w twórczości męża pod postacią syreny. Philippe Soupault – jak przypomina Agnieszka Taborska⁴⁴⁷ – jedną ze scen *Ostatnich nocy paryskich* umieścił w sztucznej grocie Akwariów parku Trocadéro, Salvador Dalí reżyserował w 1939 r. zdjęcia nagich modelek przybranych homarami, węgorzami i muszlami. Także u Aleixandre w surrealistycznym tomie *Szpady jak usta* wciąż powtarzają się słowa „morze”, „plaża”, „fala”, „statek”, „żagiel” itp., a wynika to – podobnie jak u Albertiego – ze wspomnienia dzieciństwa spędzonego w Maladze, ale także z entuzjazmu poety dla niepoddającego się żadnej kontroli ruchu morza, symbolu doskonałej wolności myśli i działania. Kolejnym krokiem Albertiego w kierunku surrealizmu był tom *Wapń i śpiew*, w którym tradycja barokowa kulteranizmu stapia się z awangardowym doświadczeniem ultraizmu, a zawarte w trzeciej części książki romance wyraźnie zbliżają się do interesującego nas nurtu poprzez intensywne obrazy świata mroków i ognia.

Jednak książką najsilniej związaną z nurtem surrealizmu, a równocześnie najbardziej dopracowaną okazał się tom *O aniołach*⁴⁴⁸. W jego ramach również dostrzegalna jest pewna ewolucja od pierwszych, krótkich wierszy formalnie zbliżo-

⁴⁴⁶ Por. Józef Waczków, *Paul Éluard*, Warszawa, 1983, s. 66.

⁴⁴⁷ A. Taborska, *op. cit.*, s. 16.

⁴⁴⁸ Tej dość rozpowszechnionej opinii nie podziela C.B. Morris, *op. cit.*, s. 90–97, uznając za bliższe surrealizmowi kolejne tomy Albertiego *Yo era un tonto y lo que he visto me ha hecho dos*

nych do utworów z tomu poprzedniego do ostatnich, gdzie wersy stają się dłuższe, język poetycki bardziej uwolniony, a obrazy gwałtownie zrywają z porządkiem logicznym. Źródła *O aniołach* sam autor tak komentuje w swoich wspomnieniach: „Cierpiałem na bezsenność, bolało mnie wszystko – od korzeni włosów do nasady paznokci – wytaczałem nadmiary żółci i, skręcając się w ciężkich bólach, gryzłem poduszkę”⁴⁴⁹. Dalej Alberti wymienia targające nim wówczas uczucia. Były to: „miłość niedosiężna, dręcząca i zdradzona w błogich godzinach oddania i ufności”; „wściekła zazdrość, zdolna w ciągu bezsennej nocy uknuć plan wykalkulowanej na zimno zbrodni”; „nie wyznawana zazdrość i nienawiść dobijała się do wyjścia na światło, by wybuchnąć jak granat w zamkniętym lochu”; „puste kieszenie, niezdolne nawet ogrzać dłoni”; „rodzina, obojętna i milcząca wobec mej okropnej walki wewnętrznej”; „dzieciące lęki, które atakowały mnie ostrym podmuchem”; „niezadowolenie z własnej twórczości”; „dochodziły do mnie odgłosy, że jestem poetą antypatycznym, napastliwym, zgryźliwym i nieznośnym. Zazdrościłem wszystkim i wszystkim nienawidziłem”; inni „byli profesorami na światowych uniwersytetach, bibliotekarzami w ministerstwach, urzędnikami agencji turystycznych... A ja? Kim byłem? Nawet nie maturzystą”; „w domu byłem dzikusem skłóconym z rodziną”. I gdy z „pękniętym sercem, z połamanymi kośćmi” rozgrzebywał podobne myśli i uczucia, nagle objawiły mu się anioły, „ale nie jako postacie ludzkie, cielesne, z pięknych obrazów i rycin, tylko jako potężne siły ducha, dające się kształtować według najbardziej mętnych i skrytych stanów mojej natury”. Pisując żywiołowo, po ciemku, bez światła, „w różnych godzinach nocy, w sposób nieświadomie automatyczny”, uwolnił „całe gromady owych ślepych reinkarnacji wszystkiego, co krwawe, rozpaczliwe, bliskie śmierci, brutalne, a czasem i szlachetne, co tylko było we mnie i wokół mnie”⁴⁵⁰.

Rzeczywiście, bohaterami tych wierszy są liczne anioły, które ukazują pokaźnowane, zdeintegrowane „ja” poety, co on sam poniekąd przyznawał w zdaniu, że anioły to „potężne siły ducha”⁴⁵¹. Być może te ciemne anioły zaczerpnął Alberti od Rimbauda (przypomnijmy sobie wiersz *Mémoire* z tomu *Vers nouveaux et chansons*, gdzie zresztą obecne są także podwodne obrazy), gdyż u obu poetów ich symbolika nie ma nic wspólnego z chrześcijaństwem, stanowią raczej ułamki jakiegoś ponadziemskiego świata, wymyślone istoty ze sfery osamotnienia. A zatem mimo oczywistego długu Albertiego względem chrześcijańskiej ikonografii, anioły te stanowią raczej niewyraźną, nieracjonalną, podświadomą część człowieka. Anioły dobre występują w książce rzadko i zwykle ewokują szczęśliwą przeszłość, z kolei anioły złe pojawiają się często wśród ciemności i gwałtu jako demony atakujące boleśnie wspomnieniami i uświadamiające, że wszelkie złu-

tontos (Byłem głupkiem, a to, co zobaczyłem uczyniło mnie podwójnym głupkiem) oraz *Sermones y moradas* (Kazania i mieszkania).

⁴⁴⁹ R. Alberti, *Utracony...*, s. 313.

⁴⁵⁰ *Ibidem*, s. 313–315.

⁴⁵¹ *Ibidem*, s. 313.

dzenia są nieosiągalne i bezpowrotnie utracone. Dru Dougherty⁴⁵² pojawienie się w Albertiańskiej ikonografii aniołów – o aniołach jako obrazie tożsamości poety będzie jeszcze mowa – interpretuje następująco: w tomie stale pojawia się bezradne pytanie poety o jego obecną katastrofalną sytuację („No sé. / Decídmelo. [...] No sé. / Explicádmelo.”⁴⁵³, „Nie wiem. / Powiedzcie mi to. [...] Nie wiem. / Wyjaśnijcie mi to”, prosi w wierszu *El ángel del misterio*, *Anioł tajemnicy*). Bohater nie rozumie, dlaczego jego dusza wyobcowuje się z ciała, dlaczego czuje, że zamierają jego zmysły. W *El cuerpo deshabitado* (*Opustoszone ciało*), jednym z pierwszych wierszy tomu, czytamy, jak jego bohater coś z siebie wyrzuca, przy czym trudno tu ustalić, czy chodzi o duszę, wrażliwość, wiarę, młodość, niewinność, czy jeszcze inną wartość:

Yo te arrojé de mi cuerpo,
Yo, con un carbón ardiendo.

– Vete.
[...]

Quedó mi cuerpo vacío,
Negro saco, a la ventana.

Se fue.

Se fue, doblando las calles⁴⁵⁴.

(Ja wyrzuciłem cię z ciała, / ja, rozżarzonym węglem. / – Idź sobie. / [...] Ciało zostało puste, / czarny worek, przy oknie. / Poszła sobie. / Poszła sobie, skręcając w ulicę.)

Tom otwiera wiersz o Miltonowskim tytule *Paraíso perdido* (*Raj utracony*), którego bohater spaceruje po pustym świecie, w scenerii jak z koszmarnego snu, gdzie ptaki są ślepe, a ich śpiew skamieniały i gdzie jedynym towarzyszem okazuje się chodzący za nim jak cień umarły anioł. Jego wędrówka ma na celu odnalezienie drogi powrotnej do raju, jednak pytania o kierunek pozostają bez odpowiedzi. Na koniec pozbawiony nadziei konstatuje, że na dobre już utknał w tutejszych ciemnościach („yo, sin luz para siempre”, „ja bez światła na zawsze”). W ten sposób rozpoczyna się książka, której kolejne strony przynoszą obrazy dalszej tułaczki bohatera pośród miejskich śmieci, szkieletów i gadów, szukającego wyjścia z mroków i próbującego odnaleźć siebie samego. Tom stanowi zatem opisy chaotycznego uniwersum przepełnionego poczuciem zamętu, zagubienia i roz-

⁴⁵² Dru Dougherty, *Alberti y sus ángeles: entre Bécquer y el nuevo romanticismo*, [w:] S. Salaün, Z. Carandell (red.), *op. cit.*, s. 101–105.

⁴⁵³ Rafael Alberti, *Obras completas*, t. 1: *Poesía I*, edición de Jaime Siles con aportaciones críticas de Gonzalo Santonja, prólogo de las *Obras completas* por Luis Miguel Enciso, Barcelona 2003, s. 540.

⁴⁵⁴ *Ibidem*, s. 505.

czarowania. Kosmiczny zamęt, w jaki Alberti przekształcił swój zamęt osobisty, skazywał go na życie w zamkniętych ciemnościach, podobnie jak wino z wiersza *Anioł winiarni* (*El ángel de las bodegas*) mieszkające w beczce, skąd nie może zobaczyć morza ani śniegu. Z napowietrznych posiadłości nieba oraz ze smutnych i wilgotnych podziemnych rejonów, ze światów pozbawionych rozmiarów przychodzą tu anioły przynoszące duszom nadzieję lub udręczenie. Dzielią się na wiele grup, a ich niejednorodność odpowiada niestabilnej, zdeintegrowanej osobowości poety, który odnajduje w sobie wiele różnych „ja”. Mamy zatem anioły dobre, złe lub neutralne, anioły opanowane przez rozmaite pasje i wady, anioły konkretnych miejsc, anioły różnych materialnych właściwości i anioły abstrakcji. Te często są oryginalnymi figurami, jak np. *Anioł liczb*:

Y en las muertas pizarras,
el ángel de los números,
sin vida, amortajado
sobre el 1 y el 2,
sobre el 3, sobre el 4⁴⁵⁵.

(A na martwych tablicach, / anioł liczb, / bez życia, obleczony w całun / na 1 i 2 / na 3, na 4.)

Alberti prezentuje w tym tomie estetykę brudu i brzydoty. Pomieszczone w wierszach obrazy przypominają płótna malarki Marujy Mallo, z którą pod koniec lat dwudziestych poeta był blisko związany. Maruja Mallo, już wówczas szanowana artystka, przyjaźniła się z Salvadorem Dalí, Luisem Buñuelem i Lorką, wystawiała swe prace za granicą, m.in. w Paryżu, gdzie jeden z obrazów prezentowanego cyklu *Cloacas y campanarios* (*Kloaki i dzwonnice*) zatytułowany *Espantapájaros* (*Strach na wróble*) docenił i zakupił sam André Breton.

Część krytyki zalicza do surrealizmu, objawiającego się w tym wypadku umiłowaniem absurdu, tom Albertiego zawierający wiersze pisane w latach 1929–1930, poświęcone komikom kina niemego i zebrane pod tytułem *Yo era un tonto y lo que he visto me ha hecho dos tontos* (*Byłem głupkiem, a to, co zobaczyłem, uczyniło mnie podwójnym głupkiem*). Znajdziemy tu oprócz samego Rafaela Albertiego postaci Charliego Chaplina i Bustera Keatona, Harolda Lloyd’a i Harry’ego Langdona, Flipa i Flapa i Wallace’a Beery’ego, Bena Turpina i Adolphe’a Menjou komunikujących się między sobą za pomocą telegramów i gazet. System ten – wzmacniany pojawiającymi się wciąż w tomie zdaniami w języku francuskim – wskazuje zresztą wyraźnie na nieprzydatność konwencjonalnego systemu językowego i niemożność komunikowania się za jego pomocą w obecnym, absurdalnym świecie, sprzyja konfuzji w sposobie postrzegania świata i równocześnie stanowi satyrę na pretensjonalność mieszczaństwa. Przywoływany przez Elenę Castro J.H. Matthews, autor monografii o surrealistycznym kinie, wskazuje na trzy rodzaje praktykowanych przez nadrealistów filmów: horrory, romanse i kome-

⁴⁵⁵ R. Alberti, *Obra completa*, t. 1, s. 514.

die⁴⁵⁶. Jeśli chodzi o te ostatnie, to obecne w nich elementy krytyki wobec określonych wartości i norm wzbudzały z pewnością sympatię interesujących nas artystów. Zaznaczmy jednak, że wiersze pomieszczone w tym Albertiańskim tomie nie są w najmniejszym stopniu referencyjne, nie stanowią opisu obejrzanych filmów, nie da się nawet przeprowadzić ich identyfikacji z poszczególnymi scenami komediowymi. Sam Alberti wyznawał, że wiersze te nie były wynikiem kinowych emocji. „Są zrobione długo po obejrzeniu filmów; nie są zrobione jako następstwo wyjścia do kina i pisania, nie; są zrobione we wspomnieniach niemal wszystkich i czasami mieszając jedne filmy z innymi nie będącymi dziełami tego samego autora”⁴⁵⁷. Za przykład niech posłuży nam poniższy fragment wiersza *Harold Lloyd, estudiante* (*Harold Lloyd, student*) odwołujący się równocześnie do dwóch filmów z Haroldem Lloydem *The Freshman* z 1925 r oraz *Safety Last* z 1923 r. (po polsku znany jako *Jeszcze wyżej*), ale także do kilku epizodów z *Alicji w krainie czarów*, do romancy Góngory *Fábula de Piramo y Tisbe* (*Opowieść o Piramie i Tysbe*), pierwszej mowy Cyserona przeciwko Katylinie oraz rozmaitych umiejętności zdobytych w latach szkolnej edukacji:

¿Tiene usted el paraguas?
Avez-vous le parapluie?

No, señor, no tengo el paraguas.
Non, monsieur, je n'ai pas le parapluie.

Alicia, tengo el hipopótamo.
l'hippopotame para ti.
Avez-vous le parapluie?

Oui.
Yes.
Sí.

Que, cual, quien, cuyo.
Si la lagarta es amiga mía,
evidentemente el escarabajo es amigo tuyo.
¿Fuiste tú la que tuvo la culpa de la lluvia?
Tú no tuviste nunca la culpa de la lluvia.
¡Alicia, Alicia, yo fui!
Yo, que estudio por ti.
Y por esta mosca inconsciente, ruiseñor de mis gafas en flor.

29, 28, 27, 26, 25, 24, 23, 22.

$2\pi r, \pi r^2$

⁴⁵⁶ Por. J.H. Matthews, *Surrealism and Film*, Ann Arbor 1971. Cyt. za: E. Castro, *op. cit.*, s. 127.

⁴⁵⁷ Rafael Utrera, *Literatura cinematográfica. Cinematografía literaria*, Sevilla 1987, s. 41.

Y se convirtió en mulo Nabucodonosor
y tu alma y la mía en un ave real del Paraíso.

[...]

De este puro amor mío tan delicadamente idiota.
Quousque tandem abutere Catilina patientia nostra?

Tan dulce y deliberadamente idiota
capaz de hacer llorar a la cuadratura del círculo
y obligar a ese tonto de D. Nequaqua Schmith a subastar públicamente esas estrellas propiedad de los ríos
y esos ojos azules que me abren los rascacielos.

¡Alicia, Alicia, amor mío!
¡Alicia, Alicia, cabra mía!
Sígueme por el aire en bicicleta,
aunque la policía no sepa astronomía,
la policía secreta.

Aunque la policía ignore que un soneto
consta de dos cuartetos
y dos tercetos.

(Ma pan parasol? / Avez-vous le parapluie? // Nie, proszę pana, nie mam parasola. / Non, monsieur, je n'ai pas le parapluie. // Alicja, mam hipopotama. / l'hippopotame dla ciebie / Avez-vous le parapluie? // Oui. / Yes. / Tak. // Co, jaki, kto, który. / Jeśli jaszczurka jest moją przyjaciółką, / oczywiście skarabeusz jest twoim przyjacielem. / Czy deszcz to była twoja wina? / Deszcz to nigdy nie była twoja wina. / Alicjo, Alicjo, to byłem ja! / Ja, który uczę się za ciebie. / I za tę nieświadomą muchę, słowika moich okularów w kwiatach. // 29, 28, 27, 26, 25, 24, 23, 22. / $2\pi r$, πr^2 / i zmienił się w muła Nabuchodonozor / a twoja dusza oraz moja w królewskiego ptaka Raju. [...] // Z tej mojej czystej miłości tak delikatnie głupiej. / Quousque tandem abutere Catilina patientia nostra? // Tak słodkiej i świadomie głupiej, / zdolnej zmusić do płaczu kwadraturę koła / i nakazać temu kretyńskiemu D. Nequaqua Schmith licytację publiczną tych gwiazd własność rzek / i tych oczu niebieskich, co otwierają mi drapacze chmur. // Alicjo, Alicjo, moje kochanie! / Alicjo, Alicjo, moja kozo! / Jedź za mną powietrzem na rowerze / choćby policja nie znała się na astronomii, / tajna policja. // Choćby policja nie wiedziała, że sonet / składa się z dwóch czterowierszy / i dwóch tercyn.)

Rzeczywiście surrealiści cenili możliwości absurdu i humoru za ich wywrotowy charakter, należeli – jak podkreśla Taborska⁴⁵⁸ – do *homines ludendi*. Dla Bretona czarny humor (którego akcydentalne przejawy dostrzegał w malarstwie przywoływanego już na tych stronach Goi⁴⁵⁹) był humorem okrutnym, pełnym ironii, skierowanym przeciwko autorytetom, hipokryzji, zasadom logiki, normom społecznym i regułom językowym. Śmiech surrealistów wyrażał ich brak pokory, poczucie wolności i odwagi w stosunku do mieszczańskiego świata oraz ujawniał

⁴⁵⁸ A. Taborska, *op. cit.*, s. 61.

⁴⁵⁹ Cyt. za: K. Janicka, *op. cit.*, s. 238.

dwuznaczność wszystkiego. Był także jednym ze sposobów zapanowania nad rzeczywistością. Tyle teorii. W praktyce jednak surrealistyczne książki poetyckie, mimo dużej dawki absurdu i groteski, mimo promowanego przez Bretona czarnego humoru, nie są podatne na interpretacje komiczne ze względu na intensywną komunikacyjność emotywną zawartych w nich obrazów. Rosa María Martín Casamitjana⁴⁶⁰ tłumaczy to w następujący sposób: poezja surrealistyczna utraciła zdolność komunikacji logicznej w celu zintensyfikowania swej sugestywności na drodze intuicyjno-irracjonalnej. Jeśli dochodzi do emocjonalnej interakcji, nie ma miejsca na typowy dla żartu proces konsternacja–wyjaśnienie, nie zachodzi też kontrast odpowiedniość–niestosowność działający we wszystkich rodzajach humoru, przez co nie może dojść do komicznego rozładowania. Emocjonalna interakcja, jakiej wymaga odpowiednia lektura wiersza, zakłóca zatem dystans afektywny konieczny, aby wybuchł śmiech.

Tom Albertiego ukazuje zatem ludyczne oblicze hiszpańskiej awangardy, chociaż – podkreślmy – zza karykatury i kinowych błazeństw wyłania się tam tragizm. Tytuł książki i jej motto Alberti zaczerpnął z dramatu Calderóna de la Barca *La hija del aire* (*Córa powietrza*), a dokładnie z kwestii jednej z jego postaci, typowej dla hiszpańskiego teatru barokowego figury wesółka czy komedianta – *el gracioso*⁴⁶¹. Owa *dramatis persona*, mająca być żartobliwą przeciwwagą dla pierwszoplanowych bohaterów, jako niezwiązana z osią akcji i rodzajem kontrastu dla ich głównego dyskursu poprzez jego parodiowanie bywała często w klasycznych *comedias* jedyną postacią zdolną nie ulegać iluzjom i prawdziwie oceniającą to, co dzieło się wokół. Gwiazdy niemych komedii wybrane na bohaterów tomu oraz występujący tu sam Alberti mają zapewne odgrywać podobną rolę. Alberti, ukazując postaci śmieszne, bo nierozumiejące roli, jaką przypada im odegrać na świecie, wskazuje z goryczą na absurd rozmaitych społecznych zachowań. Dodajmy tu zresztą, że głupota czy umysłowe upośledzenie i wyobcowanie pociągały także innych surrealistów uznających, iż podobny stan daje możliwość dostrzeżenia podszewki świata, przeżycia autentycznego objawienia rzeczywistości absolutnej.

Co równie ciekawe, poetyka tego tomu odżywia się materiałem rozbiórkowym. Alberti rewaloryzuje to, co przestarzałe i już niemodne. Jego pozornie bez troskie wiersze zamykają w sobie surrealistyczną melancholię, która poprzez pojęcie „starzyzny” osiąga wymiar światopoglądu. Poeta odkrywa potężne siły

⁴⁶⁰ Rosa María Martín Casamitjana, *El humor en la poesía española de vanguardia*, Madrid 1996, s. 197.

⁴⁶¹ Poetyka tomu i jego tytuł do tego stopnia oburzyły Juana Ramóna Jiménez, że napisał on do Albertiego list, w którym czytamy m.in.: „Przez rok informował nas pan na łamach »La Gaceta Literaria«, że jest pan głupkiem. Sądziłem, że skoro jest pan tak zadowolony i dumny ze swego odkrycia, będzie panu także miło, jeśli mu to powiem”. Cyt. za: C.B. Morris, *El „tonto llovido del cielo”: el espejo esperpéntico de Rafael Alberti*, [w:] Gabriele Morelli (red.), *Ludus. Cine, arte y deporte en la literatura española de vanguardia*, Valencia 2000, s. 251.

nastroju tkwiące w rzeczach minionych, podobnie jak to uczynił Breton w powieści *Nadja*. Walter Benjamin pisał, że natknął się on na „rewolucyjne moce, które pojawiają się w »starociach«, w pierwszych konstrukcjach żelaznych, pierwszych zabudowaniach fabrycznych, najstarszych zdjęciach, przedmiotach na wymarcu, w salonowych fortepianach, sukniach sprzed pięciu laty, światowych lokalach, gdy zaczyna się od nich odwracać moda”⁴⁶².

Ostatnia surrealistyczna książka Albertiego zatytułowana jest *Sermones y moradas* (*Kazania i mieszkania*), była pisana w latach 1929–1930, a wydano ją dopiero w 1935 r. w ramach *Poesía (1924–1930)*, gdzie opublikowano także tom *Byłem głupkiem, a to, co zobaczyłem, uczyniło mnie podwójnym głupkiem*. Obszerne, składające się z długich wersów utwory zawierają, podobnie jak w zbiorze poprzednim, ciemne i przytłaczające obrazy. O ile w tomie *O aniołach* mieliśmy odwołania do chrześcijańskiej ikonografii, tu religijne odniesienia pojawiają się znowu i obecne są w samym tytule, słowo „moradas” odsyła nas bowiem do ostatniego utworu św. Teresy z Ávila pt. *Twierdza wewnętrzna*, znanego w hiszpańszczyźnie jako *Las Moradas del Castillo Interior*. Wówczas Albertiańskie anioły podkreślały czystą fizyczność i materialność bohatera tomu, teraz zaś odczuwa on rozpacz symbolizowaną obrazami mieszkań pozbawionych powietrza oraz odbijającymi się od pustych ścian kazaniami.

Alexandre

Za surrealistyczne tomy Vicente Aleixandre uważa się jego drugą książkę, pisaną między 1930 a 1931 r., opublikowaną w Madrycie w 1932 r. pt. *Espadas como labios* (*Szpady jak usta*), podzieloną na cztery części dedykowane poetom 1927 (Dámasowi Alonso, Federicowi Garcíi Lorce, Manuelowi Altolaguirre i Luisowi Cernudzie), oraz pisany wcześniej (między 1928 a 1929), ale wydany później (w 1935 r. w Meksyku) tom *Pasión de la Tierra* (*Pasja Ziemi*). Miał on początkowo nosić tytuł *Evasión hacia el fondo* (*Ucieczka do głębi*), który wydaje się znaczący w sensie surrealistycznym i niezwykle podobny do słynnego Buñuelowskiego *Es peligroso asomarse al interior* (*Nie wychylać się do wnętrza*), o czym będzie jeszcze mowa. Za nadrealistyczny, choć w mniejszym stopniu, uchodzi także zbiór *La destrucción o el amor* (*Zniszczenie lub miłość*) wydany w 1933 r., najdłuższy z wymienionych, składający się z 54 wierszy podzielonych przez poetę na sześć numerowanych części. Krytyka nie do końca słusznie wymienia czasami wśród tomów surrealistycznych także utwór *Mundo a solas* (*Świat na osobności*) pisany przez dwa lata poprzedzające wybuch wojny domowej, a wydany wiele lat później, w 1950 r. Po wojnie domowej zupełnie nowy i odległy od surrealizmu świat

⁴⁶² W. Benjamin, *Surrealizm...*, [w:] *Twórca jako wytwórca...*, s. 265.

otworzy się w wierszach poety, chociaż do paryskiego nurtu Aleixandre powróci w 1971 r., wydając antologię hiszpańskich wierszy surrealistycznych⁴⁶³.

Aleixandre, którego *Pasję Ziemi* nawet najbardziej zajadli przeciwnicy hiszpańskiego nadrealizmu zaliczają do tego nurtu, podobnie jak pozostali interesujący nas autorzy, wzbraniał się przed zaszufladkowaniem jako surrealista. W kwietniu 1929 r. w czasie pracy nad prozą poetycką wspomnianego tomu pisał w liście do wydawcy i dziennikarza Juana Guerrero Ruiza:

Pracuję nad książką wierszy prozą z przerwami od minionego lata. Te wiersze wychodzą mi prozą, ale chcą być albo poezją, albo jeśli nie, to niczym. To znaczy, nie jest to proza narracyjna, ani nie jest zbudowana jak proza, a posiada intencję i napięcie, a nawet technikę wiersza.

Wiem, że te moje wiersze spowodują aluzje do surrealizmu, cóż robić! To nie moja wina. Muszę wyznać, że ja nie chciałem robić surrealizmu. Jeśli cokolwiek wyniosłem z lekcji surrealizmu, to wyniosłem to także z tej drogi wierszy prozą, która prowadzi od Lautréamonta do Maxa Jacoba, czyli w rzeczywistości od autorów wcześniejszych niż surrealizm, którzy pisali wiersze prozą. Moje wiersze, chociaż wydają się uwolnione, mają nieubłaganą ścisłość poetyckiej logiki niebędącej obcą względem widocznej rzeczywistości. Sądzę, że istnieje sztywny drut przykuwający słowa i wiążący je. Jedność jest w wierszu. Tak dzieje się z całą poezją, od kiedy Bóg stworzył świat. Pracuję od kilku miesięcy. W Hiszpanii proza tego rodzaju nie jest wydawana. Ścisłej mówiąc, miesiąc temu widziałem w „La Gaceta” jedną rzecz Lorki wziętą z surrealizmu: *La degollación de los Inocentes*. Idziemy różnymi drogami⁴⁶⁴.

Kilka miesięcy później, 1 września 1929 r., ciągle pracując nad *Pasją Ziemi*, pisał do Dámasa Alonsa:

Pragnę wyciągnąć z głębi siebie samego trochę radości życia, trochę bogactwa duchowego, bo jeśli tak dalej pójdzie, to skończę tak nędznie na duchu, że nie pozostanie mi nic innego jak ucześcić się Kazania na górze. Wszystko to po prostu nędza fizyczna, Dámaso. Nie myśl, że za bardzo komplikuję. Zwykła nędza. Cztery lata choroby i przyszłość, która śpi na kolanach bogów. Przyszłość jak ciepłutka, letnia woda, ciągle to samo, nie mogąc nic wziąć od życia, nie mogąc cieszyć się nim jak dzikus. Bo tym właśnie chciałem być, dzikusiem. Wszystko, co jest we mnie z Dionizosa, szarpie się w środku jak wielki wąż, który nie może znaleźć sobie miejsca, stłamszony wąskimi ścianami mojego ciała⁴⁶⁵.

Tom ten odbija opisany przez poetę stan ducha, jest wyrazem jego osobistego kryzysu wynikającego z ciężkiej choroby skazującej na cierpienia i zamknięcie w domu, poczucia alienacji względem świata popychającego do poszukiwania nowych środków wyrazu oraz głębokiej niechęci w stosunku do społeczeństwa wzmaganą jeszcze przez homoseksualizm artysty. Mamy zatem do czynienia z niezwykle kontrastem człowieka, którego fizyczna rzeczywistość zmusza do obowiązkowego spokoju i nieruchomości i który wybucha namiętności, eks-

⁴⁶³ Vicente Aleixandre, *Poesía superrealista. Antología*, Barcelona 1971.

⁴⁶⁴ Cyt. za: Gabriele Morelli, *La escritura surrealista de Vicente Aleixandre*, [w:] M.J. Ramos Ortega (red.), *op. cit.*, s. 138–139.

⁴⁶⁵ Vicente Aleixandre, *Correspondencia a la generación del 27 (1928–1984)*, edición de Irma Emiliozzi, Madrid 2001, s. 61.

cytujące podróże i niezwykle przygody przeżywać może jedynie w wyobraźni lub w poezji.

Wydaje się, że wybór prozy poetyckiej jako tworzywa tomu – z pewnością inspirowany Rimbaudowskimi *Iluminacjami* oraz *Pieśniami Maldorora* Lautréamonta – miał cel zbliżony do pisma automatycznego: ukazać poezję (ujmował to w ten sposób sam Alexandre, wynika to także po części z przytoczonego wcześniej listu) *in statu nascendi*, poezję opracowaną w minimalnym stopniu, poezję odzwierciedlającą rzeczywistość ciągłej metamorfozy, świat w trakcie procesu transformacji. Forma prozy poetyckiej przejmowała z poezji ton i wewnętrzną budowę, z prozy zaś jej zewnętrzny kształt, jej tolerancję dla nieograniczonego ciągu myśli oraz leksykalne bogactwo, rezygnując z potrzeby narracji i jednoznaczności. Zdaniem Morellego⁴⁶⁶, surrealizm autora *Pasji Ziemi* jest głównie wynikiem językowego wysiłku: leksyka i samo pismo tworzą nowe sensy, jego słowo poetyckie nie przekłada żadnej treści, a raczej ją odkrywa i proponuje jako konsekwencję pewnej intuicji, jego język nie ma na myśli znaczeń, które wypowiada, i właśnie dzięki temu zdolny jest wypowiedzieć znaczenia, które ma na myśli. Forma tych wierszy to rodzaj pisma onirycznego powstałego w wyniku lektury Freuda w celu opisu świata wewnętrznego, do którego droga wiedzie „od fantazji do snu, od snu do halucynacji, od halucynacji do obłądu”⁴⁶⁷. Można to także ująć jako zejście do głębi czy otchłani – stąd pierwszy tytuł książki *La evasión hacia el fondo* (*Ucieczka do głębi*) – od tego, co nierealne, do tego, co nieracjonalne, i stamtąd do tego, co oniryczne.

Ten niezwykley tom stanowi zatem zejście do świata podświadomości. Obserwujemy w nim bohatera pragnącego – na przekór sztucznej i przygniatającej rzeczywistości – stać się częścią kosmicznej harmonii czy też elementem najbardziej pierwotnej przyrody. Dąży on do osiągnięcia stanu przewyższającego zwykłą materialność, stanu, gdy parametry fizyczne nie działają, człowieka nie ogranicza ani przestrzeń, ani czas, a jego instynktowne odruchy nie są powstrzymywane przez żadne narzucone reguły zewnętrzne. Poprzez takie stopienie się ze światem elementarnym bohater usiłuje osiągnąć pełnię, jakiej cywilizacja nigdy nie będzie mu w stanie zapewnić. Jego podróż jest więc próbą wyrwania się ze świata – Ziemi pogrążonej w męczarniach, jak sugeruje tytuł książki – nad którym panuje czas, gdzie wszędzie wokół widać oznaki kruchości materii. W tym miejscu człowiek, który jak nasz bohater, pragnie osiągnąć pełnię życia, uczuć i zmysłów, skazany jest na doświadczanie symulakrum miłości totalnej. W otwierającym tom wierszu *Vida* (*Życie*) bohater definiuje się przez kolejne negacje, a w końcu określa się słowami, jakimi Bóg odpowiedział Mojżeszowi, gdy ten pytał, jakie imię ma podać synom Izraela: „Jestem, który jestem” (Księga Wyjścia, 3, 14): „Más bien soy el columpio redivivo que matasteis anteayer. // Soy lo que soy. Mi nombre escon-

⁴⁶⁶ G. Morelli, *La generación...*, s. 240.

⁴⁶⁷ Dario Puccini, *La palabra poética de Vicente Alexandre*, Barcelona 1979, s. 17.

dido”⁴⁶⁸ (Jestem raczej wskrzeszoną huśtawką, którą zabiliście przedwczoraj. // Jestem który jestem. Moje imię ukryte).

Także tom *Szpadę jak usta* oparty jest na opozycji człowiek–natura. Obserwujemy tu walkę elementów negatywnych (szpady) i pozytywnych (usta), które czasami zderzają się i identyfikują, jak tytułowe, pochodzące z kolejnego tomu, zniszczenie i miłość. Dámaso Alonso w recenzji, jaka ukazała się tuż po wydaniu książki, wskazywał na obecność w poezji Aleixandre „makabrycznego, siniego, widmowego światła, wizji eschatologicznych, lepkich i powodujących dreszcze myśli o naszym fizjologicznym zniszczeniu”⁴⁶⁹. Rzeczywiście w tym lirycznym wszechświecie dominuje niemal biologiczna refleksja o śmierci ciągle splecionej z istnieniem i halucynacyjne wizje pogrzebanego ciała, przypominające dzieła francuskiej szkoły, ale także niektóre obrazy Queveda i płótna Boscha. Czasami wszechobecna w tomie śmierć identyfikuje się z narodzinami, staje się radosną nowością, jak w pięknym wierszu *Nacimiento último* (*Ostatnie narodziny*):

Para final esta actitud alerta
Alerta alerta alerta
Estoy despierto o hermoso Soy el sol o la respuesta
Soy esa tierra alegre que no regatea su reflejo
Cuando nace el día se oyen pregones o júbilos
Insensato el abismo ha insistido toda la noche
Pero esta alegre compañía del aire
Esta iluminación de recuerdos que se ha iluminado como una atmósfera
ha permitido respirar a los bichitos más miserables
a las mismas moléculas convertidas en luz o en huellas de las pisadas
A mi paso he cantado porque he dominado el horizonte
Porque por encima de él –más lejos porque yo soy altísimo–
he visto el mar la mar los mares lo no-límites
Soy alto como una juventud que no cesa
¿Adónde va a llegar esa cabeza que ha roto ya tres mil vidrios
esos techos innúmeros que olvidan que fueron carne para convertirse en sordera?
¿Hacia qué cielos o qué suelos van esos ojos no pisados
que tienen como yemas una fecundidad invisible?
¿Hacia qué lutos o desórdenes se hunden ciegas abajo esas manos abandonadas?
¿Qué nubes o qué palmas qué besos o siemprevivas
buscan esa frente esos ojos ese sueño
ese crecimiento que acabará como una muerte recién nacida?

(Na koniec ta czujna postawa / Czujna czujna czujna / Jestem obudzony lub piękny Jestem słońcem lub odpowiedzią / Jestem tą wesołą ziemią, która nie szczędzi swego odbicia / Kiedy budzi się dzień słyhać zapowiedzi lub radosne okrzyki / Niedorzeczna otchłań naciskała całą noc / Ale to wesołe towarzystwo powietrza / to oświecenie wspomnień, które oświeciło jak atmosfera / pozwoliło oddychać najędźniejszym robakom / samym molekułom przemienionym w światło

⁴⁶⁸ Vicente Aleixandre, *Vida*, [w:] *Pasión de la Tierra*, edición de Gabriele Morelli, Madrid 2000, s. 95.

⁴⁶⁹ Cyt. za: F.J. Díez de Revenga, *La poesía...*, s. 159.

lub zdeptane ślady / Na mojej drodze śpiewałem bo opanowałem horyzont / Bo ponad nim – dalej
bo jestem bardzo wysoki – / widziałem morze morza to co bez granic / Jestem wysoki jak młodość
która nie ustaje / Dokąd dotrze ta głowa która rozbiła już trzy tysiące szyb / te niezliczone dachy
zapominające że były mięsem a zmieniły się w głuchotę? / Do jakich niebios lub jakich ziem idą te
nie zdeptane oczy / mające za zarodki niewidzialną płodność? / Do jakiej żałoby i jakiego niepo-
rządku zapadają się ślepe w dół te porzucone dłonie? / Jakich chmur jakich palm jakich pocałunków
lub nieśmiertelników / poszukują to czoło te oczy ten sen / ten wzrost który skończy się jak śmierć
świeżo urodzona?)

Z opisami śmierci sąsiadują opisy wytyczających kształty narodzin. Oto otwierający tom wiersz *Mi voz* (*Mój głos*) zbudowany na wzór kolażu jako zestawienie rozmaitych elementów.

He nacido una noche de verano
entre dos pausas Háblame te escucho
He nacido Si vieras qué agonía
representa la luna sin esfuerzo
He nacido Tu nombre era la dicha
Bajo un fulgor una esperanza un ave
Llegar llegar El mar era un latido
el hueco de una mano una medalla tibia
Entonces son posibles ya las luces las caricias la piel el horizonte
ese decir palabras sin sentido
que ruedan como oídos caracoles
como un lóbulo abierto que amanece
(escucha, escucha) entre la luz pisada⁴⁷⁰

(Urodziłem się pewnej letniej nocy / między dwiema przerwami Mów do mnie słucham cię
/ Urodziłem się Gdybyś wiedział jaką śmierć / przedstawia księżyc bez wysiłku / Urodziłem się
Twoje imię było szczęściem / Pod blaskiem nadzieją ptakiem / Dotrzeć dotrzeć Morze było pulsem
/ pustką pewnej ręki ciepłym medalem / Wówczas są już możliwe światła pieszczoty skóra hory-
zont / to mówienie słów bez sensu / co kręca się jak usłyszane ślimaki / jak otwarty płatek ucha,
co świta / (posłuchaj, posłuchaj) pośród zdeptanego światła)

Ciekawe, że zarówno w tytule, jak i w wierszu narodziny nie odnoszą się do słowa pisanego, ale do „mówienia” i „słuchania”, mamy tu części małżowiny oraz usłyszane niesłyszalne dźwięki. I tu, i w innych wierszach tomu zmysł słuchu zyskuje rangę podstawowego. A zatem Alexandre – inaczej niż po latach uczyni np. Jacques Derrida w *O gramatologii*, odbierający przywileje słowu mówionemu, krytykujący fonocentryzm i rewindykujący *écriture* – chce otworzyć się na odbiór dyktowanego mu nowego słowa, chce usłyszeć automatyczny zapis podświadomości, chce odkryć esencję rzeczy poprzez narodziny artykułowanego wyrazu. Zauważmy też na powyższym przykładzie, że brak interpunkcji, składniowa fragmentaryczność całej książki, wymienianie kolejnych elementów anuluje tu tradycyjny akt komunikacyjny na racjonalnym poziomie i pozostawia szeroką drogę możliwościom emotywnym wiersza.

⁴⁷⁰ Vicente Alexandre, *Mi voz*, [w:] *Espadas como labios. La destrucción o el amor...*, s. 45.

Inny element konstrukcyjny tomu dałoby się określić jako *licentiam somnii*, gdyż zawarte w nim wiersze osiągają wewnętrzną spójność, podobnie jak opowieści senne, za pomocą symultaniczności. W każdym niemal wierszu Aleixandre stosuje swoje słynne „lub”. W cytowanym powyżej wierszu czytaliśmy „Jestem obudzony lub piękny Jestem słońcem lub odpowiedzią”. W wielu innych znajdziemy podobne zdania: „un mundo entre las manos o la frente / una senda o jirafas de blancura”⁴⁷¹ („znieścacka świat lub czoło / ścieżka lub żyrafy bieli”) z *Súplica* (*Błaganie*) czy „Un alma un velo o un suspiro”⁴⁷² („Jakaś dusza, jakaś zasłona lub jakieś westchnienie”) z *Resaca* (*Cofanie się fali*), czy „nave papel o luto borde o vientre”⁴⁷³ („statek papier lub żałoba brzeg lub brzuch”) z *Palabras* (*Słowa*). Zabieg ten przypomina oczywiście słynne początkowe wersy czwartej pieśni Maldorora mówiące, że „Jakiś człowiek lub kamień albo drzewo rozpocznie czwartą pieśń”⁴⁷⁴. Można go porównać także do procesu kondensacji, jaki Freud dostrzegł w sposobie narracji marzeń sennych, gdy łączą się lub nakładają na siebie myśli pochodzące z różnych ośrodków, ale posiadające jakieś punkty styczności lub gdy obok procesu myślowego pojawia się jego lustrzane odbicie związane z nim przez kontrastowe skojarzenia. Hugo Friedrich uważa, że Aleixandre w ten sposób umyślnie dezorientuje czytelnika, świadomie zbliża do siebie „to, co wedle swej natury i zasad logiki nigdy by się było obok siebie nie znalazło ani by się też nawet nie szukało wzajemnie”⁴⁷⁵. Co zaś się tyczy kontrastów, to pojawiają się one nie tylko w tytułach tomików – *Szpady jak usta*, *Zniszczenie lub miłość* – ale także wewnątrz wierszy życie przeciwstawiane jest śmierci, światło ciemności, pragnienia normom. Jednak Aleixandre nie usiłuje podkreślać dzielących te pojęcia różnic. Przeciwnie, zgodnie z surrealistyczną teorią, stara się przekroczyć ten binarny system obowiązującego dyskursu. A zatem tytuł *Szpady jak usta* ustanawia od samego początku charakterystyczny dla poety *modus operandi*: zestawia jeden element tradycyjnie odczuwany jako pozytywny z innym rozumianym zwykle negatywnie, osłabiając w ten sposób w pierwszym z nich to, co dodatnie, a w drugim to, co ujemne. Można tytuł tego tomu rozumieć także w odniesieniu do poszukiwanego przez jego bohatera świata elementarnego: podobne objawienie może okazać się czułe jak usta i równocześnie raniące jak szpada. Przy okazji obraz „szpady jak usta” można odczytać także jako surrealistyczny obraz podwójny ukazujący równocześnie dwa różne zjawiska: dwie szpady ustawione naprzeciw siebie lub jedna odpowiednio wyprofilowana wyglądająca jak usta, chociaż pozostają szpadami – przypomnijmy sobie obraz *Twarz Mae West* Salvadora Dalí. Zresztą nie tylko

⁴⁷¹ *Ibidem*, s. 54.

⁴⁷² *Ibidem*, s. 66.

⁴⁷³ *Ibidem*, s. 85.

⁴⁷⁴ Lautréamont, *Pieśni Maldorora i poezje*, przekład, wstęp i przypisy Macieja Żurowskiego, Warszawa 1976, s. 120.

⁴⁷⁵ H. Friedrich, *op. cit.*, s. 268.

w tytule tego tomu przedmioty wykazują znaczeniową dwuznaczność i zbliżają się do „przedmiotów surrealistycznych”. Dzieje się tak również w prozach *Pasji Ziemi* (m.in. wiersze *Fuga a caballo*, *Ucieczka konno* czy *El solitario*, *Pasjans*), gdzie na przykład często pojawiają się karty do gry – swoją drogą rozmaite gry stanowiły częsty przedmiot surrealistycznej wyobraźni malarskiej, przypomnijmy choćby szachy u Duchampa – jednak są one równocześnie figurami z hiszpańskiej talii (przekształcają się nagle w konie) lub jej kolorami (nagle zjawiają się szpady). Pod tą pozorną lekkością śmiejących się asów i króli kryje się zresztą wizja ludzi jako papierowych figur i zamaskowanych zjaw.

Powróćmy zatem do punktu wyjścia: świat nadrzeczywisty czai się w tomie *Szpady jak usta* za każdym rogiem, gdyż świat materialny wykazuje zupełny brak ciągłości i nie pozwala, aby przede wszystkim narodziny i śmierć złączyły się z sobą, aby rzeczy w ogóle stykały się z sobą w sposób pierwotny:

Si abandono mi mano sobre tu pecho
oh no mueras como un suspiro aplastado
no disimules tu calidad de onda al fin opresa
Pervive oh mía aquí sobre la playa ahora en fin que no vivo
que puedo tenderme en forma de espuma y bañar unos pies no presentes
para retirarme a mi seno donde extremos navegan⁴⁷⁶

(Jeśli opuszczę swą rękę na twojej piersi / ach nie umieraj jak rozgniecione westchnienie / nie ukrywaj twojej natury fali wreszcie zgnębionej / przetrwaj ach moja tutaj przy plaży teraz w końcu jak nie żyję / jak mogę wyciągnąć się w kształcie piany i kąpać jakieś stopy nie obecne / żeby wycofać się do łona gdzie żeglują skrajności.)

Cernuda

Luis Cernuda – była już o tym mowa – zadebiutował w 1927 r. nawiązującym do poezji czystej *Perfil del aire* (*Zarysem powietrza*), rok później wydał tom *Écloga, elegía, oda* (*Ekloga, elegia, oda*), podobnie jak poprzedni charakteryzujący się symetrią i dyscypliną metrycznych form. W tym samym roku, po śmierci matki, niepewny własnej tożsamości, nieśmiały, pełen skrajnych emocji porzucił rodzinną Sewillę i po krótkim pobycie w Madrycie i Maladze udał się do Francji, gdzie dzięki staraniom Guilléna i Salinasa objął stanowisko lektora języka hiszpańskiego w École Normale w Tuluzie. 15 listopada 1928 r. pisał z Tuluzy w liście do Gui-lléna: „Mój drogi przyjacielu, czy nie zechciałby Pan poszukać tam w Madrycie czegoś na temat ducha naszego biednego przyjaciela Luisa Cernudy? Ponieważ zdecydowanie utracił on swoją duchowość. Posiadał ją – styl bezosobowy łagodzi nieco skromność

⁴⁷⁶ Vicente Aleixandre, *Resaca*, [w:] *Espadas como labios. La destrucción o el amor...*, s. 67.

– kiedyś jak sądzę, ale tak długo targał nią w lewo i w prawo, że dziś nie jest on już tym samym człowiekiem”⁴⁷⁷. Z Tuluzy robił Cernuda wypad do Paryża, a śladem jego zainteresowania bieżącą kulturą francuską są liczne przekłady oraz szkice poświęcone m.in. twórczości Paula Éluarda i Jacques’a Vaché. Cernuda spośród hiszpańskich poetów surrealistycznych poznał z pewnością w sposób najbardziej dogłębny i osobisty francuską literaturę awangardową lat dwudziestych: miał duży zasób wiedzy na temat pism Bretona, Aragona, Crevela i Éluarda, którego przekładał na język hiszpański i którego książką *L'Amour de la poésie* był głęboko zafascynowany. Pod ich wpływem⁴⁷⁸ i w wyniku wspomnianej trudnej sytuacji osobistej powstała w Tuluzie, między jesienią roku 1928 a latem roku następnego, utwory, które złożą się na książkę *Un río, un amor* (*Jedna rzeka, jedna miłość*). Tom ten spośród całej twórczości Cernudy, najpełniej realizujący postulaty surrealizmu, ukaże się po raz pierwszy dopiero w 1936 r. w Madrycie jako część wierszy zebranych pt. *La Realidad y el Deseo* (*Rzeczywistość i pragnienie*). Cernuda porzucił tu formalizm wcześniejszych utworów, zastosował zmienne i impulsywne rytmy, mowę potoczną – inaczej niż poprzednio – świadomie pozbawioną wszelkiej kwiecistości.

Od samego początku osią organizującą surrealizm Cernudy z jednej strony był bunt wobec społeczeństwa, w ramach którego musiał się poruszać, próba odrzucenia jego norm i konwencji, a co za tym idzie – chęć wyzwolenia się i oddania własnym pragnieniom stanowiącym właśnie jedną z form tego buntu, z drugiej zaś strony gorzkie poczucie wyobcowania względem nieprzychylnego mu otoczenia, niemożność odnalezienia własnego miejsca ani w hiszpańskim społeczeństwie, ani w rodzimej tradycji i kulturze, ani pośród własnej rodziny. W tym sensie nie sposób nie zgodzić się z Octavio Pazem, że surrealizm dla Cernudy nie był lekcją stylu ani poetyką, ani szkołą skojarzeń i obrazów, lecz próbą ucieleśnienia poezji w życiu, wywrotową akcją względem języka i społecznych instytucji, pasją i moralnością, ruchem usiłującym wyzwolić nie tylko wiersz, ale i świadomość⁴⁷⁹. Przyznawał to zresztą sam Cernuda, gdy w 1954 r. publikował w Meksyku artykuł pt. *Super-*

⁴⁷⁷ Cyt. za: Luis García Montero, *Luis Cernuda y el surrealismo*, [w:] Ph. Silver, A. Jiménez Millán *et al.*, *op. cit.*, s. 201.

⁴⁷⁸ Chociaż badacze są zgodni, że dług Cernudy wobec surrealistów francuskich jest głównie ideologiczny, to daje się odnaleźć w tomie także zapożyczenia pewnych rozwiązań formalnych. Za przykład niech posłuży słowo „kolor” stanowiące w książce jeden z centralnych elementów obrazowania. W *Jednej rzece, jednej miłości* konwencjonalne pojęcie koloru zostaje zniszczone przez zetknięcie go z elementami niepozostającymi z nim w żadnym logicznym związku: „gorzki kolor”, „kolor prawdy” czy „kolor zapomnienia”. Praktyka ta przypomina francuską poezję surrealistyczną, w której obraz przedmiotu wiąże się z zaprzeczeniem jego podstawowej właściwości fizycznej. Eluard mówi, że Ziemia jest niebieska jak pomarańcza, a u Bretona znajdujemy dźwięk mokrych latarni ulicznych albo zrobiony ze słomy dzwon. Więcej o sposobie obrazowania francuskich surrealistów patrz rozdział *The surrealist image* w książce A. Balakian, *op. cit.*, s. 140–169.

⁴⁷⁹ O. Paz, *La palabra edificante* (*Luis Cernuda*), [w:] *Cuadrivio: Darío, López Velarde, Pessoa, Cernuda*, Barcelona 1991, s. 120.

realismo: „Surrealizm zawierał w sobie totalny protest przeciwko społeczeństwu i przeciwko dźwigającym go podstawom, przeciwko jego religii, jego moralności i jego polityce”⁴⁸⁰. Wiele lat wcześniej, w 1932 r., na potrzeby przygotowywanej przez Gerarda Diega antologii poezji hiszpańskiej pojawiający się tam na zdjęciu elegancko ubrany, starannie uczesany, skrywający pod filmowym wąsikiem delikatny uśmiech Cernuda (w wielu publicznych wypowiedziach przyznawał, że jest dandysem, że uwielbia angielskie markowe ubrania i żyć nie może bez wypicia porannej kawy w Ritzu⁴⁸¹) pisał w nieco agresywnym tonie: „Nienawidzę jej [rzeczywistości] podobnie jak wszystkiego, co do niej należy: moich przyjaciół, mojej rodziny, mojego kraju. Nie wiem nic, nie pragnę niczego, niczego nie oczekuję. A gdybym nawet mógł czegoś oczekiwać, to byłaby to śmierć tam, dokąd jeszcze nie dotarła ta groteskowa cywilizacja, którą chełpią się ludzie”⁴⁸². Oto słowa godne zdolnego ucznia tego, kto uważał, że „najprostszy akt surrealistyczny to wyjść na ulicę z rewolwerami w pięściach i strzelać w tłum na chybił trafił. Kto nie miał chociażby jeden raz w życiu ochoty skończyć w ten sposób z drobnym systemem zbydlęcenia i prawomocnego skretynienia, ten ma wyznaczone miejsce w tym tłumie z brzuchem na poziomie lufy”⁴⁸³. Dodajmy na marginesie, że podobny, chociaż bezkrwawy gest łączący „najprostszy akt surrealistyczny” z pragnieniem *épater le bourgeois* wykonał młody Alberti, który swój odczyt w Klubie Dam w Madrycie zakończył, strzelając do gołębia, którego wypuścił właśnie z ręki. Był to jednak strzał ślepy, ograniczający się tylko do huk. Powróćmy jednak do Cernudy. Podobny ton odnajdujemy w wierszu *¿Son todos felices?* (*Czy wszyscy są szczęśliwi?*) pochodzącym z tomu *Jedna rzeka, jedna miłość*:

El honor de vivir con honor gloriosamente,
 El patriotismo hacia la patria sin nombre,
 El sacrificio, el deber de labios amarillos,
 No valen un hierro devorando
 Poco a poco algún cuerpo triste a causa de ellos mismos.

Abajo pues la virtud, el orden, la miseria;
 Abajo todo, todo, excepto la derrota,
 Derrota hasta los dientes, hasta ese espacio helado
 De una cabeza abierta en dos a través de soledades,
 Sabiendo nada más que vivir es estar a solas con la muerte.
 Ni siquiera esperar ese pájaro con brazos de mujer,

⁴⁸⁰ Cyt. za: L. García Montero, *op. cit.*, [w:] Ph. Silver, A. Jiménez Millán *et al.*, *op. cit.*, s. 192.

⁴⁸¹ Podobnym dandysem był Salvador Dalí, który w Madrycie co dzień chodził golić się do Ritza.

⁴⁸² Cyt. za: L. García Montero, *op. cit.*, [w:] Ph. Silver, A. Jiménez Millán *et al.*, *op. cit.*, s. 196.

⁴⁸³ André Breton, *Drugi manifest surrealizmu (1930)*, [w:] A. Ważyk (red.), *Surrealizm...*, s. 127.

Con voz de hombre oscurecida deliciosamente,
 Porque un pájaro, aunque sea enamorado,
 No merece aguardarle, como cualquier monarca
 Aguarda que las torres maduren hasta frutos podridos.

Gritemos sólo,
 Gritemos a un ala enteramente,
 Para hundir tantos cielos,
 Tocando entonces soledades con mano disecada⁴⁸⁴.

(Godność życia chwalebnie z godnością, / Miłość ojczyzny do ojczyzny bez nazwy, / Poświęcenie, powinność żółtych ust / Nie są warte żelaza pożerającego / Powoli jakieś smutne ciało z ich właśnie powodu. // A zatem precz z prawością, porządkiem i nędzą; / Precz wszystko, wszystko, z wyjątkiem porażki, / Porażki aż po zęby, aż po tę zamrożoną przestrzeń / Głowy rozciętej na pół w poprzek samotności, / Wiedząc nic ponad to, że żyć to być na osobności ze śmiercią. // Nawet nie czekać na tego ptaka o kobiecych ramionach, / Głosie mężczyzny słodko przyciemnionym / Bo ptak choćby był zakochany / niewart jest, by na niego czekać, jak jakikolwiek monarcha / Czekaj, aby wieże dojrzały do zgniłych owoców. // Krzyczymy tylko / Krzyczymy do skrzydła zupełnie, / Żeby pograć tyle niebios, / i dotknąć potem samotności wypchaną ręką.)

W *Jednej rzece, jednej miłości* Cernuda gwałtownie odrzuca porządek i perversyjnie broni klęski i niepowodzenia, dając w ten sposób wyraz swojemu buntowi i niezadowoleniu, które go do surrealizmu doprowadziły zarówno w sensie poetyckiej inspiracji, jak i społecznego sprzeciwu. Bolesne grymasy lirycznego bohatera wierszy Cernudy nie wynikają z obawy przed odrzuceniem, ale z rozpacz po wykluczeniu. W tym sensie słuszne wydają się słowa Octavia Paza⁴⁸⁵, że Cernuda nie czuł się nigdy poetą przeklętym, tylko wykluczonym. Elena Castro w rozdziale poświęconym Cernudzie pisze:

Dychotomia między rzeczywistością a pragnieniem w surrealistycznych książkach Cernudy wskazuje na problem niezrozumienia i społecznego nieprzejedwania w stosunku do tego, co inne. Wynika stąd poczucie samotności i braku komunikacji poety. Jednak sposób, w jaki Cernuda stawia czoło społecznemu odrzuceniu homoseksualizmu ewoluuje w jego twórczości, docierając w końcu do otwartej obrony własnej „inności”. Na poziomie tematycznym metodą przeciwstawiania się ustanowionemu systemowi będzie oddawanie głosu temu, co niewyraźne i uważane za niegodziwe, czyli miłości między mężczyznami. Na poziomie dyskursywnym będzie to bunt wobec norm realizowany za pośrednictwem proponowanych przez surrealizm intertekstualnych procesów, czyli przez wprowadzanie „innego” do wnętrza tekstu⁴⁸⁶.

Można też powiedzieć odwrotnie, że ujawnienie tego, co nieznane, ewokowanie poetyckim słowem tkwiącego w nas „innego” staje się u Cernudy równo-

⁴⁸⁴ L. Cernuda, *Poesía completa...*, s. 112.

⁴⁸⁵ Cyt. za: Manuel J. Ramos Ortega, *La escritura surrealista de Luis Cernuda*, [w:] M.J. Ramos Ortega (red.), *op. cit.*, s. 212.

⁴⁸⁶ Elena Castro, *La subversión del espacio poético en el surrealismo español*, Madrid 2008, s. 64.

znaczne z uczestnictwem w twórczej zabawie polegającej na moralnej i poetyckiej transgresji: poeta zebrał elementy składające się na osobistą przygodę duchową najsmielej pojmowanej wolności. Surrealizm w jego wypadku nie jest więc przypadkowo przyjętą zewnętrzną estetyką, ale procesem kreacyjnym, którego najgłębszy sens i wewnętrzna forma są wynikiem doświadczenia natury etycznej. Co do wspomnianego „innego”, ujawniającego się na różne sposoby i będącego obrazem rozgałęzienia się osobowości bohatera wierszy Cernudy, to chodzi o bardzo ważny element książki i powrócimy do niego, omawiając tę samą kwestię u pozostałej trójki poetów.

Do etapu surrealistycznego Cernudy należy także pochodzący z 1931 r. tom *Los placeres prohibidos* (*Zakazane przyjemności*), który ukazał się pięć lat później jako część wierszy zebranych poety pt. *La Realidad y el Deseo* (*Rzeczywistość i pragnienie*). Osią tomu jest zdecydowane, niedające się powstrzymać wyznanie erotyczne. Cernuda po raz pierwszy w sposób tak otwarty w literaturze hiszpańskiej opisuje miłość homoseksualną, nie tylko jako uczucie abstrakcyjne, ale jako fizyczny akt pełen cielesności, fizyczności i gwałtowności. Do miłości u Cernudy będziemy jeszcze powracać. Tymczasem tym, co wspomniany tom łączy z poprzednim, jest ciągle bunt, gdyż chociaż realizacja pragnienia stawiana jest tu ponad społeczne normy, te jednak odpowiedzialne są za korupcję miłości i jej całkowite pogmatwanie. Część krytyki także kolejny tom *Donde habite el olvido* (*Tam, gdzie zamieszka zapomnienie*), pisany w 1934 r. i wydany w *Rzeczywistości i pragnieniu*, zalicza do etapu nadrealistycznego, jednak tu zarówno poetycki język, jak i przesłanie wierszy niewiele z paryskim nurtem mają już wspólnego. *Tam, gdzie zamieszka zapomnienie* nie operuje już typowym dla Cernudy-surrealisty buntem, chodzi raczej o tom pesymistyczny, wyrażający ból i frustrację. Sam poeta komentował zresztą, że książka ta jest wynikiem nowej wizji i innej poetyki, chociaż zdarzają się w niej pewne nadrealistyczne przebląsy.

Okres odpoczynku – wyznawał poeta – pomiędzy *Zakazanymi przyjemnościami* a *Tam, gdzie zamieszka zapomnienie*, chociaż ledwie naznaczony upływem czasu, charakteryzował się – poza miłosnym doświadczeniem, które zainspirowało wiele kompozycji drugiego ze wspomnianych tomów – także rezygnacją z mojej dotychczasowej przynależności do surrealizmu. Nurt ten dostarczył mi już pewnych korzyści, wydobywając na światło dzienne to, co spoczywało w podświadomości i co do czasu jego nadejścia pozostawało we mnie w całkowitym zaślepieniu i ciszy. Teraz nie potrzebowałem już surrealizmu, przeciwnie zaczynałem dostrzegać trywialność i sztuczność, w jakie popadał po przekształceniu się w formułę poetycką⁴⁸⁷.

⁴⁸⁷ Luis Cernuda, *Obra completa*, edición a cargo de Derek Harris y Luis Maristany, t. III: *Prosa*, Madrid 1994, s. 638.

ROZDZIAŁ III

Lorca, teatr i kino

*Co za brzoskwinie i co za półcienie! Całe rodziny nocą na zakupach!
Pasaże pełne mężów! Żony w avocado, dzieci w pomidorach!
– a ty, Garcia Lorko, co robiłeś tam wśród melonów?
Allen Ginsberg, Supermarket w Kalifornii⁴⁸⁸*

Lorca

Była już mowa o tym, że cechą charakterystyczną wszystkich poetów 1927 jest pewnego rodzaju dualizm scalający z sobą elementy tradycyjne z awangardowymi. Dualizm poetyckich i dramaturgicznych strategii estetycznych Lorki bywa jednak podkreślany w sposób szczególny: mówi się o dwóch niezależnych i sprzecznych prądach jego pisarskiej trajektorii i – jak Ricardo Doménech⁴⁸⁹ – porównuje się artystę do gracza w szachy, który prowadzi kilka partii jednocześnie, płynnie przechodząc od jednego stolika do kolejnego podczas jednorodnego i wewnętrznie spójnego turnieju rozgrywanego pod hasłem miłości i śmierci. Bliżej prawdy będziemy jednak, gdy powiemy, że chodzi o splątane z sobą symultaniczne drogi, które na przemian – raz jedna, raz druga – biorą nad sobą górę. Urszula Aszyk w pracy o teatralnej twórczości autora *Krwawych godów* rozumie ten dualizm „jako zjawisko zawsze, acz w różnym stopniu obecne w dramaturgii Lorki. W zależności od tego, który element przeważa – tradycja czy awangarda – zmienia się aspekt estetyczno-formalny dramatu”⁴⁹⁰. W interesującym nas okresie przełomu lat dwudziestych i trzydziestych przeważał w twórczości Lorki ten drugi element, a sam artysta otwarty był na wszelkie eksperymenty.

Co się tyczy eksperymentowania, to powiedzmy tu, że Grzegorz Gazda, referując poglądy Renato Poggiolo zawarte w *Teorii awangardy*, przypomina,

⁴⁸⁸ Allen Ginsberg, *Supermarket w Kalifornii*, [w:] *Skowyt i inne wiersze*, przekład Grzegorz Musiał, Bydgoszcz 1984, s. 41.

⁴⁸⁹ Ricardo Doménech, *García Lorca y la tragedia española*, Madrid 2008, s. 25.

⁴⁹⁰ U. Aszyk, *Federico García Lorca w teatrze...*, s. 110.

iż genezy awangardy upatruje on w romantyzmie ze względu na takie cechy, jak antytradycjonalizm i „unpopularity”, jednak zaznacza, że większą rolę w narodzinach awangardy odegrało antypozytywistyczne i antynaturalistyczne nastawienie symbolizmu. Pochodzą się stąd dwie formacje: pierwsza zwana „the heritage of symbolism”, wywodząca się z Mallarmégo i reprezentowana przez Eliota, Yeatsa czy Rilkego, i druga zwana „the creative experiment”, zakorzeniona w twórczości Rimbauda, reprezentowana przez Apollinaire’a, Éluarda czy Majakowskiego. Poggioli do tej drugiej grupy zalicza także Lorkę⁴⁹¹. W podobnym zestawieniu sytuuje go Hugo Friedrich, kreśląc w *Strukturze nowoczesnej liryki* dwie zasadnicze linie typologicznego pokrewieństwa dwudziestowiecznej liryki, dwie drogi twórczej wyobraźni, dwa odmienne dążenia: ścieżkę Mallarmégo, po której kroczy też Eliot czy Valéry ewokujący nierealny świat doskonałości poprzez formalną precyzję poetyckiej mowy, oraz ścieżkę Rimbauda kontynuowaną przez surrealistów i Lorkę dążących do interpretacji chaotycznej świadomości w jej nieuporządkowaniu i grozie.

A zatem obaj badacze umieszczają poezję Lorki w tradycji Rimbauda, eksperymentów i surrealistów. Tymczasem wielu hiszpańskich badaczy – była już o tym mowa – odrzuca pogląd o surrealistycznej przygodzie Lorki, identyfikując zawsze ten nurt wyłącznie z automatyzmem⁴⁹². Wspominałam już zresztą o obfitej krytyce podważającej istnienie surrealizmu hiszpańskiego. W jej ramach uznawano czasami możliwość surrealistycznego obrazowania u Aleixandre lub Cernudy, ale szczególnie trudno było pogodzić się z nadrealistycznym etapem działalności Lorki. Bibliografia krytyczna jego twórczości ze względu na międzynarodową sławę i osobistą legendę jest oczywiście najbogatsza, a zatem podobnych opinii można w niej znaleźć najwięcej i najłatwiej. Przytoczmy tu dla przykładu wielkiego badacza dzieła Lorki, Miguela García-Posadę. W konkluzjach swojej interpretacji *Poety w Nowym Jorku*⁴⁹³ dyskutuje on z rzekomym, jego zdaniem, surrealizmem poematu. W tym celu definiuje surrealizm jako układ słów płynących z podświadomości będącej jedynym źródłem tego rodzaju poezji, a surrealistyczne pisarstwo uznaje za niemożliwą projekcję pozatekstowej sytuacji. Surrealistyczne utwory zatem stanowią dokument psychoantropologiczny, nie zaś dzieło artystyczne. Badacz jednoznacznie stwierdza, że technika poetycka Lorki, jego język niczego nie są winne surrealizmowi, że forma i obrazowanie poety wynikają wyłącznie z hiszpańskiej tradycji, dlatego – zdaniem badacza – podobne struktury i obrazy można z łatwością odnaleźć we wcześniejszych etapach jego twórczości. Z paryskiego nurtu autor *Poety w Nowym Jorku* przejmuje, zdaniem krytyka, jedynie pewne ideologiczne hasła, jak bunt przeciwko społeczeństwu i jego niesprawied-

⁴⁹¹ G. Gazda, *Awangarda...*, s. 34–36.

⁴⁹² Co do automatyzmu Lorki, to on sam w wielu listach (m.in. do Sebastiana Gascha z 2 września 1927) przyznawał, że w swoich rysunkach stosował poniekąd metodę automatyzmu, pozwalając, jak mówił, ręce samej komunikować się z sercem, bez udziału rozumu.

⁴⁹³ M. García-Posada, *Lorca...*, s. 326–340.

liwej moralności. Dyskutuje z opinią krytyków, takich jak Siebemann⁴⁹⁴, dostrzegających surrealistyczne obrazowanie w poemacie Lorki („pomniki o kamiennych oczach powkładane do trumien”, „opustoszałe budynki”, „instrumenty muzyczne pozbawione strun”), odpowiadając mu, że „ach, jest on ofiarą utwierdzonych przesądów”⁴⁹⁵, gdyż tradycji tego rodzaju wizji należy szukać u Góngory. García-Posada, przekonany, że nowojorskie utwory Lorki stanowią przykład poezji symbolicznej, uznaje, że gdy egzegeza danego fragmentu staje się niemożliwa, nie chodzi o język surrealizmu, który czytelnikowi uniemożliwia ustanowienie asocjacji racjonalnych z elementami tekstu, ale o niezwykle złożony język metafor i skomplikowane symbole. Tymczasem wydaje się, że skomplikowany język poetycki *Poety w Nowym Jorku* bardzo jest odległy od trudnego, doprowadzonego do ostateczności, ale niezwykle racjonalnego hiperbatonu Góngory poddającego się logicznej analizie. Tu w wielu utworach język Lorki jest bez zarzutu pod względem składniowym, a jednak pozostaje niezrozumiały. To samo zresztą odnosi się do jego surrealistycznych dramatów, jak *Publiczność* i *Kiedy minie pięć lat*. Za Rafaelem Nadalem, innym zwolennikiem dostrzegania w dramaturgicznych eksperymentach formalnych Lorki wyłącznie gier z rodzimą tradycją, także znana para badaczy, Allen Josephs i Juan Caballero, pisze, że skoro w utworach tych nie widać śladów zapisu automatycznego, nie może być mowy o surrealizmie, a w zawartych w nich opisach podświadomości i strukturze snu nie chcą dostrzec surrealizmu, ale tradycję Queveda i Goi⁴⁹⁶.

Zjawiska, które García-Posada czy Allen Josephs i Juan Caballero uznają za argument antysurrealistyczny, Dámaso Alonso⁴⁹⁷ przywołuje, dowodząc czegoś przeciwnego, i podkreśla, że na długo przed surrealizmem elementy oniryczne są w głównej mierze odpowiedzialne za tajemnicę atmosfery poezji Lorki. A zatem, kontynuuje dalej Alonso, nie przyjął on koniunkturalnie literackich manier surrealizmu w postaci skalkulowanego efektu nieporządku, czarnego humoru i antyintelektualnego stosunku do sztuki, gdyż te pojawiają się w jego najwcześniejszej prozie i poezji, a późniejszy surrealizm stanowi naturalną drogę rozwoju artysty. Prawdą jest, że nawet w poprzedzającym *Romancero cygańskie* tomie *Canciones* Lorca pozbawiał akcję wiersza czasu i rezygnował ze związków przyczynowych. Friedrich⁴⁹⁸ dostrzega tu język założonej alogiczności, zbliżający się do surrealistycznych gier poetyckich opartych na uwidacznianiu podświadomości, przypadku i cudowności. W pochodzącym z kolejnego tomu, zapewne najbardziej znanym wierszu Lorki *Romance sonámbulo* (*Romanca lunatyczna*) nie mamy przyczy-

⁴⁹⁴ Gustav Siebemann, *Los estilos poéticos de España desde 1900*, versión española de Ángel San Miguel, Madrid 1973.

⁴⁹⁵ *Ibidem*, s. 329.

⁴⁹⁶ Allen Josephs, Juan Caballero, *Introducción*, [w:] Federico García Lorca, *La casa de Bernarda Alba*, Madrid 1992, s. 37–38.

⁴⁹⁷ Dámaso Alonso, *Poetas españoles contemporáneos*, Madrid 1958, s. 188.

⁴⁹⁸ H. Friedrich, *op. cit.*, s. 281–282.

nowości, co zapowiada późniejsze, surrealistyczne utwory. Fragmenty wyłaniają się tu bez związku, ludzie jedynie w zarysach. Statek na morzu i koń na górskiej przełęczy pojawiają się w sąsiadujących wersach. Wiersz nie daje gwarancji przestrzennej, czasowej ani przyczynowej temu, co wypowiada, lub inaczej mówiąc, czas i miejsce płaczą się tu i rozpraszają. Wyraziste są jedynie barwy. Niosąca śmierć zieleń nie jest tutaj „atrybutem koloru, ale substancją, która przychodzi z niewiadomych źródeł i ogarnia wszystko niby epidemia”⁴⁹⁹. Kolor oderwany od przedmiotów staje się autonomicznym elementem estetycznym, tworzy poetycką anegdotę, a proces jego substancywizacji wywołuje osuwanie się rzeczywistości referencyjnej ku amimetycznej grze. Wszystko to oznacza być może, że twórczość surrealistyczna, jaką potem będzie uprawiał Lorca, jest naturalnym wyrazem jego osobowości artystycznej. Można też powiedzieć, że fakt, iż niektóre surrealistyczne postulaty realizowane były czasami przed ogłoszeniem przez Bretona manifestu, świadczyć może o szybkości rytmu systemów komunikacyjnych, w ramach których programy rozumiane jako poetyki sformułowane oraz poetyki immanentne zaczynały się na siebie nakładać.

Oczywiście sprawę komplikuje fakt, że z wypowiedzi Lorki na temat surrealizmu, podobnie jak z wypowiedzi pozostałej trójki poetów, wynika ich niejednoznaczny stosunek do tego nurtu. Cytowaliśmy już nieustannie przywoływany przez antysurrealistyczną krytykę fragment listu Lorki z września 1928 r. do Sebastiána Gascha, w którym poeta mówi o swojej nowej *spirytualistycznej* manierze, emocjonalnej i uwolnionej od kontroli logiki, ale poddanej logice poetyckiej. Z drugiej strony, znajdziemy u Lorki także inne wypowiedzi. Podczas wygłoszonego niemal w tym samym czasie, pod koniec października 1928 r. w Granadzie, wykładu „»Sketch« de la nueva pintura” („»Sketch« o nowym malarstwie”) mówił m.in.:

Zaczynają pojawiać się surrealiści, którzy oddają się najodleglejszym drganiom duszy. Malarstwo wyzwolone już przez zdyscyplinowaną abstrakcję kubizmu, posiadające ogromną, wiekową technikę, wchodzi w okres mistyczny, niekontrolowany, o niezwyklej pięknie. Zaczyna wyrażać to, co niewyrażalne. Morze mieści się w jednej pomarańczy, a maleńki robak może zadziwić cały planetarny rytm, w którym napięty koń nosi niepokojący ślad stopy w swoich nieruchomych i nieśmiertelnych oczach. [...] Sztuka musi postępować naprzód jak dzień po dniu czyni postępy nauka, kierując się w niewyobrażalne rejony, które są wiarygodne, i w absurd, który przekształca się potem w wyraźną krawędź prawdy⁵⁰⁰.

Zbliżenie Lorki do surrealizmu – szczególnie w kwestii wspomnianego już poszukiwanego przez Bretona w *Drugim manifestie surrealizmu* punktu w umyśle, w którym wszelkie kontrasty się niwelują, a przeciwieństwa przestają być przeciwstawne – emanuje także z wygłoszonego w tym samym czasie (11 października 1928 r.) w Granadzie wykładu „Imaginación, inspiración, evasión” („Wyobrażenie, inspiracja i ucieczka”). Rozważając problem aktu tworzenia, Lorca mówi,

⁴⁹⁹ *Ibidem*, s. 283.

⁵⁰⁰ F. García Lorca, *Obras completas*, t. III, s. 94 i 97.

że wyobraźnią będącą rodzajem odkrycia rządzi ludzka logika, inspiracją będącą rodzajem daru rządzi logika poetycka, a jedna jest zakładniczką drugiej. Co zaś do trzeciego elementu, ucieczki, potrzebna jest ona, aby wyzwolić poezję z równowagi wyobraźni i logiki myślenia i przenieść ją do odrębnej rzeczywistości, aby:

[...] przeskoczyć do świata dziewiczych emocji, zabarwić wiersze uczuciem planetarnym. „Ucieczka” od rzeczywistości drogą snu, drogą podświadomości, drogą, jaką dyktuje niesamowity fakt, jaką daruje inspiracja.

Wiersz poddany takiej ucieczce od rzeczywistości wyobraźniowej uchyla się nakazom brzydoty i piękna, jak się je dziś rozumie, i wkracza do zadziwiającej rzeczywistości poetyckiej, czasami pełnej czułości, a czasami najbardziej przenikliwych okrucieństw⁵⁰¹.

I gdy już moglibyśmy na tej podstawie uznać Lorkę za stronnika surrealizmu, on kilka miesięcy później, 16 lutego 1929 r., wygłaszając ten sam tekst w stolicy, dorzuci – według relacji dziennikarza madryckiego „El Sol” – następujące zdanie:

Ta poetycka ucieczka może realizować się na różne sposoby. Surrealizm do ucieczki używa snów i ich logiki. W świecie snów, w jakże realistycznym świecie snów, znajdują się niewątpliwie poetyckie normy autentycznych emocji. Jednak ucieczka drogą snów i podświadomości jest, choć bardzo czysta, mało przejrzysta. Narody łańskie pragną wyraźnych zarysów i tajemnic. Form i zmysłowości⁵⁰².

Z kolei w maju 1929 r., znowu w Granadzie, na niewiele ponad miesiąc przed wyjazdem do Nowego Jorku, pogrążony w depresji Lorca mówił na spotkaniu zorganizowanym z okazji premiery sztuki *Mariana Pineda* w tamtejszym Teatro Cervantes słowa związane, być może nieświadomie, z surrealistycznym łączeniem sprzeczności, wyrażaniem niewyraźnego czy ujawnianiem obrazów podświadomości: „Teraz, bardziej niż kiedykolwiek przedtem, potrzebuję ciszy i duchowej gęstości granadyjskiego powietrza, by móc prowadzić walkę na śmierć i życie, walkę, jaką toczę z moim sercem i moją poezją. Z moim sercem, aby je wyzwolić od niemożliwej namiętności, co niszczy, i od zwodniczego cienia świata, co je obsiewa daremnym słońcem⁵⁰³, z poezją, aby zbudować mimo jej samej, broniącej się jak dziewczica, wiersz żywy i prawdziwy, gdzie piękno i strach, to co niewyraźne i odrażające zaistnieją i zderzą się pośrodku najbardziej rozżarzonej radości”⁵⁰⁴.

⁵⁰¹ Federico García Lorca, *Imaginación, inspiración, evasión. Texto de „El Defensor de Granada”*. Granada, 11 de octubre de 1928, [w:] *Obras completas*, t. III, s. 101–102. Nieco wcześniej we wrześniu tego roku w liście do Lorki pisze podobne słowa Salvador Dalí: „Surrealizm jest jedną z metod Ucieczki. Ale to, co się liczy, to ta Ucieczka”. Cyt. za: I. Gibson, *op. cit.*, s. 332.

⁵⁰² Federico García Lorca, *Imaginación, inspiración, evasión. Texto de „El Sol”*. Madrid, 16 de febrero de 1929, [w:] *Obras completas*, t. III, s. 104.

⁵⁰³ W niektórych wydaniach dzieł Lorki w miejscu „słońca” („sol”) jest „sól” („sal”). Może tu chodzić o literówkę w tekście opublikowanym przez „El Defensor de Granada”.

⁵⁰⁴ Federico García Lorca, „*Mariana Pineda*” en Granada, [w:] *Obras completas*, t. III, s. 195–196.

Z kolei pierwsza część przywołanej wypowiedzi artysty odsyła nas do krytyki biograficznej, o której była już tutaj mowa i która źródła hiszpańskiego surrealizmu dostrzega w osobistych kryzysach jego twórców. Lorca rzeczywiście na przełomie 1928 i 1929 r. przeżywał depresję. Wynikała ona zapewne z wielu powodów. Z braku społecznej akceptacji homoseksualizmu. Z braku ekonomicznej samodzielności, Lorca czuł się wciąż naciskany przez utrzymujących go rodziców, by – wzorem młodszego brata – znaleźć odpowiednie, dobrze płatne zajęcie. Poza tym przez dłuższy czas był blisko związany z młodym rzeźbiarzem Emiliem Aladrénem Perojo, którego przedstawiał wszystkim swoim przyjaciółom i wpływowym w kręgach sztuki znajomym i który w połowie 1928 r. porzucił poetę dla mieszkającej w Madrycie Angielki. Niespodziewanie także Lorca poczuł się zdradzony przez przyjaciół z Residencia de Estudiantes: Luisa Buñuela i Salvadora Dalí. Jak wiadomo, Dalí był dla Lorki bardzo ważną osobą, ich wzajemna fascynacja i miłość były powszechnie znane. Przez jakiś czas mieszkali w jednym pokoju w madryckim domu studenckim, spędzili niezapomniane wakacje w 1927 r. w nadmorskim domu rodziny Dalego, malarz przygotowywał scenografie do przedstawień sztuk Lorki, malował serię obrazów ukazujących poetę (np. słynny obraz *Cenicitas*, *Popiołki* z madryckiego muzeum Reina Sofia czy *La miel es más dulce que la sangre*, *Miód jest słodszy niż krew*), razem dyskutowali o sztuce i pisywali do siebie czułe listy, nazywając się wzajemnie swoimi „syneczkami”. Lorca z kolei przekładał z katalońskiego i publikował w prowadzonym przez siebie w Granadzie piśmie „Gallo” artystyczne odezwy malarza, wspominał o nim we wszystkich wygłaszanych w tym czasie wykładach, napisał też odę na jego cześć (*Oda a Salvador Dalí*⁵⁰⁵) i opublikował ją w 1926 r. w kwietniowym numerze „Revista de Occidente”. Jednak tą wzajemną zażyłością artystów poczuł się dotknięty Buñuel, który postanowił przeciągnąć malarza na swoją stronę. We wrześniu 1927 r. pisał z Paryża do Pepína Bello:

Federico męczy mnie w niewiarygodny sposób. Sądziłem, że zgnilcem jest Dalí, ale widzę, że jest odwrotnie albo nawet bardziej. To jego okropny estetyzm odsunął go od nas. Zresztą już jego skrajny narcyzm wystarczyłby, aby odsunąć go od czystej przyjaźni. Mniejsza o niego. Najgorsze, że nawet w jego twórczości daje się to odczuć.

Dalí jest pod silnym wpływem. Uważa się za geniusza, jest przepojony miłością, jaką wyznaje mu Federico. Píše do mnie: „Federico w lepszej formie niż kiedykolwiek. To wielki człowiek, jego rysunki są genialne. Ja robię rzeczy niezwykle itp.” I jest to łatwe zwycięstwo w Barcelonie. Z jaką przyjemnością zobaczyłbym, jak przyjeżdża tutaj i przychodzi do siebie z dala od fatalnego wpływu Garcii⁵⁰⁶.

Kilka miesięcy później dodawał: „Otrzymałem obrzydliwy list od Federica i jego zwolennika Dalego. Jest zniewolony” albo „Dalí pisze do mnie obrzydliwe

⁵⁰⁵ Wyczerpującą analizę ody przynosi jeden z rozdziałów monografii P. Ilie, *op. cit.*, s. 89–119.

⁵⁰⁶ Cyt. za: A. Sánchez Vidal, *Sobre un ángel...*, [w:] V. García de la Concha (red.), *op. cit.*, s. 131.

listy. Jest obrzydliwy. A z Federikiem dwóch obrzydliwych”⁵⁰⁷. Buñuelowi z trudem przychodziło także zaakceptowanie homoseksualizmu przyjaciela (w swoich wspomnieniach opisuje, jak z kolegami atakowali homoseksualistów pod miejskimi szaletami). Przede wszystkim jednak Buñuel przez długi czas pragnął być pisarzem. Jak podaje Agustín Sánchez Vidal, myślał o tym poważnie między 1923 a 1929 r., kiedy „publikował w prestiżowych pismach, w których jego nazwisko figuruje często obok nazwisk przyjaciół”⁵⁰⁸. Jego pierwsza znana praca literacka *Niewiarygodna zdrada* ukazała się 1 lutego 1922 r. w numerze 23 pisma ultraistów „Ultra”. Ponad pół wieku później zwierzał się jeszcze:

Dziś cieszę się pewnym uznaniem jako twórca filmów, ale z chęcią oddałbym to wszystko za bycie pisarzem. Oto kim naprawdę pragnąłbym być. Świat kina jest niesłychanie męczący, do realizacji filmu potrzeba mnóstwa ludzi. Zazdroszczę malarzom czy pisarzom, którzy mogą pracować w samotności u siebie w domu. Ale nie nadaję się na pisarza. Powtarzam się. To, co pisarza kosztuje dwie minuty, mnie zabiera dwie godziny⁵⁰⁹.

Fakt ten być może lepiej wyjaśnia zazdrość, rywalizację, a w końcu awersję wybitnego reżysera w stosunku do Lorki. Buñuel zawsze źle wyrażał się o jego twórczości artystycznej. Gdy na przykład humorystyczną notatkę z „La Gaceta Literaria” na temat bankietu zorganizowanego po premierze w czerwcu 1927 r. *Mariany Pinedy* Buñuel błędnie zinterpretował jako porażkę Lorki, pisał z satysfakcją do przyjaciela: „Bardzo mu dobrze. Cieszę się nieskończenie”⁵¹⁰. Sam Buñuel opisuje w swoich wspomnieniach scenę, gdy zapewne kilka lat wcześniej Lorca miał czytać obydwu przyjaciółom swój – jak sam go określał – dramat poetycki z elementami groteski pt. *Miłość don Perlimplina do Belisy w jego ogrodzie*:

Przerywam mu czytanie uderzeniem w stół i mówię:

– Wystarczy, Federico. To do dupy.

Federico błędnie, składa rękopis, spogląda na Dalego, a Dali potwierdza swoim basem:

– Buñuel ma rację. *Es una mierda*.

Nigdy się nie dowiedziałem, jakie jest zakończenie tej sztuki. Muszę tutaj wyznać, że mój zachwyt dla dramatów Lorki jest raczej umiarkowany, wydają mi się one często zbyt retoryczne, naciąganie. Jego życie, jego osobowość znacznie górowały nad jego twórczością⁵¹¹.

Niechęć reżysera wzmocni się jeszcze po wydaniu w lecie 1928 r. tomie *Romancero cygańskie*, który przyniósł Lorce natychmiastową popularność. W liście z 14 września 1928 r. do Pepína Bello Buñuel pisał, że książka przyjaciela wydaje mu się „bardzo zła. To poezja, która jest wykwinna i *mniej więcej* nowoczesna [...]”. Jednak stąd do prawdziwych i znakomitych wielkich poetów współcześnie-

⁵⁰⁷ Cyt. za: I. Gibson, *op. cit.*, s. 299.

⁵⁰⁸ A. Sánchez Vidal, *Dzieło literackie Luisa Buñuela*, przeł. Joanna Skórnicka, „Literatura na Świecie” 2000, nr 7–8, s. 72.

⁵⁰⁹ Cyt. za: *ibidem*, s. 72.

⁵¹⁰ Cyt. za: I. Gibson, *op. cit.*, s. 300.

⁵¹¹ Luis Buñuel, *Moje ostatnie tchnienie*, przekład Maria Braunstein, Izabelin 2006, s. 116–117.

ści istnieje przepaść”⁵¹². Różnymi nieprawdziwymi listami i komentarzami Buñuel w 1928 r. zdoła w końcu przekonać do siebie wpływowego Salvadora Dalí, który przecież jeszcze w 1926 r. pisał do Lorki, że „także i mnie irytują owady Fabre’a” (Buñuel był wielkim miłośnikiem owadów i zagorzałym czytelnikiem prac francuskiego entomologa Jeana Henri’ego Fabre’a), a dwa lata później, pod wyraźnym wpływem nowego kolegi, tak będzie komentował opublikowany właśnie tom wierszy: „Ty być może uważasz, że niektóre obrazy są odważne i odnajdujesz zwiększoną dawkę irracjonalności w swoich wierszykach, ale ja ci mogę powiedzieć, że twoja poezja porusza się w ramach ilustracji najbardziej stereotypowych i konformistycznych truizmów”⁵¹³. Widocznym rezultatem tego zwycięstwa było zaproszenie na lato do domu rodziny Dalego w nadmorskim Cadaqués nie jak rok wcześniej Lorki, ale właśnie Buñuela. W 1927 r. z tego samego miejsca Dalí z Lorką wspólnie podpisali kartkę pocztową zawierającą przyjacielskie i serdeczne pozdrowienia z wakacji do Juana Ramóna Jiménez. Rok później Dalí i Buñuel skierują obraźliwy list do autora *Srebronia i ja*, impresjonistycznych obrazów prozatorskich⁵¹⁴ ukazujących oczami poety i wędrującego z nim srebrzystego osiołka harmonię człowieka z naturą, świat niespieszny i odległy od miejskiego gwaru. Oto ten list, który wkrótce stał się powszechnie znany, gdyż jego kopię obaj artyści posłali wielu znajomym:

Nuestro distinguido amigo: Nos creemos en el deber de decirle –sí, desinteresadamente– que su obra nos repugna profundamente por inmoral, por histérica, por arbitraria.

Especialmente: ¡¡MERDE!! Para su *Platero y yo*, para su fácil y malintencionado *Platero y yo*, el burro menos burro, el burro más odioso con que nos hemos tropezado.

¡MIERDA!

Sinceramente,

Luis Buñuel
Salvador Dalí

(Nasz znakomity kolego, czujemy się w obowiązku przekazać Panu – owszem bezinteresownie – iż Pańskie dzieło budzi w nas głęboki wstręt, gdyż jest niemoralne, histeryczne i arbitralne. W szczególności, MERDE! dla Pańskiego *Srebronia i ja*, dla Pańskiego łatwego i źle usposobionego *Srebronia i ja*, najmniej oślego z osłów, najbardziej znienawidzonego osła, na jakiego kiedykolwiek się natknęliśmy. GÓWNO! Szczerze, Luis Buñuel, Salvador Dalí)

⁵¹² Cyt. za: A. Sánchez Vidal, *Sobre un ángel...*, [w:] V. García de la Concha (red.), *op. cit.*, s. 127.

⁵¹³ Cyt. za: *ibidem*, s. 131.

⁵¹⁴ Istnieją poważne różnice wśród badaczy dzieła Jiménez co do określenia gatunku tego utworu: są zwolennicy określenia „poema en prosa”, „wiersz prozą” (por. Michael Predmore, *La obra en prosa de Juan Ramón Jiménez*, Gredos, Madrid 1975) i zwolennicy określenia „relato poético”, „opowiadanie poetyckie” (por. Jorge Urrutia Gómez, *Sobre la práctica prosística de Juan Ramón Jiménez y sobre el género de „Platero y yo”*, Cuadernos Hispanoamericanos, Madrid 1981, nr 376–378, s. 716–730).

Podobna wiadomość musiała kosztować drogo nadwrażliwego, cierpiącego na rozmaite neurozy, leczonego w zakładach psychiatrycznych Hiszpanii i Francji Jiménez, który podobno przez trzy dni pozostawał z tego powodu w łóżku.

Dalí zaprosił reżysera ponownie do domu, tym razem w Figueras, zimą tego roku, na okres przerwy świątecznej, w trakcie której razem będą pracować nad scenariuszem *Psa andaluzyjskiego*. Powracając zatem do krytyki biograficznej, można powiedzieć, że Lorca zbliżył się do surrealizmu dzięki Salvadorowi Dalí, ale także chcąc udowodnić niedawnym przyjaciółom, a dzisiejszym wrogom świętującym właśnie sukces swojego pierwszego filmu, swoją dla nurtu przydatność. Zresztą już wcześniej Lorca pragnął odmiany, chciał pozbyć się etykiety malowniczego cygańskiego folklorysty i skierować swą twórczość na nowe tory. W grudniu 1928 r. w wywiadzie dla „La Gaceta Literaria” odpowiadał Giménezowi Caballero na pytanie o obecną postawę: „Wyłącznie pracować. Wrócić do inspiracji. Inspiracja, czysty instynkt, jedyny cel poety. Poezja logiczna staje się dla mnie nieznośna. Wystarczy już lekcji Góngory. Teraz namiętny intuicjonista”⁵¹⁵.

Zanim przejdziemy do konkretnych surrealistycznych utworów Lorki, wymienimy kilka generalnych cech jego twórczości, zbliżających ją do paryskiej szkoły. Otóż autora *Poety w Nowym Jorku* łączy z surrealizmem po pierwsze pewna interdyscyplinarność: jako uzdolniony muzyk pianista, rysownik i autor wystaw prac plastycznych, znawca teatru, reżyser, aktor i dramaturg czy wreszcie poeta chętnie przekraczał granice rodzajowe i było to wśród nadrealistów dosyć częste zjawisko. Marta Cywińska opisuje na przykład belgijskiego surrealistę, E.L.T. Mesensa, który także symbolizuje interdyscyplinarne „dążenia »nadrealistów wszystkich krajów«. Był poetą, artystą plastykiem, muzykiem, dziennikarzem, duszą towarzystwa, pomysłodawcą collages i performances, również – jak byśmy współcześnie powiedzieli – menedżerem ruchu”⁵¹⁶. Poza tym poetę wiąże z nadrealizmem także wyraźna niechęć do wszelkich form skończonych, zamkniętych i jednoznacznych. Fakt, że za życia nie wydał ani nie wystawił właściwie żadnego ze swych najważniejszych surrealistycznych utworów (ani *Poeta w Nowym Jorku*, ani *Kiedy minie pięć lat*, ani też *Publiczność* nie były znane hiszpańskim odbiorcom za życia poety, tekst tego ostatniego poznaliśmy w 1976 r., a drobne surrealistyczne dialogi dopiero w latach 80.), dodajmy: utworów, które on sam uważał za najważniejsze (w 1936 r. mówił dziennikarzowi „La Voz” „w sztukach niemożliwych zawarte są moje prawdziwe założenia. Jednak żeby sprawdzić się i zyskać szacunek, wystawiałem inne rzeczy”⁵¹⁷) – świadczy o tym, że wciąż je przerabiał i zmieniał. Działo się tak zresztą nie tylko z jego surrealistyczną twórczością. Również pomysły wszystkich niemal swoich dramatów nosił w sobie wiele lat, nim

⁵¹⁵ F. García Lorca, *Obras completas*, t. III, s. 366.

⁵¹⁶ Marta Cywińska, *Manufaktura snów. Rozważania o polskiej poezji nadrealistycznej*, Warszawa 2007, s. 25.

⁵¹⁷ F. García Lorca, *Obras completas*, t. III, s. 631.

zdecydował się je uznać za dojrzałe i wystawić wnosząc wciąż poprawki podczas prób. Zresztą także publikacja książek poetyckich przeciągała się – najczęściej z jego winy – w nieskończoność. Liczne wersje rękopisów Lorca zwykł rozdawać przyjaciółom, prosząc najczęściej – na wszelki wypadek – o ich spalenie, jeśli nie będzie mu dane się o nie upomnieć. Był zatem gotów stale przepracowywać i udoskonalać każdy utwór, zmieniać tony i odcienie, wyrzucać lub dorzucać fragmenty, powracać do już ukończonych i zmieniać je, nigdy nie uznając swoich prac za skończone. Nigdy nie traktował też – udowadnia to poniekąd García-Posada w cytowanej monografii poświęconej nowojorskiemu poematowi – stosowanych przez siebie symboli, wizji ani kolorów w sposób ostateczny i jednoznaczny. Przeciwnie w ramach tego samego tomu, a nawet na poziomie pojedynczego wiersza mogą one nieść jednocześnie zupełnie antagonistyczne znaczenia, poeta odczuwa je raz negatywnie, raz pozytywnie, nie sugerując nawet, co zmienia jego nastawienie: księżyc może ilustrować moc przyrody lub śmierć, niebo raz jest wrogiem nam kosmiczną siłą, raz naszą egzystencją, powietrze albo niesie z sobą wizję zgonu, albo życia. I tak na przykład księżyc w pochodzącej z nowojorskiego poematu *Oda a Walt Whitman (Odzie do Walta Whitmana)*, definiującej model homoseksualisty oparty na męskości i czystej miłości, jest mścicielem karzącym tych, którzy zdradzają uczucia innych:

Pero tú no buscabas los ojos arañados
ni el pantano oscuro donde surgen a los niños,
ni la saliva helada,
ni las curvas heridas como panza de sapo
que llevan los maricas en coches y en terrazas
mientras la luna los azota por las esquinas del terror⁵¹⁸.

(Ale ty nie szukałeś zadrapanych oczu / ani ciemnego błota w którym zanurzają dzieci, / ani zamrożonej śliny, / ani krzywizny zranionej jak kałdun ropuchy / jaką pedały noszą w samochodach i na tarasach / podczas gdy księżyc chłosta ich na rogach przerażenia.)

Może on jednak w każdej chwili stać się symbolem braku miłości. W tym samym poemacie kilka stron wcześniej w wierszu *Fábula y rueda de los tres amigos (Bajka i koło o trzech przyjaciółach)* czytamy:

Los vi perderse llorando y cantando,
por un huevo de gallina,
por la noche que enseñaba su esqueleto de tabaco,
por mi dolor lleno de rostros y punzantes esquivarlas de luna⁵¹⁹

(Widziałem, jak ginęli płacząc i śpiewając, / wśród kurzego jajka, / wśród nocy ukazującej swój szkielet z tytoniu, / wśród mojego bólu pełnego twarzy i kłujących odłamków księżyca)

⁵¹⁸ F. García Lorca, *Obras completas*, t. I, s. 565.

⁵¹⁹ *Ibidem*, s. 514.

Symbole zyskują zatem u Lorki ogromną gęstość znaczeń, wzmacnianą przez rozmaite, często przeciwstawne, zależne od kontekstu, w jakim się znajdują, wartości. Taką poliwalencję kontekstualną dostrzega także Pietro Menarini⁵²⁰, analizując wyrazy, takie jak „księżyc”, „zielen” czy „oliwka”, we wczesnych utworach oraz w *Poecie w Nowym Jorku*, zalecając w konkluzji nieprzypisywanie wartości absolutnych do słów-kluczy poetyckiego słownika Lorki. Przeciwnie, należy uwzględnić ich relatywność objawiającą się z tomu na tom, z wiersza na wiersz, a nawet z wersu na wers. Trudno zgodzić się z parą badaczy, którzy właśnie w wieloznaczności wielu poetyckich figur poematu Lorki (świt, księżyc), stanowiących rodzaj mieszanki diametralnie przeciwnych uczuć i sprawiających wrażenie, że skrajności dosłownie się stykają, dostrzegają „postępowanie całkowicie przeciwne surrealismom”⁵²¹. Warto tu raz jeszcze przypomnieć słynne Bretonowskie zdanie z drugiego manifestu, że „wszystko przemawia za tym, że istnieje pewien punkt w umyśle, z którego życie i śmierć, rzeczywistość i urojenie, przeszłość i przyszłość, rzeczy możliwe i niemożliwe do przekazania, góra i dół przestają być postrzegane jako przeciwstawne”⁵²². Zresztą podobne słowa wypowiadał Lorca w maju 1929 r., witając w Granadzie Margaritę Xirgu. Mówił wówczas – cytowaliśmy powyżej tę wypowiedź – że pragnie stworzyć „wiersz żywy i prawdziwy, gdzie piękno i strach, to, co niewyraźne i obrażające, będzie żyć i zderzać się”⁵²³. W tym samym mniej więcej czasie, pod koniec 1828 r., Lorca wygłosił po raz pierwszy swój wykład o hiszpańskich kołysankach. Mówił między innymi, że „inaczej niż my, dziecko posiada nienaruszoną wiarę, która tworzy i nie ma jeszcze w sobie ziarna niszczącego rozumu. Jest niewinne i dlatego mądre i rozumie oczywiście, lepiej niż my, ten niewypowiedziany klucz poetyckiej materii”, a wyrażone w ten sposób uznanie dla dziecięcej wyobraźni bliskie jest Bretonowi, który o dzieciach kilkakrotnie wspomina w manifestie z 1924 r., a w jednym z jego fragmentów żałuje, że dzieci „wcześnie zostają odstawione od źródła cudowności, a potem, kiedy podrosną, nie mają już odpowiednio niewinnego umysłu, aby się rozkoszować *Oślą skórą*”⁵²⁴.

Co się tyczy poszczególnych utworów surrealistycznych Lorki, to rozpoczął on stosowanie nadrealistycznych technik jeszcze przed pracą nad tomem *Poeta w Nowym Jorku*. Już rysunki, jakie prezentował w Barcelonie w galerii Dalmáu w czerwcu 1927 r., mają taki charakter. Sposób ich tworzenia ujawniony przez Lorkę w listach do Sebastiana Gascha, wskazuje m.in. na powstrzymywanie inteligencji. Zresztą tak też zapowiada wystawę *Revista de Catalunya*: „exposició d’art

⁵²⁰ Pietro Menarini, *Emblemas ideológicos de „Poeta en Nueva York”*, [w:] V. García de la Concha (red.), *op. cit.*, s. 257.

⁵²¹ Carlos Piera, Roberta Ann Quance, *Contradicción y „lógica poética”*, [w:] Luis Fernández Cifuentes (red.), *Estudios sobre la poesía de Lorca*, Madrid 2005, s. 225.

⁵²² André Breton, *Drugi manifest surrealizmu*, [w:] A. Ważyk (red.), *Surrealizm...*, s. 125–126.

⁵²³ F. García Lorca, *Obras completas*, t. III, s. 195–196.

⁵²⁴ A. Breton, *Manifest surrealizmu*, [w:] A. Ważyk (red.), *Surrealizm...*, s. 68.

surrealista, obra del pintor-poeta senyor Federico García Lorca”⁵²⁵ („Wystawa sztuki surrealistycznej, dzieło malarza i poety Federico Garcíi Lorki”). Nadrealistyczną poetykę zawierają także krótkie formy narracyjne⁵²⁶: *Santa Lucía y San Lázaro* (*Święta Łucja i Święty Łazarz*) opublikowana w grudniu 1927 r. w „Revista de Occidente”, *Nadadora sumergida* (*Zamurzona pływaczka*) oraz *Suicidio en Alejandría* (*Samobójstwo w Aleksandrii*) wydrukowane w „L’Amic de les Arts” we wrześniu 1928, wspominana tu już przez Vicentego Aleixandre *Degollación de los Inocentes* (*Podcięcie gardel Niewiniątkom*), jakie w styczniu 1929 wydrukowała „La Gaceta Literaria” oraz mniej znane *Amantes asesinados por una perdiz* (*Kochankowie zamordowani przez kuropatwę*), *Degollación del bautista* (*Podcięcie gardła Chrzcicielowi*) oraz *La gallina. Cuento para niños tontos* (*Kura. Bajka dla głupich dzieci*). Tematem pierwszego z tych opowiadań jest utrata tożsamości. W tradycyjnej ikonografii religijnej święta Łucja przedstawiana jest z tacą, na której znajdują się jej wydłubane oczy. W późniejszym poemacie *Poeta w Nowym Jorku* także pojawiają się oczy na tacy, symbolizując strach bohatera wiersza *Poema doble del Lago Eden* (*Podwójny wiersz jeziora Eden*): „y sé del horror de unos ojos despiertos / sobre la superficie concreta del plato” („i wiem o horrorze otwartych oczu / na konkretnej powierzchni talerza”)⁵²⁷. Religijny motyw świętej Łucji służy za punkt wyjścia dla szeregu obrazów oczu. Obrazy te przyszły zapewne do głowy Lorce w czasie pobytu w domu Salvadora Dalí w Cadaqués, gdzie odkrył na plaży małe, owalne, nieco spłaszczone białe kamyki z delikatnymi liniami pośrodku, nazywane przez okolicznych mieszkańców „oczami świętej Łucji” („ojos de Santa Lucía”). *Święta Łucja i Święty Łazarz* to szkic pełen przeczuć. Turysta przybywa o północy do zajazdu i dostrzega „dwoje oczu śpiącego na progu muła, które pogroziły mu niczym dwie pięści z agatów”. Następnego dnia spaceruje po ulicy pełnej „okularów i matowych szyb szukających ogromnej odciętej ręki sklepu z rękawiczkami, wiersza w powietrzu, który dźwięczy, krwawi i tryska niczym głowa Jana Chrzciela”. Podczas zwiedzania katedry uświadamia sobie wieczny konflikt między różnymi elementami: „świat traw przeciwstawiał się światu minerałów. Paznokcie, sercu. [...]. Z obawą przed biciem serca i horrorem strumienia krwi proszono o spokój agatów i nagość bez cienia meduzy”⁵²⁸. Z kolei *Zamurzona pływaczka* i *Samobójstwo w Aleksandrii* to rodzaj tekstów metapoety-

⁵²⁵ Cyt. za: Víctor García de la Concha, *Introducción al estudio del surrealismo literario español*, [w:] V. García de la Concha (red.), *op. cit.*, s. 18.

⁵²⁶ Wydawca dzieł zebranych Lorki Miguel García-Posada umieszcza te teksty w tomie *Poezja*, w rozdziale *Wiersze proz.*

⁵²⁷ *Ibidem*, s. 538.

⁵²⁸ „Los ojos de un mulo, que dormitaba en el umbral, me amenazaron como dos puños de azabache. [...] Gafas y vidrios ahumados buscaban la inmensa mano cortada de la guantería, poema en el aire que suena, sangra y borbotea, como la cabeza del Bautista. [...] El mundo de la hierba se oponía al mundo del mineral. La uña, contra el corazón. [con el miedo al latido, y el horror al chorro de sangre, se pedía la tranquilidad de las ágatas y la desnudez sin sombra de la medusa”. Federico García Lorca, *Santa Lucía y San Lázaro*, [w:] *Obras completas*, t. I, s. 486–494.

ckich, programowych manifestów, w których Lorca ujawnia pragnienie zerwania z dotychczasowym stylem pisarskim, a liczne odniesienia do kryształów i szyb każą nam myśleć o odrzuceniu „poezji czystej”:

Desde entonces dejé la literatura vieja que yo había cultivado con gran éxito.
Es preciso romperlo todo para que los dogmas se purifiquen y las normas tengan nuevo tem-
blor.
Es preciso que el elefante tenga ojos de perdiz y la perdiz pezuñas de unicornio.
Por un abrazo sé yo todas estas cosas y también por ese gran amor que me desagarra el chaleco
de seda⁵²⁹.

(Od tamtej chwili porzuciłem starą literaturę, jaką uprawiałem z dużym sukcesem. / Konieczne jest zerwanie ze wszystkim po to, aby oczyściły się dogmaty, normy zaś zyskały nowe drżenie. / Konieczne jest, aby słoń miał oczy kuropatwy, a kuropatwa kopyta jednorożca. / Wiem wszystkie te rzeczy dzięki jednemu uściskowi i także dzięki tej wielkiej miłości, co rozrywa mi jedwabną kamizelkę.)

Pozostałe wiersze prozą przepelnione są zabójstwami, agresją, okaleczeniami i krwią w niezwykle, nawet jak na surrealistów, natężeniu. Tę retorykę katastrofy Encarna Alonso Valero⁵³⁰ interpretuje jako metaforę gwałtu dokonywanego na poetyckim dyskursie, na ciągłości jego porządku. Zostaje rozdarty i podzielony na fragmenty korpus tekstu, co symbolizują bolesne rany zadane ciału i jego rozczłonkowanie (w hiszpańszczyźnie to to samo słowo). Lorca – pisze badaczka – identyfikuje zatem to, co fizyczne, z tym, co poetyckie.

Za najważniejszy surrealistyczny utwór poetycki Lorki – o jego surrealistycznych utworach dramatycznych: drobnych dialogach, *Publiczności* czy *Kiedy minie pięć lat*, będzie mowa w kolejnych rozdziałach – uchodzi powszechnie poemat zatytułowany *Poeta w Nowym Jorku*. Historia tej pośmiertnie wydanej książki mogłaby się stać z łatwością podstawą fascynującej fabuły, a skomplikowane koleje losów jej rękopisu, jego wersje i daty powstania opisało wielu badaczy na świecie⁵³¹. Sam Lorca podczas wieczoru poetyckiego, jaki odbył się w Madrycie w marcu 1932 r., precyzował, że chociaż tom nosi tytuł *Poeta w Nowym Jorku*, powinien być może nazywać się *Nowy Jork w poecie*⁵³², bo rzeczywiście pierwsze, co rzuca się w oczy, to opis tego miasta, do którego Lorca przybył na statku *Olympic* 25 czerwca 1929 r. i gdzie spędził wiele miesięcy aż do marca roku następnego. Podkreślmy od razu, że Lorca dotąd właściwie nie podróżował i gdy przybył do Nowego Jorku, miasto liczyło około 6 milionów mieszkańców, podczas gdy Madryt ledwie przekraczał milion. Dodajmy także jako ciekawostkę,

⁵²⁹ Federico García Lorca, *Nadadora sumergida*, [w:] *Obras completas*, t. I, s. 495.

⁵³⁰ Encarna Alonso Valero, *No preguntarme nada. Variaciones sobre tema lorquiano*, Granada 2005, s. 196–197.

⁵³¹ Fascynująco o losach, kolejnych właścicielach i cenach rękopisów Lorki opowiada np. Eutimio Martín García. Patrz Eutimio Martín García, *El texto de „Poeta en Nueva York”: suma y sigue*, [w:] J. Pont (red.), *op. cit.*, s. 41–56.

⁵³² Federico García Lorca, *[Un poeta en Nueva York]*, [w:] *Obras completas*, t. III, s. 163.

że w początku XX stulecia pobyt u ujścia rzeki Hudson przyniósł dwu hiszpańskim poetom całkowitą odmianę ich dotychczasowego języka i publikację książek wyznaczających nowe etapy ich twórczości: byli to Juan Ramón Jiménez, który w marcu 1916 r. ożenił się w nowojorskim kościele Saint Stephen's z Zenobią Camprubí Aymar, pisarką, feministką, tłumaczką dzieł Rabindranatha Tagorego na hiszpański, rok później zaś wydał znakomity tom *Diario de un poeta recién casado* (*Dziennik poety nowożeńca*⁵³³), oraz Federico García Lorca, który swoją podróż odbył trzynaście lat później, a jej literackim owocem stał się omawiany właśnie zbiór. Zresztą jeśli przypomnimy sobie amerykańską podróż Blaise'a Cendrarsa z 1912 r. i jego późniejszą *Wielkanoc w Nowym Jorku*, przyjdzie nam tu przyznać, że miasto to wywierało wówczas inspirujący wpływ nie tylko na hiszpańskich poetów. W pierwszych dziesięcioleciach XX wieku kilka wielkich miast zyskało genialne opisy. Dość przypomnieć Dublin Joyce'a, Berlin Döblina, a przede wszystkim Nowy Jork Dos Passosa, który wydaje się wielu badaczom podobny do wizji miasta, jaką zostawił Lorca. Hiszpański poeta znał *Manhattan Transfer*, którego przekład ukazał się w Hiszpanii na krótko przed jego wyjazdem do Ameryki. Recenzję powieści publikował w „El Sol” Adolfo Salazar, przyjaciel Lorki. Dręczące bohatera powieści, Jimmy'ego Herfa, nieznośne poczucie pustki, duchowej frustracji, życia niewystarczającego, pozbawionego celu i wielkości w samym środku sfrustrowanego i nieszczęśliwego społeczeństwa opanowanego nie tylko przez demony materializmu, ale także przez egoizm, samotność i moralną dehumanizację, które w końcu popychają go do ucieczki bliskie są odczuciom bohatera *Poety w Nowym Jorku*. Rzeczywiście, głównymi tematami tomu – zbliżonymi do surrealistycznej twórczości autora *Pasji Ziemi* – są samotność i śmierć, utracone dzieciństwo oraz walka miejskiej kultury i cywilizacji z naturą i życiem biologicznym. Poeta – podobnie jak Aleixandre i Alberti – odrzuca wielką metropolię na rzecz pierwotnego świata żywiołów, obawia się nowoczesnego życia miejskiego, co konkretyzuje się szczególnie w wierszu *Król Harlemu*, krytykując kulturę technologiczną, w zamian wybierając pierwotne instynkty. Lorca podobnie jak Dalí poszukuje związków człowieka z biosferą, opisuje elementarne więzy istniejące między królestwem zwierząt, roślin i minerałów, ukazuje najniższe i najwyższe morfologiczne stadia roślin i zwierząt⁵³⁴ – osiągając rodzaj continuum, gdzie zacierają się różnice pomiędzy gatunkami – oraz monstrualne zamieszanie, jakie wywołuje ich spotkanie kończące się zgniecionymi księżycami, rozczłonkowanymi motylami czy poprzecinanymi żyłami, zderza z sobą świat organiczny

⁵³³ Takie tłumaczenie tytułu podaje Piotr Sawicki. Por. Piotr Sawicki, *Wstęp*, [w:] Juan Ramón Jiménez, *Srebroń i ja*, przeł. Florian Śmieja, wstępem opatrzył Piotr Sawicki, Wrocław 1997, s. 9.

⁵³⁴ U Lorki, podobnie jak u Lautréamonta, świat zwierząt kreuje atmosferę symbolicznych sensów. W nowojorskim poemacie zwierzęta rzeczywiste, mityczne i wizyjne ujawniają destrukcyjność mechanicznego świata metropolii. Kobry i krokodyle, pająki i nocne krowy, rozmaite owady i rozszarpane, umazane we krwi ptaki wskazują na kruchość przyrody wobec świata geometrii, architektury i maszyny, czyli świata najbardziej dzikiej bestii, ludzkości.

i nieorganiczny, prezentuje wszystkie poziomy ewolucji przyrody od minerałów po człowieka, dowodząc, że ich wzajemne relacje są odwracalne. Ta fantastyczna kosmogonia i surrealistyczny totemizm naznaczone są jednak panicznym strachem, dzikimi halucynacjami i wyobrażeniami śmierci. Także w surrealistycznych wierszach Albertiego miasto jawi się jako przestrzeń spustoszenia. U autora *O aniołach* ta anonimowa przestrzeń upodabnia się do mitycznego piekła i ukazuje swe oblicze poprzez najokropniejsze elementy: ekskrementy, śmieci, ludzkie i zwierzęce szkielety. W otwierającym tom wierszu *Paraíso perdido* (*Utracony raj*) bohater spaceruje po niezamieszkanym i milczącym mieście („ciudades sin respuesta”⁵³⁵, „miasta bez odpowiedzi”), w których, jak się wydaje, tylko on pozostaje jeszcze żywy. W innym wierszu tej samej książki *Muerte y Juicio* (*Śmierć i Sąd*) dziecko chodzi „perdido entre ecuaciones, triángulos, fórmulas y precipitados azules, / entre el suceso de la sangre, los escombros, las coronas caídas”⁵³⁶ („zagubione wśród równań, trójkątów, wzorów i niebieskich osadów / wśród krwawych zdarzeń, gruzów i upadłych koron”), a w jeszcze innym, zatytułowanym *El ángel desengañado* (*Rozczarowany anioł*) czytamy:

Quemando los fríos,
tu voz prendió en mí:
ven a mi país.

Te esperan ciudades,
sin vivos ni muertos,
para coronarte.

—Me duermo.
No me espera nadie⁵³⁷.

(Pałac chłody, / twój głos rozjątrzył się we mnie: / przyjedź do mojego kraju. // Czekają na ciebie, miasta / bez żywych i umarłych, / by cię ukoronować. // — Zasypiam. / Nikt na mnie nie czeka.)

Podczas wspomnianego przed chwilą wieczoru poetyckiego z 1932 r. Lorca tak między innymi opisywał Nowy Jork: „Dwa elementy, jakie dostrzega podróżny w tym wielkim mieście, to nadludzka architektura i szalony rytm. Geometria i smutek. Na pierwszy rzut oka rytm może wydawać się radosny, ale kiedy obserwuje się mechanizm życia społecznego i bolesne niewolnictwo zespolonych człowieka i maszyny, rozumie się ten typowy pusty smutek powodujący, że wybaczone stają się nawet — jako rodzaj ucieczki — przestępstwo i bandytyzm”⁵³⁸. Tę geometrię niepozwalającą dostrzec nieba i pracujące bez końca maszyny widać także w wierszu *Nueva York. Oficina y denuncia* (*Nowy Jork. Biuro i doniesienie*), gdzie czytamy,

⁵³⁵ Rafael Alberti, *Muerte y Juicio*, [w:] *Obras completas*, t. I, s. 499.

⁵³⁶ *Ibidem*, s. 559.

⁵³⁷ *Ibidem*, s. 516.

⁵³⁸ F. García Lorca, [*Un poeta en Nueva York*], [w:] *Obras completas*, t. III, s. 164.

że: „Existen las montañas. Lo sé. / Y los anteojos para la sabiduría. / Lo sé. Pero yo no he venido a ver el cielo. / He venido para ver la turbia sangre, / la sangre que lleva las máquinas a las cataratas / y el espíritu a la lengua de la cobra”⁵³⁹ („Istnieją góry. Wiem to. / I okulary dla mądrości. / Wiem to. Ale ja nie przyjechałem oglądać nieba. / Przyjechałem zobaczyć zmaconą krew, / krew, co doprowadza maszyny do zaćmy / a duszę do języka kobry”). U Lorki i pozostałych hiszpańskich surrealistów odnajdujemy peregrynacje bez celu po mieście, czynność, jak mówi Taborska⁵⁴⁰, *par excellence* surrealistyczną, jednak ich itinerarium nie przypomina niezwykłych i tajemniczych pasażów opisanych przez Aragona w *Wieśniaku paryskim*, miejskie pielgrzymki czy tułaczki nie wprawiają ich w szczególny stan ducha bliski halucynacjom, nie tworzą oni nowoczesnej mitologii miasta, w której rozmaite miejsca posiadają jakąś metafizykę. Przeciwnie, miasto stanowi dla nich synonim brzydoty i gospodarczego zniewolenia (Lorca, mieszkając w Nowym Jorku, na własne oczy obserwował reakcje amerykańskiego społeczeństwa na upadek giełdy; słynny czarny czwartek miał miejsce dokładnie 24 października 1929 r.).

Skoro jesteśmy już przy międzynarodowych zestawieniach, to warto zaznaczyć także inne. W pierwszej części poematu zamieszczony jest wiersz pt. *1910*. (*Intermedio*), *1910*. (*Antrakt*), który kończy następująca strofa:

No preguntarme nada. He visto que las cosas
cuando buscan su pulso encuentran su vacío.
Hay un dolor de huecos por el aire sin gente
y en mis ojos criaturas vestidas ¡sin desnudo!⁵⁴¹

(Nie pytajcie mnie o nic. Widziałem, jak przedmioty / gdy szukają swego pulsu znajdują próżnię. / Jest ból pustych miejsc w powietrzu bez ludzi / a w moich oczach ubrane stworzenia bez nagości!)

Chociaż o symbolice pustych ubrań będzie tu jeszcze mowa, zaznaczmy jedynie, że zdaniem wielu krytyków przypominają one Eliotowskich „wydrażonych ludzi” (*The Hollow Men*). Lorca w Nowym Jorku przyjaźnił się między innymi z hiszpańskim poetą Leonem Felipe wykładającym wówczas na Cornell University oraz portorykańskim pisarzem Ángelem Floresem. W Nowym Jorku Ángel Flores kierował pismem „Alhambra” wydawanym przez Alianza Hispano-Americana, prywatną instytucję zajmującą się wspieraniem wzajemnych związków kulturalnych między Stanami Zjednoczonymi a hiszpańskojęzycznymi krajami kontynentu. Lorca często odwiedzał znajdującą się przy Piątej Alei redakcję pisma. Obaj jego nowojorscy przyjaciele byli zachwyceni twórczością Eliota, a Flores kończył wówczas przekład *Ziemi jałowej*, który w maszynopisie konsultował z Lorką. Tłumaczenie to ukazało się ostatecznie w 1930 r. w Barcelonie równocześnie z wersją

⁵³⁹ Federico García Lorca, *Nueva York. Oficina y denuncia*, [w:] *Obras completas*, t. I, s. 555.

⁵⁴⁰ A. Taborska, *op. cit.*, s. 205.

⁵⁴¹ Federico García Lorca, *1910 (Intermedio)*, [w:] *Obras completas*, t. I, s. 512.

meksykańską, którą przełożył prozą Enrique Manguía. Na wykładzie o Nowym Jorku Lorca mówił m.in.: „I masa. Nikt nie jest w stanie zdać sobie dokładnie sprawy, czym jest nowojorska masa; to znaczy, wiedział to Walt Whitman poszukujący w niej samotności, wie to również T.S. Eliot, który wyciska ją w jednym z wierszy jak cytrynę i wydobywa z niej zranione szczury, zmoczone kapelusze i rzeczne cienie”⁵⁴². Jak przypomina Ian Gibson⁵⁴³, Lorca ma tu zapewne na myśli nie tylko wersy „pod mgłą brunatną zimowego świtu / Tłum płynął po moście Londyńskim, tak wielu, / Nie myślałem, że śmierć zniszczyła tak wielu”⁵⁴⁴, ale również „Rzeka już nie unosi pustych butelek, papierów, / Jedwabnych chustek do nosa, niedopałków ani pudełek, / Ani jednego świadectwa letnich nocy. Odjechał orszak nimf”⁵⁴⁵.

Istnieje kilka podobieństw między obydwoma poematami. Bohater Lorki jest zagubiony, oszołomiony, pokawałkowany, jego skronie pokrywa mech, chce zapuścić włosy. Przypomina nieco tę niepewną kobiecą postać z *Ziemi jałowej* pytającą: „Czym teraz mam się zająć? Co mam robić? Cóż, / Mogę wybiec, jak stoję, chodzić po ulicy / Z włosami w nieładzie, o tak”⁵⁴⁶. „Zelektryzowane włosy tej astenicznej bohaterki odzwierciedlają jej wewnętrzne spazmy i niepokoje. Oznaką braku jej egzystencjalnej orientacji pod koniec dialogu jest decyzja, aby »chodzić po ulicy z włosami w nieładzie, o tak«”⁵⁴⁷. Podobne obrazy powtarzają się u Eliota, są – jak przypomina dalej Viorica Patea – w części *Kazanie ogniste*, gdzie maszynistka leniwie upina włosy w geście całkowitej samotności i opuszczenia, są w apokaliptycznej scenie zniszczonych miast z *Co powiedział grom*, gdzie kobieta naciąga długie czarne włosy, ujawniając niemą rezygnację wobec historycznych katastrof.

Nowy Jork obu poematów to współczesny moloch odżywiający się ludzkimi istnieniami, które pożera nie zostawiając po nich nawet śladu. Eliot ukazuje makabryczną wulgarność śmierci, jaką nieustannie syci się życie w przerażających pytaniach: „Ten trup, którego zasadziłeś zeszłego roku w ogrodzie, / Czy zaczął już kiełkować? W tym roku czy będzie kwitł? / Przymrozek nie zaszkodził? Dobrą ma kwaterę?”⁵⁴⁸. Lorca opisuje nowojorskie ulice, „gdzie umarli pogubili swoje kości”⁵⁴⁹, ostrzega, że trzeba nieustannie mieć się na baczności, gdyż śmierć otacza tu ze wszystkich stron:

⁵⁴² F. García Lorca, [Un poeta en Nueva York], [w:] *Obras completas*, t. III, s. 169.

⁵⁴³ I. Gibson, *op. cit.*, s. 384.

⁵⁴⁴ Czesław Miłosz, *Mowa wiązana*, Warszawa 1986, s. 41.

⁵⁴⁵ *Ibidem*, s. 45. Mario Praz zwraca uwagę na surrealistyczny charakter wielu posępnych pejzaży *Ziemi jałowej*. Por. Mario Praz, *Mnemosyne. Rzecz o powinowactwie literatury i sztuk plastycznych*, przeł. Wojciech Jekiel, Warszawa 1981, s. 247–248.

⁵⁴⁶ Cz. Miłosz, *op. cit.*, s. 43.

⁵⁴⁷ Viorica Patea, *Introducción*, [w:] T.S. Eliot, *La tierra baldía*, edición bilingüe de Viorica Patea, traducción de José Luis Palomares, Madrid 2005, s. 121.

⁵⁴⁸ *Ibidem*, s. 41.

⁵⁴⁹ Cz. Miłosz, *op. cit.*, s. 43.

No duerme nadie por el cielo. Nadie, nadie.
 No duerme nadie.
 Pero si alguien cierra los ojos
 ¡azotadlo, hijos míos, azotadlo!
 Haya un panorama de ojos abiertos
 y amargas llagas encendidas.
 No duerme nadie por el mundo. Nadie, nadie.
 Ya lo he dicho.
 No duerme nadie⁵⁵⁰.

(Nikt nie śpi na niebie. Nikt, nikt. / Nie śpi nikt. / Ale jeśli ktoś zamknie oczy / wychłostajcie go, synowie, wychłostajcie! / Niech się rozciąga panorama otwartych oczu / i gorzkich, rozpalonych ran. / Nikt nie śpi na świecie. Nikt, nikt. / Już to powiedziałem. / Nie śpi nikt.)

Mieszkańcy miasta Lorki to pijacy, gruba kobieta w groteskowym akcie wywijania na drugą stronę ośmiornicy, pozbawieni twarzy ludzie upadający co krok, kucharze i kelnerzy służąco liżący rany milionerów, homoseksualiści, których seksualne aberracje przeciwstawione są męskości Walta Whitmana.

Poza opozycją cywilizacja–natura nowojorski poemat Lorki buduje inna opozycja. Zdaniem Marii Esteli Harretche⁵⁵¹ tu, inaczej niż w *Cygańskim romancero*, historia, akcja czy narracja zostaje zastąpiona samą rzeczywistością. Jest to jednak rzeczywistość podwójna: rzeczywistość wewnętrzna autora, związana z jego historią, która przedostaje się do wiersza drogami zaproponowanymi przez surrealizm, czyli za pomocą podświadomości, wizji onirycznych oraz freudowskich skojarzeń oraz rzeczywistość zewnętrzna nowojorskich ulic i budynków zamieszkanymi przez ludzi, których ból i strach także są realne. Nie mamy tu zatem do czynienia z historią przedstawioną na obraz i podobieństwo rzeczywistości, ale z tekstem, który przywołuje na scenę samą rzeczywistość, tę osobistą autora i tę dostrzeganą wokół.

Poemat otwiera wiersz *Vuelta de paseo* (*Powrót ze spaceru*) napisany we wrześniu 1929 r. w czasie wakacji spędzonych z Ángelem del Río w pobliżu Shandaken, co oznacza, że nie był to chronologicznie pierwszy utwór książki. Zawarte w nim są jednak główne jej motywy. Motto wiersza „Furia color de amor, / amor color de olvido” („Wściekłość koloru miłości / miłość koloru zapomnienia”) pochodzi z wiersza Luisa Cernudy *La canción del oeste* (*Piosenka zachodu*) z tomu *Jedna rzeka, jedna miłość*. Oto jego fragment:

A lo lejos
 Una hoguera transforma en ceniza recuerdos,
 Noches como una sola estrella,
 Sangre extraviada por las venas un día,
 Furia color de amor,

⁵⁵⁰ F. García Lorca, *Obras completas*, t. I s. 533.

⁵⁵¹ María Estela Harretche, *Federico García Lorca. Análisis de una revolución teatral*, Madrid 2000, s. 175–181.

Amor color de olvido,
Aptos ya solamente para triste buhardilla⁵⁵².

(W oddali / Ognisko przekształca w popiół wspomnienia, / Noce jak tylko jedna gwiazda, / Krew zagubiona pośród żył pewnego dnia, / Wściekłość koloru miłości, / Miłość koloru zapomnienia, / Zdatne już tylko do smutnego poddasza).

Wiersz Lorki mówi o utraconej miłości symbolizowanej kształtami węża („las formas que van hacia la sierpe”) oraz o uczuciu udręczenia, przygniatającej, koszmarniej atmosferze miasta i pragnieniu wyzwolenia objawiającym się chęcią zapuszczenia włosów („dejaré crecer mis cabellos”). Pojawiają się tu także obecne w całej książce obrazy okaleczeń: „árbol de muñones” („kikuty drzewa”), „cansancio sordomudo” („głuchonieme zmęczenie”), zmasakrowanych zwierząt („animalitos de cabeza rota”, „zwierzątka o rozbitych głowach”, „mariposa ahogada en el tintero”, „utopiony w kałamarzu motyl”), a utwór kończy się problemem niepewności względem własnej, stabilnej tożsamości („tropezando con mi rostro distinto de cada día”, „potykając się o moją twarz inną każdego dnia”) oraz poczuciem religijnego i społecznego odrzucenia („asesinado por el cielo”, „zabity przez niebo”). Sam Lorca wyjaśniał na wykładzie poświęconym Nowemu Jorkowi, że „ja, samotny i błakający się, wycieńczony rytmem wielkich świetlnych napisów na Time Square, uciekałem w tym wierszyku od ogromnego wojska okien, za którymi ani jedna osoba nie ma czasu, by spojrzeć na chmurę”⁵⁵³.

Wiersz ten otwiera pierwszą część poematu zatytułowaną *Poemas de la soledad en Columbia University* (Wiersze o samotności na Columbia University) i składającą się z czterech utworów, w których bohater koncentruje się na poczuciu osamotnienia wynikającego z radykalnej zmiany dotychczasowego trybu życia oraz na utraconym dzieciństwie i przyjaźniach. W kolejnych dwóch częściach *Los negros* (Murzyni) oraz *Calle y sueños* (Ulice i sny) ustanawiających opozycję sztuczność–naturalność bohater odnajduje w mieście ofiary braku człowieczeństwa rodzaju ludzkiego, dehumanizacji współczesnego społeczeństwa, którego podstawą jest człowiek industrialny, przerażony, samotny, odseparowany od przyrody i pozbawiony wyobraźni. Lorca, podobnie jak Breton, ubolewa nad tym, że człowiek utracił pierwotną zdolność komunikowania się z otaczającym światem, że zagubił równowagę i wolność, że przestał współistnieć z zewnętrzną naturą, starając się ją zdominować. Zawarty w tej części dłuższy i często przywoływany utwór *El rey de Harlem* (Król Harlemu) ukazuje tytułowego bohatera o charyzmatycznych, mesjanistycznych i szamańskich cechach w kontekście miejskiej cywilizacji, która czyni go groteskowym. Richard Sheppard pisze, że żywiołowy, mitologiczny, wielki w rozpacz król Harlemu ofiaruje wspólnocie murzyńskiej miasta „jedyną nadzieję na zbawienie od dręczącej frustracji i zrakowacialej krwi wypływających z ich zniewolenia przez banał i materializm

⁵⁵² L. Cernuda, *Poesía completa...*, s. 111.

⁵⁵³ F. García Lorca, [Un poeta en Nueva York], [w:] *Obras completas*, t. III, s. 165.

cywilizacji industrialnej”⁵⁵⁴. Z kolei w wierszu *La aurora* (*Świt*) obserwujemy ludzi, którzy zaludniają pierwsze godziny roboczego dnia, którzy przecinają metropolię z samego rana pozbawieni jakiegokolwiek nadziei na zmianę, a poranek nie oznacza dla nich początku, ale kontynuację, nie narodziny, ale potwierdzenie śmierci. Przedstawiając tę część tomu, Lorca mówił, że często schodził rankiem do dzielnicy murzyńskiej, żeby zobaczyć, jak jej mieszkańcy tańczą, i w ten sposób dowiedzieć się, o czym myślą, taniec bowiem był przejmującym wyrazem ich uczuć⁵⁵⁵. Lorca, który słabo znał angielski, naturalnie poniekąd nie skupiał się na słowach, których nie potrafił zrozumieć, lecz wychwytywał nowojorskie dźwięki wolne od językowych barier: muzykę, ale przede wszystkim płacze, lamentsy, wymioty, okrzyki. To, co dostrzegł na Harlemie, opisywał potem następująco: „protestowałem przeciwko temu, co najsmutniejsze, że Murzyni nie chcieli być Murzynami, że wymyślali kremy usuwające rozkoszny skręt włosów i pudry nadające twarzy szary kolor, i syropy poszerzające talię i osłabiające soczyste khaki ust”⁵⁵⁶. Z opisanych powodów *Poemat w Nowym Jorku* nazywa się czasem książką społecznego protestu i oczywiście ideologia znajduje w niej swój wyraz, jednak podkreślmy wyraźnie, istnieje ona pod powierzchnią, na głębszym poziomie wierszy.

Kolejne trzy części *Poemas del lago Eden Mills* (*Wiersze o jeziorze Eden Mills*), *En la cabaña del Farmer. Campo de Newburg* (*Szałas Farmera. Pole Newburg*) oraz *Introducción a la muerte. Poemas de la soledad en Vermont* (*Wprowadzenie do śmierci. Wiersze o samotności w Vermont*) stanowią przerwę od miejskiej włóczędzy. Wakacje (koniec sierpnia i początek września) spędza bowiem Lorca poza miastem: najpierw około 450 km na północ od Nowego Jorku w stanie Vermont, przy granicy z Kanadą, w domku wynajętym przez amerykańskiego przyjaciela, Philipa Cummingsa, nad samym brzegiem jeziora Eden, a potem 200 km na północny zachód od ujścia rzeki Hudson, w Bushnellsville, w górskim domku wynajętym przez Ángela del Río. Jednak i te wiersze niepozbawione są rozpacz, poczucia pustki, tęsknoty za utraconym rajem i wizji śmierci. Opowiadają wstrząsająco o umierającym na raka dziesięcioletnim chłopcu i o dziewczynce utopionej w studni. Są też wiersze, jak *Poema doble del lago Eden* (*Podwójny wiersz jeziora Eden*) o poszukiwaniu nowych sposobów wyrazu i pragnieniu znalezienia języka zdolnego wyrazić „pulso herido que ronda las cosas del otro lado”⁵⁵⁷ („zraniony puls, co patroluje rzeczy z drugiej strony”), z drugiej, ciemnej i zakrytej strony. Nie bez powodu wiersz ten rozpoczyna się mottem z drugiej eklogi Garcilasa de la Vega⁵⁵⁸,

⁵⁵⁴ Richard Sheppard, *Problematyka modernizmu europejskiego*, [w:] R. Nycz (red.), *op. cit.*, s. 131.

⁵⁵⁵ F. García Lorca, [*Un poeta en Nueva York*], [w:] *Obras completas*, t. III, s. 166.

⁵⁵⁶ *Ibidem*, s. 168.

⁵⁵⁷ F. García Lorca, *Obras completas*, t. I, s. 538.

⁵⁵⁸ Garcilaso de la Vega wzbudzał zainteresowanie także pozostałych poetów grupy 1927. Znał dobrze jego twórczość Rafael Alberti, który powoływał się na niego w swoim debiutanckim tomiku.

mówiącym: „Nuestro ganado pace, el viento espira” („Nasze bydło się pasie, wiatr tchnie”). Szesnastowieczny poeta nawiązywał tu do pasterskiego *locus amoenus* i ukazywał miłosną skargę, Lorca jednak podważa i odwraca to sielankowe przesłanie: u niego krowy są groteskowe, ryczą i mają nóżki chłopców okrętowych („mugen las vacas que tienen patitas de paje”⁵⁵⁹), a wiatr szpieguje niedbałe pnie („El viento acecha troncos descuidados”).

Kolejna część *Vuelta a la ciudad* (*Powrót do miasta*) zawiera m.in. przejmujący wiersz o strachu przed prześladowaniami zatytułowany *Cementerio judío* (*Cmentarz żydowski*) – Lorca odwiedził w Nowym Jorku sefardyjską synagogę, zachwycając się dawnym językiem własnej ziemi. Uważał zresztą, że odziedziczył żydowską krew po swojej matce. W kolejnej poeta umieścił dwie ody: jedną *Grito hacia Roma. Desde la torre del Chrysler Building*, (*Krzyk w stronę Rzymu. Z wieży Chrysler Building*), będącą oskarżeniem o nieczułość Kościoła na społeczną dyskryminację i niesprawiedliwość, i drugą, dla Walta Whitmana⁵⁶⁰, który przedstawiony jest tu jak pantokrator, a jego czystość, uczciwość i szczerłość przeciwstawiona została industrialnej mitologii homoseksualistów (bary, absynt) i ich stereotypowym zachowaniom (gesty, okrzyki). Lorca stawia po jednej stronie perwersyjną seksualność tych drugich, a po przeciwnej miłość „que reparte coronas de alegría” („co rozdaje korony wesołości”), potępiając wszystkich tych, którzy uczucia korumpują i upokarzają. Jak pisze Anthony L. Geist, *Oda do Walta Whitmana* podsumowuje cały poemat o tyle, że jest on rodzajem intertekstualnej relacji łączącej – poprzez wizję pokawałkowanego ciała – dyskurs Lorki i Walta Whitmana. Hiszpański i amerykański poeta „spoglądają na siebie z dwóch przeciwnych brzegów nowoczesnej technologii”, a *Poeta w Nowym Jorku* wpisuje się „w najbardziej radykalny kryzys, jaki dotknął współczesny kapitalizm”⁵⁶¹. Ostatnia część poematu *Huida de Nueva York* (*Ucieczka z Nowego Jorku*) kończy pobyt w Stanach Zjednoczonych i opisuje przybycie do Hawany.

Podsumowując, można powiedzieć, że struktura tomu jest dialektyczna w takim sensie, że jej porządek oparty jest na głównej opozycji natury i cywilizacji. Zderzenie tych dwóch pojęć oznacza utratę dziecięcego raju, utratę, która podobnie jak u Albertiego jest nierozzerwalnie połączona z doświadczeniem pustki. Pamiętamy przywołane już tu wersy: „Nie pytajcie mnie o nic. Widziałem, jak przedmioty / gdy szukają swego pulsu znajdują próżnię. / Jest ból pustych miejsc w powietrzu bez ludzi / a w moich oczach ubrane stworzenia bez nagości!”⁵⁶².

Także tytuł pierwszej książki Pedra Salinasa zaczerpnięty jest z trzeciej eklogi Garcilasa. Motta z twórczości tego poety znajdujemy zaś u Lorki i w drugim wydaniu *Kantyku* Jorge Guilléna.

⁵⁵⁹ F. García Lorca, *Obras completas*, t. I, s. 538.

⁵⁶⁰ Lorca spotykał się w Nowym Jorku z poetą Leonem Felipe, który w tym czasie przy pomocy żony Berty Gamboa przekładał poezję Whitmana na hiszpański.

⁵⁶¹ Anthony L. Geist, *El 27 y la vanguardia: una aproximación ideológica*, [w:] H. Wentzlaff-Eggebert (red.), *op. cit.*, s. 438.

⁵⁶² F. García Lorca, 1910. (*Intermedio*), [w:] *Obras completas*, t. I, s. 512.

Ten smutek po utracie człowieczeństwa, siebie samego, własnej tożsamości dotyka w poemacie czarnoskórych mieszkańców Harlemu, Żydów, dzieci, samego poetę. Jest totalny i wydaje się obejmować cały świat. Życie wydaje się piekłem na ziemi pozbawionym jakiegokolwiek piękna, nawet śmierci brakuje godności: Murzyni skazani na mroki Harlemu, gołębie stanowiące pożywienie dla umierających z głodu w kanałach.

Gustavo Correa⁵⁶³ interpretuje ten nowojorski poemat jako znacząco różny od wcześniejszych utworów Lorki ze względu na jego antymityczny charakter, co ujawnia nie tyle nieobecność mitu, ile poprzez systematyczne zabijanie wszelkich form mitycznych, uparte niszczenie jakichkolwiek oznak mitycznych znaczeń za pomocą negatywnej symboliki. Lorca anuluje pozytywne symbole pochodzące z afirmatywnej rzeczywistości, zestawiając je z negatywnymi i obierając przy tym różne metody: od deformacji przez negację aż po pozbawione harmonii przystosowanie. Jeśli tylko pojawią się tu obrazy dziecka, drzewa, wody czy motyla – to przykłady z pierwszego wiersza poematu – zyskują natychmiast znaczenie negatywne: drzewa są kikutowate, dziecko ma białą i jajowatą twarz, woda przypomina postrzępione suche stopy, a motyl utopił się w kałamarzu. Czasami nieobecność mitu jest nieobecnością życia, a witalistyczne z reguły dzieci, konie czy kwiaty okazują się częścią zmarzniętego, umarłego krajobrazu, oddalając się od swych pierwotnych znaczeń:

No duerme nadie por el mundo. Nadie, nadie.
No duerme nadie.
Hay un muerto en el cementerio más lejano
que se queja tres años
porque tiene un paisaje seco en la rodilla
y el niño que enterraron esta mañana lloraba tanto
que tuvo necesidad de llamar a los perros para que callase.

No es sueño la vida. ¡Alerta! ¡Alerta! ¡Alerta!
Nos caemos por las escaleras para comer tierra húmeda
o subimos al filo de la nieve con el coro de las dalias muertas.
Pero no hay olvido ni sueño:
carne viva. Los besos atan las bocas
en una maraña de venas recientes
y al que le duele su dolor le dolerá sin descanso
y al que teme la muerte la llevará sobre los hombros.
Un día
los caballos vivirán en las tabernas
y las hormigas furiosas
atacarán los cielos amarillos que se refugian en los ojos de las vacas⁵⁶⁴.

⁵⁶³ Gustavo Correa, *La poesía mítica de Federico García Lorca*, segunda edición, Madrid 1975, s. 166–171.

⁵⁶⁴ Federico García Lorca, *Ciudad sin sueño. Nocturno del Brooklyn Bridge*, [w:] *Obras completas*, t. I, s. 532.

(Nikt nie śpi na świecie. Nikt, nikt / Nie śpi nikt. / Jest pewien zmarły na najbardziej odległym cmentarzu, / który skarży się trzy lata / gdyż ma suchy krajobraz w kolanie / a dziecko, które pochowano dziś rano płakało tak, / że konieczne było zawołanie psów, aby się uciszyło. // Nie jest snem życie. Bacność! Bacność! Bacność! / Spadamy schodami, żeby jeść wilgotną ziemię / lub wspinamy się na skraj śniegu wraz z chórem nieżywych dali / Ale nie ma zapomnienia ani snu: / żywe mięso. Pocałunki wiążą usta / w gąszcz świeżych żył / a tego, kogo boli jego ból, będzie go bolał bez przerwy / a ten, który boi się śmierci, będzie ją nosił na ramionach. // Pewnego dnia / konie zamieszkają w karczmach / a wściekle mrówki / zaatakują żółte nieba, co kryją się w oczach krów.)

Mamy tu zatem ogromne ilości oczu, żył i rozczłonkowanych fragmentów ludzkiego ciała, zdeformowanych lub martwych zwierząt, najczęściej bezbronnych i niewielkich. Jeszcze w dialogu *Spacer Bustera Keatona* z 1925 r. gramofon ironicznie i wesoło ogłaszał, że „En América hay ruisseños” („W Ameryce są słowiki”), teraz jednak wszelkie ptaki są zamordowane lub okaleczone. Te wszechobecne w poemacie okaleczenia, niespójne symbole, nieuzasadnione użycie obrazów, rozmaite surrealistyczne przedmioty, oniryczne asocjacje, wizje śmierci, konkretne tematy, jak społeczny bunt, powrót do dzieciństwa, domaganie się prawa do miłości kształtują w *Poecie w Nowym Jorku* pewien rodzaj egzaltacji sięgający nadszereczystości poezji automatycznej.

Teatr

el surrealismo
NO ESTÁ AQUÍ
allá afuera
al aire libre
al teatro de los ojos libres
cuando lo cierras
los abres
Octavio Paz, *Poema circulatorio*⁵⁶⁵

Z kryzysu rodzimego teatru zdawano sobie w Hiszpanii sprawę w latach trzydziestych XX stulecia.

Przyczyny upadku teatru upatrywano jednak głównie w jego uzależnieniu od mieszczańskiej publiczności i jej gustów. O tę potężną publiczność dbali i zabiegali od XIX wieku impresariowie, dla których teatr był przedsiębiorstwem i źródłem dochodów. Autor i aktor stawali się w ich rękach

⁵⁶⁵ „surrealizmu / TUTAJ NIE MA / tam na zewnątrz / na wolnym powietrzu / w teatrze wyzwolonych oczu / kiedy go zamykasz / otwierasz je”. Octavio Paz, *Poema circulatorio*, [w:] *idem, La búsqueda del comienzo. (Escritos sobre el surrealismo)*, introducción Diego Martínez Torrón, Madrid 1980, s. 113.

narzędziami pozwalającymi na pomnażanie dochodów i fortuny. Krytyka atakowała ich za to niejednokrotnie, ale sytuacja w teatrze nie zmieniała się i w repertuarze przeważał mieszczański dramat realistyczny, sztuka obyczajowa, post-romantyczna drama i melodramat, wszelkie odmiany komedii, muzyczna *zarzuela*, wreszcie najbardziej popularne gatunki określane jako *género chico*, czyli „gatunek niższy” o korzeniach ludowych i charakterze komicznym, jak np. rodzajowe obrazki z życia madryckiego ludu znane jako *sainetes*, w których tworzeniu mistrzem był Carlos Arniches, albo *comedias de rosa* braci Joaquina i Serafina Quintero, czyli pogodne i optymistyczne „różowe komedie” z życia Andaluzji, wreszcie popularny *astracán*, którego autorem był Pedro Muñoz Seca, gatunek bawiący bezsensownymi sytuacjami i prostą grą słów itp.⁵⁶⁶

Przez jakiś czas nadzieję wiązano z przywołującą tradycję *commedie dell'arte* dramaturgią Jacinto Benavente, jednak ten porzucił tę stylistykę i „zaczął pisać utwory na temat życia wyższych sfer i komedie o tematyce mieszczańskiej, zaprzeczając zainicjowaną reformę. Zyskał jednak dzięki temu popularność graniczącą z uwielbieniem, zwłaszcza od chwili otrzymania Nagrody Nobla (1922)”⁵⁶⁷. Taki oto teatr, skonwencjonalizowany, schematyczny, bez jakiegokolwiek związku z aktualnymi problemami Hiszpanii zastali awangardowi, a dokładniej interesujący nas tu surrealistyczni dramaturdzy.

Hiszpańska krytyka przez długi czas błędnie – przypomina o tym Urszula Aszyk w podrozdziale *Dramat surrealistyczny w Hiszpanii przed wojną domową*⁵⁶⁸ – dostrzegała wpływy surrealizmu w próbach odmiany rodzimej sceny zdominowanej przez realistyczno-naturalistyczną szkołę, podejmowanych przez kilku dramaturgów pod koniec lat dwudziestych. Ci jednak zachowywali zarówno konwencjonalną strukturę dramatu, jak i dawny typ postaci, a ich rzekomy surrealizm oznaczał jedynie umiejętność kreowania atmosfery tajemniczości i niesamowitości oraz radykalne odejście od problematyki teatru mieszczańskiego na rzecz nowych tematów, które można podzielić na następujące grupy: symbolika snów, bliskość śmierci, utrata tożsamości oraz szaleństwo. Oto te sztuki.

Pod wpływem psychoanalizy i teorii snów Freuda powstała w 1926 r. sztuka *Tic-Tac (Tik-Tak)* Claudia de la Torre, mieszająca plan realny z nierzeczywistym stanowiącym projekcję snów głównego bohatera, snów ukazujących jego frustrację, nieudane związki rodzinne, wspomnienia zmarłego ojca i siostry. Z kolei w 1927 r. Azorín, jeden z czołowych przedstawicieli pokolenia 1898, wystawił w Madrycie, zresztą bez sukcesu, dramat *Brandy, mucho brandy (Brandy, dużo brandy)* zawierający oniryczne sceny spotkań głównej bohaterki ze zmarłym, który zachęca ją do opuszczenia rodzinnego domu i poddania się życiowemu impulsowi, przemawiając do niej z wiszącego w salonie portretu. Sam Azorín anonsował dramat jako surrealistyczny, co po premierze podawał w wątpliwość w dzienniku „ABC” Guillermo de Torre, argumentując, że za nadrealizm nie można uważać, jak opacznie sądził dramaturg, mieszania scen jawy i snu.

⁵⁶⁶ U. Aszyk, *Federico García Lorca w teatrze...*, s. 21.

⁵⁶⁷ *Ibidem*, s. 22.

⁵⁶⁸ *Ibidem*, s. 121–124.

W tym samym roku Azorín opublikował kolejne sztuki rozgrywające się na granicy życia, poświęcone tym razem problematyce śmierci. Chodzi o dedykowaną zmarłemu w tym czasie Rilkemu trylogię dramatyczną zatytułowaną *Lo invisible* (Niewidzialne). W jej skład wchodziły dramaty *La araña en el espejo* (Pajęczek na lustrze) o umierającej kobiecie czekającej na ostatnie spotkanie z mężem, który w końcu się nie pojawia, a makabryczne wieści przekazuje pająk na lustrze, *El segador* (Żniwiarz), opowieść o ubranym na czarno żniwiarzu, którego pojawienie się oznacza nadchodzącą śmierć dziecka, oraz *Doctor Death, de 3 a 5* (Doktor Death, od 3 do 5) przedstawiający kobietę w poczekalni, która nagle orientuje się, że za drzwiami lekarskiego gabinetu czeka na nią śmierć.

Problemami tożsamości, dwoistości ludzkiej natury oraz sobowtórów zajmował się z kolei lider pokolenia 1989, filozof i pisarz Miguel de Unamuno w sztukach *Sombras de sueño* (Cienie snów) oraz *El otro* (Ten drugi) wystawionych odpowiednio w 1930 i 1932 r. W pierwszej bohaterowie chcą „wymyślić się” ponownie i wykreować nową tożsamość w opozycji do przeszłości, która jednak okazuje się niezbędna dla zdefiniowania ich aktualnego charakteru⁵⁶⁹, w *Tym drugim* zaś, symbolicznie przekazującym, że Kain może być drugą twarzą Abla i nawiązującym do świętych braci bliźniaków Kosmy i Damiana, ukazane jest rozszczepienie osobowości lub też jej przejmowanie najpierw od zamordowanego w tym celu brata bliźniaka, a potem jej przeniesienie z ojca na syna. Podobny temat odnajdziemy w dramacie *Los medios seres* (Pólludzie) z 1931 r. autorstwa Ramóna Gómeza de la Serna, gdzie tożsamość bohaterów jest w połowie niepewna i ulotna, co znajduje wyraz w ich w połowie czarnym stroju. Podobną problematykę, choć ujętą komediowo, podejmują także Eduardo Ugarte i José López Rubio w *De la noche a la mañana* (Z dnia na dzień).

Ostatnim, surrealistycznym z ducha tematem – tematem, nie techniką, o której Morris⁵⁷⁰ mówi, że oparta jest na sztucznych dialogach rodem z dziewiętnastowiecznej dramaturgii – podejmowanym w latach dwudziestych było szaleństwo obecne w dramacie z 1928 r. poety i torreadora Ignacia Sáncheza Mejíasza zatytułowanym *Sinrazón* (Bezsens) oraz o rok późniejszym *Tararí* (Tratata) Valentína Andrésa Álvareza opisującym bunt pacjentów szpitala dla umysłowo chorych.

Wymienione sztuki, chociaż podejmowały tematykę surrealizmem bliską, nie burzyły logicznej struktury tekstu i następstwa scen, ich budowa była konwencjonalna. Trudno o nich powiedzieć, że prezentowały to, co niemożliwe, jako możliwe, nie było w nich okrucieństwa i absurdu, nie docierały do tego, co najbardziej ukryte w ludzkiej osobowości. Nie nadawały widzom nowych funkcji, licząc na ich wspólne, wyzwalające reakcje.

⁵⁶⁹ Niezwykle ciekawą, postmodernistyczną lekturę tego dramatu proponuje Francisco la Rubia Prado w jednym z rozdziałów książki *Unamuno y la vida como ficción*, Madrid 1999, s. 231–250.

⁵⁷⁰ C.B. Morris, *El surrealismo...*, s. 83.

Jedynym tekstem dramatycznym napisanym przed wojną domową i odpowiadającym w pełni założeniom francuskich surrealistów jest *Hamlet*⁵⁷¹ Luisa Buñuela, wystawiony w 1927 r. w Paryżu w Café Select de Montparnasse, w którym udział wzięli m.in. Francisco García Lorca, brat poety, oraz mieszkający we francuskiej stolicy młodzi hiszpańscy malarze Joaquín Peinado, Hernando Viñas, Francisco Bores, José María Ucelay, a także kreujący tytułową postać sam Luis Buñuel. Dramat miał w założeniu odegrać rolę podobną do *Cycków Terejasza Apollinaire’a*. Był oczywiście próbą nawiązania do wielu scen i postaci Szekspirowskich (imię i obłęd bohatera, duch ojca itp.), odwoływał się także do najsłynniejszych sytuacji Cervantesowskich (m.in. szaleństwo głównego bohatera podejmującego walkę z wiatrakami, tu mamy bitwę cieni). Hiszpańska krytyka porównywała go do *Orfeusza* Jeana Cocteau⁵⁷² oraz *L’Empereur de Chine* Georges’a Ribemont-Dessaignesa. Urszula Aszyk⁵⁷³ odnajduje w nim także humor *Ubu Króla* Alfreda Jarry’ego, sytuacje, gry słowne i absurdałne dialogi odnoszące do teatru dadaistycznego i *Mouchoir de Nuages* Tristana Tzary oraz elementy modnych w tym okresie parodii klasycznych dramaturgów. Chodzi tu przede wszystkim o echa parodystycznych przedstawień *Don Juana Tenorio*, jakie od 1920 r. wystawiano w Residencia de Estudiantes⁵⁷⁴. Reżyserowane były przez historyka i filologa América Castra, dekoracje przygotowywał Salvador Dalí, a występowali m.in.: Lorca w roli Rzeźbiarza i Buñuel, oczywiście w roli Don Juana. Agustín Sánchez Vidal⁵⁷⁵ precyzuje, że przedstawienie składało się z fragmentów różnych sztuk (Luisa de Tapia, braci Quintero oraz Lopego de Rueda), a z dramatu Zorrilli wybrano I i II akt części drugiej, kiedy bohater powraca po latach na cmentarz, gdzie pochowana jest zmarła z miłości Doña Inés. Podobne parodie, dodaje w „Dialogu” Urszula Aszyk, „mnożyły się na hiszpańskich scenach w pierwszych dziesięcioleciach dwudziestego wieku” i, dla przykładu, w roku 1926, gdy Buñuel z Lorką po raz kolejny parodiowali romantyczny dramat, „eksperymentalny teatr

⁵⁷¹ Polski przekład tej sztuki dokonany przez Urszulę Aszyk ukazał się w „Dialogu” 2000, nr 8, s. 97–104. Zdanie o *Hamlecie* jako pierwszej i jedynej całkowicie surrealistycznej sztuce potwierdza m.in. Francisco Aranda, *Luis Buñuel, biografía crítica*, Barcelona 1969.

⁵⁷² Lorca widział w grudniu 1928 r. *Orfeusza* w reżyserii Rivasa Cherifa w madryckim teatrze Caracol.

⁵⁷³ Urszula Aszyk, *La cuestión del surrealismo en el teatro español anterior a la Guerra Civil*, [w:] Derek W. Flitter (red.), *Actas del XII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas, 21–26 de agosto de 1995, Birmingham*, t. IV: *Del Romanticismo a la Guerra Civil*, Birmingham 1998 s. 66–76.

⁵⁷⁴ Sztuka *Don Juan Tenorio* romantyka José Zorrilli jest tradycyjnie wystawiana na hiszpańskich scenach 1 listopada, w dzień Wszystkich Świętych.

⁵⁷⁵ A. Sánchez Vidal, *Buñuel, Lorca...*, s. 88. Z kolei w innej, przygotowanej przez Agustina Sáncheza Vidala książce zawierającej utwory literackie Buñuela (Luis Buñuel, *Obra literaria*, Zaragoza 1982, s. 19) zamieszczono zdjęcie z przedstawienia *Don Juana Tenorio* ukazujące uzbrojonego w szpadę Buñuela, któremu stawia czoło Lorca trzymający lampkę.

El Mirlo Blanco pokazał swoją wersję *Tenoria* z niemłodym Valle-Inclánem w roli doñi Brigidy⁵⁷⁶. Co do Valle-Inclána, to jak kontynuuje autorka artykułu, trudno nie oprzeć się wrażeniu, że sposób obrazowania, czarny humor i poetyka parodii Buñuela mają coś wspólnego z jego esperpentycznymi dramatami. „»Esperpento wymyślił Goya« – mówi jeden z bohaterów Valle-Inclána. W *Hamlecie* można szukać, tak samo jak w »esperpentos«, wpływu *Kaprysów*, *Okrucieństw wojny* i *Szaleństw Goi*»⁵⁷⁷. Zostawiając na boku Goyę, to różnica między Valle-Inclánem a Buñuelem polega na tym, że podczas gdy ten pierwszy toczy walkę „ze skostniałą hiszpańską sceną i gustami jej widzów”, kpiąc „przy okazji z tego, co narodowe i święte, by potrząsnąć rodakami: »Hiszpania jest groteskową deformacją cywilizacji europejskiej«, drugi z twórców „takich ambicji nie ma”. „Postępowanie jego bohaterów nie jest konsekwencją uwarunkowań historycznych czy społecznych, lecz skutkiem skrywanych w podświadomości kompleksów i obsesji seksualnych”⁵⁷⁸.

Oto główny przejaw surrealizmu w sztuce: seksualne kompleksy i obsesje jako motor akcji. Jak pisze Agustín Sánchez Vidal⁵⁷⁹, Buñuelowski *Hamlet* jest dla teatru tym, czym *Pies andaluzyjski* dla kina, a oba dzieła wykorzystują podobne tematy, czyli infantyлизм i seksualną ambiwalencję: Hamlet jest równocześnie sobą i swoją ukochaną Letycją, co jak sugeruje badacz, mogło być zainspirowane słynnym dwuminutowym filmem *Le duel d'Hamlet*, jaki w 1900 r., nakręciła Sarah Bernhardt; francuska aktorka grała w nim główną rolę męską. Z kolei Urszula Aszyk⁵⁸⁰ widzi tu podobieństwo do przypadku Terejasza i Teresy ze sztuki Apollinaire’a, ale gdy u francuskiego poety chodzi o problem impotencji, u Hiszpana o kwestię tożsamości. Nikt nie jest tu bowiem tym, kim się wydaje. Oglądamy postaci rozmnożone w sobowtórach, postaci zredukowane do cieni, rozdwojone osobowości. Główny bohater znajduje się jakby we śnie, widzi obrazy trupów w trumnach, posuwające się w ich kierunku wielkie, czarne pająki, a obecne w dramacie skojarzenia możliwe są jedynie na poziomie podświadomości.

Poza sztuką Buñuela stylistyce i sposobowi obrazowania surrealistów odpowiada, chociaż w inny sposób, także dramat *El hombre deshabitado* (*Człowiek opustoszały*) Rafaela Albertiego wystawiony po raz pierwszy 26 lutego 1931 r. w madryckim Teatro de la Zarzuela i zakończony skandalem spowodowanym przez wznoszącego rewolucyjne okrzyki autora (Alberti miał krzyczeć: „Niech żyje zagłada! Niech umrze zgnilizna obecnego teatru hiszpańskiego!”) i symboliczne wyjście z teatru Jacinta Benavente i braci Quintero. Jest to parodia, jak pre-

⁵⁷⁶ Urszula Aszyk, „*Hamlet*” Buñuela, „Dialog” 2000, nr 8, s. 109.

⁵⁷⁷ *Ibidem*, s. 109–110.

⁵⁷⁸ *Ibidem*, s. 110.

⁵⁷⁹ A. Sánchez Vidal, *Buñuel, Lorca...*, s. 91.

⁵⁸⁰ U. Aszyk, *Federico García Lorca w teatrze...*, s. 111.

cyzuje Urszula Aszyk „nie konkretnego utworu dramatycznego, lecz klasycznego, doprowadzonego do doskonałości przez Calderóna *auto sacramental*”⁵⁸¹. Utwór odtwarza strukturę tego gatunku, ale wywraca na opak barokowe przesłanie”⁵⁸². Zawarty w nim, dodaje Agustín Muñoz-Alonso López⁵⁸³, alegoryczny obraz stworzenia, kuszenia i upadku ma zamierzenia przeciwne do Calderonowskich: nie daje nadziei na odkupienie, pokazuje świat opustoszały i chaotyczny, wzywa do buntu wobec Stwórcy. Naczelny cel tradycyjnego *auto*, pochwała eucharystii, przeistaczającej chleb w ciało Chrystusa, jest tu odwrócony: nie widzimy ciała Chrystusa tylko człowieka opustoszałego, pozbawionego duszy, przedstawionego jako kukła mieszkańca nowoczesnego miasta, który utracił swe ciało i zdolność odczuwania za pomocą zmysłów, te zaś stały się bytami wyalienowanymi, zewnętrznymi i obcymi. W dramacie tym nie chodziło – mówił sam Alberti – o znalezienie jakiegokolwiek odpowiedzi czy analizę jakiegokolwiek postawy moralnej. Chodziło raczej o postawienie pytania, na które odpowiedzi musi sobie udzielić sam widz. Człowiek otrzymuje od Nocnego Strażnika (*Vigilante Nocturno*) szczęście i jednocześnie zmysły, które także są postaciami dramatu i które mogą sprawić, że ulegnie on Pokusie, a kiedy tak uczyni, będzie potępiony. „Sądzę, kontynuuje poeta, że znajdują się tacy, którzy uznają unicestwienie Człowieka, i tacy, którzy znienawidzą Nocnego Strażnika”⁵⁸⁴. „Myśl tu wyrażona brzmi błuźnierczo – kontynuuje Urszula Aszyk – Bóg jest zły i taki też jest człowiek, którego Bóg stworzył na obraz i podobieństwo swoje”⁵⁸⁵. Bóg ukazany jest w cyrkowej i absurdalnej postaci Nocnego Strażnika, Człowiek Opustoszały zaś jest niepewny własnej tożsamości, wewnętrznie sprzeczny, kubistycznie pokawałkowany na kilka postaci pozostających względem siebie w konflikcie, czuje się niepotrzebny, wypalony, połamany, ma poczucie porażki i utraty⁵⁸⁶. Zdaje sobie sprawę, że może uchwycić jedynie strzępy i ułamki sensów, a owa niemożność poznania prowadzi go do emocjonalnej, moralnej i egzystencjalnej pustki. Nie będąc w służbie niczego i nikogo, wyzbyty jest równocześnie wszelkich ontologicznych usprawiedliwień. Taki człowiek, wydaje się mówić Alberti, którego odarto z jakichkolwiek duchowych prze-

⁵⁸¹ W tym okresie także np. Azorín mierzył się z tym gatunkiem dramatycznym w wystawionym w 1930 r. utworze *Angelita. Auto sacramental en tres actos*. Więcej na ten temat por. Katarzyna Górna, „*Angelita*” de Azorín, *un intento de reescritura de auto sacramental en el siglo XX*, [w:] Urszula Aszyk (red.), *Reescritura e intertextualidad. Literatura – Cultura – Historia*, Varsovia 2007, s. 115–128.

⁵⁸² U. Aszyk, *Federico García Lorca w teatrze...*, s. 124–125.

⁵⁸³ Agustín Muñoz-Alonso López, *Introducción*, [w:] Agustín Muñoz-Alonso López (red.), *Teatro español de vanguardia*, Madrid 2003, s. 62–63.

⁵⁸⁴ Cyt. za: B. Prado, *op. cit.*, s. 87.

⁵⁸⁵ U. Aszyk, *Federico García Lorca w teatrze...*, s. 124.

⁵⁸⁶ Ciekawą analizę głównego bohatera dramatu prezentuje Ana María Gómez Torres, *La metafísica del vacío: el teatro mental de Rafael Alberti („El hombre deshabitado”)*, [w:] S. Salaün, Z. Carandell (red.), *op. cit.*, s. 211–244.

słanek nie ma wolnej woli, a bez wolnej woli wszelkie *auto sacramental* nie ma sensu: nie ma winy, nie może być kary. Alberti pragnie swego bohatera namówić, by zaakceptował immanencję swej cielesności, by pogodził się z instynktowną siłą pragnień i ze śmiertelnością swej kondycji, proponując jako pierwszy krok w tym kierunku zmaterializowanie ducha. To jedyna droga do poprawy ludzkiej kondycji. To także zgodny z Bretonowskimi postulatami sposób na pokonanie dychotomii duszy i ciała, cnoty i grzechu. Rafael Alberti – pisze dalej Urszula Aszyk – „szydzi w swoim *auto »no-sacramental«* ze świętości, podobnie jak czynili to Dalí i Buñuel. Jak można przypuszczać – pisze badaczka – Alberti znał lub przynajmniej wiedział o istnieniu obrazu Salvadora Dalí *La profanación de la Hostia* (*Profanacja Hostii*, 1929)”. Tematem tego płótna, podobnie jak w *auto sacramental*, jest moment podniesienia, gdy hostia przekształca się w ciało Chrystusa. Tutaj jednak wokół monstrancji podobnej do tych z procesji Bożego Ciała widzimy jedynie powtarzające się pięciokrotnie falliczne, żółtawe, wiotkie głowy znane z *Wielkiego Masturbatora*, a jedna z nich, symbolizująca Jezusa, ma włosy, brodę i plami krwią znajdującą się w monstrancji hostię. Pod nimi widać nagą Wenus, w dole zaś obrazu poskręcane w objęciach ludzkie ciała, w erotycznych pozycjach i o wykrzywionych, straszliwych twarzach. Mamy tu zatem, podobnie jak u Albertiego, bunt wobec Stwórcy i profanację sakramentu eucharystii za pomocą deformacji ciała. Obraz ten interpretowany jest także jako replika teologiczna poematu Lorki *Oda al Santísimo Sacramento del Altar* (*Oda do Najświętszego Sakramentu z Ołtarza*), a dramat Albertiego jako swoisty przekład płótna na obraz sceniczny. Przypomnijmy też, że kolejna postać hiszpańskiego surrealizmu, Luis Buñuel, rok później, w 1930 r., wykorzysta ten motyw, umieszczając w filmie *Złoty wiek* scenę przewożenia monstrancji w samochodzie przez udającą się na zabawę parę. Jeśli chodzi o odę Lorki, zbliżoną w kilku miejscach do jego przyszłej surrealistycznej poetyki, to jej dwie pierwsze części pojawiły się w 1928 r. w grudniowym numerze pisma „Revista de Occidente”. Poeta zadedykował je przyjacielowi, Manuelowi de Falla, i mimo że utwór jest bardzo szczególnym i pozbawionym intencji bluźnierstwa wyznaniem wiary, nie spodobał się on muzykowi. Manuel de Falla był bowiem głęboko wierzącym katolikiem, codziennie rano uczestniczył we mszy, był abstynentem i obsesyjnie bał się grzechu i moralnego zbłądzenia. Manuel de Falla, który od 1922 r. mieszkał wraz z siostrą w Granadzie, w pięknej willi z ogrodem, był człowiekiem szczególnym: nie znosił hałasu, maniakalnie dbał o czystość, czuł podobno obrzydzenie na widok much. Przyjaciele znali go jako skromnego, nieco nieśmiałego, niezwykle grzecznego i uprzejmego człowieka. Mimo wieloletniej i serdecznej przyjaźni z Lorką nie zareagował przychylnie na obraz żywego Boga w monstrancji, „latiendo como el pobre corazón de la rana / que los médicos ponen en el frasco de vidrio” („bijącego jak biedne serce żaby, / które lekarze wkładają do szklanej buteleczki”). Co gorsza, Lorca w kolejnej zwrotce napisał, że „elevan tu columna de nardo bajo nieve / sobre el mundo de ruedas y falos que circula” („podnoszą twoją kolumnę z tuberozy pod śniegiem / na krążący świat kół

i męskich członków”)⁵⁸⁷. Lorca nie poprosił muzyka o możliwość zadedykowania mu wiersza, nie powiadomił go też o tym, że wiersz się ukazał. Manuel de Falla przypadkowo natknął się na grudniowy numer „Revista de Occidente” i napisał do Lorki z Granady datowany na 9 lutego 1929 r. uprzejmy list, w którym tłumaczył, że choć jest świadomy honoru, jaki uczynił mu poeta w dedykacji wiersza, to jednak istnieją głębokie różnice, „które dzielą nas, jeśli idzie o temat podjęty w pańskiej *Odzie*”. Po tym wydarzeniu wzajemne relacje Lorki i Manuela de Falli nieco się oziębiły, choć muzyk w sierpniu 1936 r. podejmie, niestety nieudaną, próbę ocalenia Lorki przed rozstrzelaniem, sądząc, że jego autorytet światowej sławy kompozytora przemówi do zwolenników gen. Franco.

Federico García Lorca, o którym Salvador Dalí mawiał „chrześcijański sztorm” („borrasca cristiana”), zamieści w nowojorskim poemacie wiersz *Grito hacia Roma* (*Krzyk w stronę Rzymu*), jednak i tu nie ma mowy o profanacji czy niewierze, ale jest to raczej atak na bezduszne i nieczułe na ludzki los instytucje kościelne. Chociaż i tu rozmaite symbole religijne poeta traktuje swobodnie i niejednoznacznie, na przykład gołąb, symbol Ducha Świętego, pojawia się jako nośnik seksualnej ambiwalencji. Sam Lorca w dzieciństwie był pod silnym wpływem wierzącej matki i fascynował się kościelnymi rytuałami: w prozie *Mi pueblo* (*Moja wioska*) napisanej w wieku osiemnastu lat wspominał swój dziecięcy entuzjazm na dźwięk organów i zapach kadzidła oraz próby odtworzenia tego nastroju w domu, gdzie „odprawiał” swoją mszę przed matką i niańką. Ścinał róże, stał pod obrazem Matki Boskiej, przebierał się i zmuszał słuchaczy, żeby płakali na jego kazaniach. Po latach spędzonych w Madrycie powróci do religii. Na wiosnę 1929 r. w wyniku opisanej już depresji szukał pocieszenia w wierze. Znany irlandzki biograf Lorki, Ian Gibson⁵⁸⁸, opisuje niezwykle zakładowy zakład Lorki z Matką Boską Bolesną. W Wielką Środę 27 marca 1929 r. tuż po północy miała po raz pierwszy wyruszyć z kościoła Świętej Marii Alhambryjskiej procesja udająca się parkiem w dół do centrum Granady. Jak wynika z lokalnej prasy, miało to być

⁵⁸⁷ Dodajmy tu, że ten wiersz Lorki nie wydał się obrazoburczy autorowi antologii wierszy religijnych, José Luisowi Ortiz de Lanzagorta, antologii powstałej jako dar inteligencji sewilskiej dla papieża Jana Pawła II z okazji jego wizyty w tym mieście podczas 45 Międzynarodowego Kongresu Eucharystycznego w czerwcu 1993. Nie wydał się także świętokradczy polskim władzom duchownym, które wydały stosowne zezwolenie na przekład antologii w filologicznym tłumaczeniu Witolda Wolnego pt. *Andaluzja w Ciele i Krwi. Poszukiwanie Boga w poezji andaluzyjskiej*. Wspomniany fragment wiersza Lorki został jednak w przekładzie zmieniony i hiszpańskie „falos” z męskich członków zmieniły się w polskie „fale”, a „kolumna z tuberozy pod śniegiem” znikła całkowicie: „Kamień samotności, pod którym jęczy trawa, / i który sprawia, że ciemna woda traci swoje trzy właściwości, / ponad światem kół i fal, które biegną kręgiem”. Trudno tu rozstrzygać, czy chodzi o pomyłkę tłumacza, księdza, kompozytora, doktora filozofii i pracownika uniwersytetu w Sewilli, czy o to, że podobne słowa z trudem odnalazłyby swe miejsce w podobnej religijnej książce. Por. José Luis Ortiz de Lanzagorta, *Andaluzja w Ciele i Krwi. Poszukiwanie Boga w poezji andaluzyjskiej*, Katowice 1995, s. 42.

⁵⁸⁸ I. Gibson, *op. cit.*, s. 353–354.

niezwykłe wydarzenie religijne i było oczekiwane z dużym zainteresowaniem. Tuż przed rozpoczęciem procesji zaistniał jednak problem, gdyż w kościele pojawiła się osoba, która prosiła członków bractwa organizującego przemarsz o pozwolenie na uczestniczenie. Tłumaczyła, że obiecała Matce Boskiej towarzyszyć jej podczas tej pierwszej procesji i że przybyła specjalnie w tym celu z Madrytu. Tą osobą był oczywiście Lorca, a jego prośba rodziła pewne problemy. W Hiszpanii role wyznaczone każdemu uczestnikowi procesji są ściśle i z góry określone i kto raz zyskał honor np. niesienia świętej figury, niełatwo z niego zrezygnuje. Poza tym nie było już ani jednego wolnego habitu, w jaki tradycyjnie ubierają się pokutnicy. Pozwolono mu jednak włożyć ukrywający jego tożsamość strój i kaptur i boso nieść sztandar na samym czele procesji. Po uroczystościach Lorca zniknął tak dyskretnie, jak się pojawił, nie odwiedzając nawet rodziny. Wiadomo o tym wydarzeniu jedynie dzięki odkrytemu czterdzieści lat później formalnemu wnioskowi, jaki poeta złożył 20 maja tego samego roku o przyjęcie go do bractwa. Jego członkowie po dyskusji zgodzili się, choć nic nie potwierdza późniejszego uczestnictwa artysty w jego działalności.

Tak jak Alberti przerzuca w swym dramacie pomost do *auto sacramental*, tak Lorca w swoich surrealistycznych sztukach teatralnych, przede wszystkim w *Publiczności*, odnosić się będzie do Szekspira i hiszpańskiego baroku, a wieloaspektowość jego surrealistycznych utworów dramatycznych spowoduje, że po raz kolejny nadawane im będą rozmaite epitety: będą uważane za oniryczno-poetyckie, za ekspresjonistyczne, za odwołujące się do tradycji. Podkreślmy jednak od razu, że chodzi tu o „teatr niewidzialny”, który w swoim czasie nie zdołał zaistnieć.

W swojej walce o nowy teatr Lorca daleki był od zbuntowanej i walczącej awangardy europejskiej. Jedynie jego dramaty „niemożliwe” mogłyby odegrać awangardowo-twórczą rolę w teatrze hiszpańskim lat trzydziestych, gdyby nie uznano ich za – „nie do wystawienia”. Nie opublikowane i nie realizowane na scenie przed wojną utwory: *Publiczność* i *Kiedy minie pięć lat* nie zaistniały jako fakty teatralne w czasie, w którym powinny. Stanowiły tym samym swego rodzaju „teatr niewidzialny”, czy raczej – niewidzialną awangardę. Sięgamy tu po określenie, którym posłużył się Goethe, a które przypomniał Jean Duvignaud w swojej *Sociologie du théâtre. Essai sur les ombres collectives*. Próbuje dociec, dlaczego niemieccy dramaturdzy: Reinhold Lenz, Friedrich Hölderlin, Heinrich von Kleist i Georg Büchner byli przez współczesnych nie dostrzegani i stanowili ów „niewidzialny teatr”, Duvignaud stwierdza, że przyczyną bezpośrednią był surowy osąd współczesnej dramaturgii i sceny. Nie w traktatach ani rozprawach, ale w dziele dramatycznym dokonywała się w ich przypadku krytyka uświęconych tematów i form. Czyż nie to samo zjawisko zachodzi w dramatach Lorki, przez współczesnych uznanych za niewystawialne? „Czy przyszło komu do głowy, by można było w dramacie wyłamać wszystkie drzwi” – pyta Prestidigitator w *Publiczności*. Na co Dyrektor zrujnowanego teatru odpowiada: „Wyłamać wszystkie drzwi – oto jedyny sposób na usprawiedliwienie istnienia dramatu, kiedy na własne oczy widzimy, że prawo jest murem, który się kruszy pod wpływem najmniejszej nawet kropli krwi”⁵⁸⁹.

Za pierwsze surrealistyczne próby teatralne Lorki uważane są dialogi *La doncella, el marinero y el estudiante* (*Dziewczyna, marynarz i student*) oraz *El paseo*

⁵⁸⁹ U. Aszyk, *Federico García Lorca w teatrze...*, s. 150.

de Buster Keaton (*Spacer Bustera Keatona*⁵⁹⁰), które ukazały się w 1925 r. w redagowanym przez poetę w Granadzie awangardowym piśmie „Gallo”. *Spacer Bustera Keatona* to rodzaj teatralnej wprawki, w której autor ćwiczy rozmaite techniki surrealistyczne, jak zestawianie z sobą niepowiązanych przedmiotów, zderzanie scen i ich niedorzeczność oraz szczególnie dla surrealistycznego Lorki agresja i wizje okaleczeń. Dramaturg wyeliminował tu związki przyczynowo-skutkowe: Buster Keaton pojawia się wraz ze swymi czterema synami, zabija ich wszystkich, liczy ciała i odjeżdża na rowerze. Spotyka się następnie z Amerykanką, która zadaje mu wiele dziwacznych pytań, a Keaton w odpowiedzi zamyka oczy i unosi w górę raz jedną, raz drugą nogę. Pojawia się na rowerze młoda kobieta o głowie słowika, a rozpoznawszy Bustera Keatona, mdleje. Gdy z gramofonu dobiega okrzyk: „W Ameryce są słowiki”, Buster Keaton przeprosza ją i całuje. Można zresztą uznać, że kobieta ta – Lorca pisze, że ma talię osy, wysoki kok i nogi w prążki – przypomina nieco androgeniczną postać jadącą na rowerze w *Psie andaluzyjskim*. Co do Keatona, to chociaż tylko Lorca i Alberti w tomiku o komikach dali wyraz swego uwielbienia dla tego aktora, lubili go podobno także pozostali surrealiści. Luis Buñuel, który dla hiszpańskiego Cine-Club organizował rozmaite projekcje, sprowadzając taśmy z Francji, w 1928 r. obmyślił i zaproponował sesję pt. „Komicy kinowi”, a w jej ramach pojawiły się także filmy Keatona. Dlatego kilku hiszpańskim poetom z trudnością przyszło uwierzyć własnym oczom, gdy zauważyli Bustera Keatona we własnej osobie na środku pustej andaluzyjskiej plaży w Torremolinos. W sierpniu 1930 r. aktor wraz z żoną Normą Talmadge i jej rodziną spędzał wakacje w okolicach Malagi⁵⁹¹. Grupa składająca się m.in. z José Marii Hinojosa i Manuela Altolaguirre zaczęła aktora i zaprzyjaźniła się z nim na czas pobytu.

Jednak najważniejsze surrealistyczne dramaty Lorki to *Publiczność*, której wstępny szkic narodził się w Nowym Jorku, ale napisany został ostatecznie w 1930 r., *Kiedy minie pięć lat* z sierpnia 1931 r. oraz niedokończona *Szuka bez tytułu*, nad którą Lorca pracował między 1935 a 1936 r. Sztuki te nie tylko są rodzajem krytyki hiszpańskiego teatru i jego mieszczańskiej widowni, ale też poszukują prawdziwej rewolucji. Lorkę – szczególnie jako autora *Publiczności* czy *Sztuki bez tytułu* – łączy z Artaudem przekonanie, że teatr, tak jak się go powszechnie rozumie, czyli wyznaczany przez naturalizm, psychologizm i prawdopodobieństwo, jest zrujnowany oraz że nie może on być dalej nieuzasadnioną zabawą, a powinien stać się ponownie kolektywną ceremonią, w której zarówno widzowie, jak i aktorzy narażać będą swe istnienie. Artaud pisał: „Jest w zasadzie teatru i w zasadzie alchemii tajemnicza tożsamość istoty. Albowiem teatr, podobnie jak alchemia,

⁵⁹⁰ Federico García Lorca, *Spacer Bustera Keatona*, [w:] *Teatro breve. Groteski teatralne...*, s. 35–40.

⁵⁹¹ Szczegóły te podaje Fernando Ventajas Dote, *Historia de los rodajes cinematográficos en la provincia de Málaga: los largometrajes de los años 1930 y 1940*, „Isla de Arriarán”, nr XXVIII, diciembre 2006, s. 187.

[...] opiera się o pewne podstawy wspólne wszystkim sztukom, podstawy, które w dziedzinie ducha i wyobraźni zmierzają do osiągnięcia skuteczności podobnej do tej, która – w dziedzinie fizycznej – pozwala rzeczywiście robić złoto”⁵⁹². Surrealistyczne sztuki operują oniryczną poetyką, proponują strukturalną fragmentaryczność, osiągają niezwykłą kondensację obrazów. Pozwalają sądzić, że Lorca, podobnie jak Breton, pragnął ukazać w nich podświadomość pełną seksualnych kompleksów, ciemnych pragnień i ukrytych okrucieństw, chciał udowodnić, że bariera między świadomością i nieświadomością może w procesie twórczym zostać pokonana i że z zespolenia snu i rzeczywistości może powstać integralna rzeczywistość absolutna.

W *Publiczności* zderzone zostały dwie koncepcje teatru: „teatru na wolnym powietrzu”, powierzchownego i konwencjonalnego, niezdolnego do zakwestionowania kłamstwa, w jakim żyje społeczeństwo, reprezentowanego przez pierwszy zaproponowany przez Dyrektora spektakl *Romea i Julii* – Lorca bawi się Szekspirowską Julią, jak Picasso eksperymentował z Velázquezowską infantką – z „teatrem pod piaskiem”, teatrem prawdy i autentyczności, do którego skutecznie namawiają Dyrektora jego przyjaciele, jak on homoseksualni. Istnieją tu także dwa poziomy: świat nadrzeczywisty, koszmarów i podświadomości Dyrektora, Mężczyzn i ich sobowtórów mających postać Koni, oraz świat Dam i Studentów, którzy wydają się pochodzić z planu rzeczywistego i stamtąd dostawać się do owej fantastycznej przestrzeni, a zatem podświadomość zewnętrznie przejawia się w postaci spektaklu *Romea i Julii* i na ten przejaw reagują i odpowiadają Studenti i Damy. Jednakże widz nie ma jasności, w którym momencie akcja przenosi się z jednego rodzaju teatru do drugiego, z subiektywnego świata podświadomych pragnień teatru pod piaskiem do obiektywnego świata przedstawienia przygotowanego przez teatr na wolnym powietrzu. Dlatego też część krytyki⁵⁹³ sądzi, że sztuka w całości rozgrywa się w podświadomości lub umyśle Dyrektora na chwilę przed jego śmiercią, że chodzi być może o jego ostatni sen oraz że jedynie on i jego służący stanowią „rzeczywiste” postaci dramatu, pozostali zaś bohaterowie posiadają konsystencję duchów i są wynikiem rozszczepienia jego osobowości, personifikacji pewnych idei i wytworami jego pragnień. W poszczególnych postaciach dramatycznych, pisze Urszula Aszyk⁵⁹⁴, możemy wskazać na odpowiadające pojęciu *id* i przedstawiające instynkty i nieuświadomione popędy, na odpowiadające *ego* i ukazujące świat zewnętrzny w stosunku do *id* oraz na odpowiadające *super ego* podejmujące się obrony moralności oraz *id*. Dyrektor jest więc emanacją *ego*, zna wymogi świata zewnętrznego i dlatego nie godzi się na teatr pod piaskiem, teatr wyzuty z masek, gdzie wystawia się utajone pragnienia dla widowni reprezentowanej przez Helenę, Studentów i Damy, czyli dla publiczności, z którą

⁵⁹² Cyt. za: M. Baranowska, *op. cit.*, s. 114.

⁵⁹³ Por. Elisabet Gimeno Aragón, *Máscara versus Apariencia. Caminos del deseo en „El público” de García Lorca*, Barcelona 2009, s. 21.

⁵⁹⁴ U. Aszyk, *La cuestión de, surrealismo...*, s. 71.

pragnie on pozostawać w dobrych relacjach. *Id* – kontynuuje Aszyk – to Konie dążące do przekroczenia granic i zburzenia fikcyjnej równowagi świata masek. *Super ego* to z kolei Mężczyźni, ucieleśniają oni prawdę i czystość, nie wahają się oceniać zdradzającego własne poglądy Dyrektora, choć sami przyjmują postawy przychyłne wobec miłości-obrzydzenia (Mężczyzna I) lub wobec kłamstw Dyrektora (Mężczyźni II i III). Przez kondensację udaje się przekształcić Mężczyznę I w Postać z Winoroślą, Dyrektora zaś w Postać z Brzękadłami, nowe postaci, lecz o znanych już cechach: Postać z Winoroślą to *super ego* znajdujące się bliżej *id*, teraz odzwierciedlone w Cesarzu. Postać z Brzękadłami to oportunistyczne i fałszywe *ego*, udające, że jest poszukiwanym przez Cesarza Mężczyzną I. Dyrektor oprócz nieustannych transformacji fizycznych doznaje także przemian psychicznych i moralnych. Rozpoczyna sztukę, broniąc się przed tyranią instynktów i nie godząc się na teatr pod piaskiem, a kończy, usiłując przełamać ograniczenia narzucone przez Iluzjonistę, *super ego* hamującego popędy Dyrektora i objaśniającego mu, że ten nie może otworzyć na oścież drzwi podświadomości. „Gdyby pan otworzył tę bramę, wtargnęłoby tu pełno brytanów, wariatów, deszczu, spotwor- niałych liści i szczurów z kanału. Kto kiedykolwiek pomyślał, że można rozbić wszystkie bramy dramatu?”⁵⁹⁵.

Poza ukazaniem podświadomości *Publiczność* jest sztuką surrealistyczną z kilku innych powodów. Autor dowodzi w niej na przykład, że miłość – będziemy o tym jeszcze mówić w stosownym momencie – jest zjawiskiem przypadkowym i niezależnym od opanowanej nią istoty i może zachodzić nawet poza człowiekiem czy zwierzęciem, między przedmiotami⁵⁹⁶. W *Publiczności*, podobnie jak w *Odzie do Walta Whitmana*, Lorca ma także odwagę podejmować problematykę miłości homoseksualnej i pragnąć dla niej społecznej akceptacji, równocześnie krytykując pewne modele czy style bycia osób homoseksualnych, odróżniając wyraźnie charakter apoliński reprezentowany przez Mężczyznę I, od dionizyjskiego prowadzącego do cierpienia, perwersji i zagłady. Istnieje w tej sztuce w sposób oczywisty pewien rodzaj surrealizmu wizualnego – wspomina o tym Martínez Nadal⁵⁹⁷ – są tu malarskie sceny i rozmaite plastyczne detale scenografii i kostiumów zbliżone do stylistyki płócien Dalego, Magritte’a czy Ernsta, jak wtedy na przykład, gdy czytamy, że w pokoju Dyrektora jest wielka dłoń odcisnięta na ścianie, a w miejscu okien widać zdjęcia rentgenowskie dowodzące, że znajdujemy się w środku bohaterów lub że interesuje nas ich podświadomość, czyli ich „ja” autentyczne, lub gdy pojawia się Czarny Koń w pióropuszu tego koloru i podtrzymuje kopytem koło od wozu, albo gdy Dyrektor zjawia się w zwiewnym

⁵⁹⁵ F. García Lorca, *Publiczność...*, s. 58.

⁵⁹⁶ Również María Clementa Millán uważa, że podstawowym problemem *Publiczności* jest przypadkowość miłości. Por. María Clementa Millán, *Introducción*, [w:] Federico García Lorca, *El público*, Madrid 2006.

⁵⁹⁷ Rafael Martínez Nadal, „*El Público*”. *Amor y muerte en la obra de Federico García Lorca*, Madrid 1988, s. 78.

stroju tancerki. Bliskie surrealizmowi jest wywracanie na opak literackiej tradycji Szekspira, Calderóna de la Barca (sztuka Lorki jest rodzajem tekstu-snu nawiązującego do *Życie jest snem*, a jej główny bohater przypomina Autora z *Wielkiego teatru świata*⁵⁹⁸) czy Goethego (ostatnie słowa *Mężczyzny 1* brzmią jak finał *Fausta*: „Henryku!, Henryku!”). Także fragmentaryczność postaci i akcji utworu zbliża ją do surrealizmu oraz taka budowa scen, że jedna mieści w sobie kilka innych, ustanawiając między nimi pewne analogie. Obraz piąty na przykład zawiera jednocześnie sytuację agonii i śmierci Nagiego, podróż pociągiem do Jerozolimy oraz próbę teatralną sztuki o Józefie z Arymatei.

Także nieco późniejsza sztuka *Kiedy minie pięć lat* rozwija się w podświadomości bohatera, który składa się z wielu „ja” reprezentowanych wielością postaci. Dzieło jest studium nieistnienia czasu dla podświadomości, czas podświadomości jest nieruchomy. Zegar wskazuje godzinę szóstą, gdy rozpoczyna się pierwszy akt, a gdy się kończy, jej główny bohater, Młodzieniec, prosi o zapalenie lamp i pyta służącego o godzinę, a ten z naciskiem odpowiada, że jest dokładnie szósta. Ostatni, trzeci akt kończy się poniekąd tą samą godziną, bo choć słyszymy dwanaście uderzeń, wszystko w finale jest podwojone przez interwencję echa, a służący, spełniając polecenie Młodzieńca z pierwszego aktu, wkracza teraz z kandelabrem z zapalonymi świecami. Cała sztuka zatem rozgrywa się w jednej sekundzie poprzedzającej śmierć głównego bohatera, pewnego upalnego popołudnia. Główne postaci rozmawiające z Młodzieńcem, czyli Starzec, Przyjaciół I i Przyjaciół II, stanowią alegoryczne postaci czasu. Starzec z białą brodą w szarej marynarce symbolizuje przyszłość głównego bohatera, hałaśliwy i nerwowy Przyjaciół I to jego teraźniejszość, Przyjaciół II – bardzo młody, w pięknym ubraniu z białej wełny z niebieskimi guzikami, w białych rękawiczkach i bucikach – to jego przeszłość. Zabieg ten przypomina olej Duchampa z 1912 r. pt. *Akt schodzący ze schodów*, odtwarzający poprzez zwielokrotnienie i deformację postaci kolejne fazy ruchu w niewielkim odcinku czasu. Podobnie u Lorki: sytuacje mające miejsce w różnym czasie nakładają się na siebie, rozszczepienie osobowości staje się jednoznaczne z zagęszczeniem czasu, z zespoleniem kilku sytuacji z udziałem tej samej osoby. Podobne rozwarstwienie odnajdziemy także w jednym z wierszy nowojorskiego poematu *Fábula y rueda de los tres amigos* (*Bajka i koło o trzech przyjaciółach*), w którym trzech przyjaciół Enrique, Emilio i Lorenzo reprezentują trzy zobiektywizowane światy własnego, zamordowanego „ja” bohatera. Zresztą w wierszu tym podobnie jak w dramacie *Kiedy minie pięć lat* Lorca doznał pewnego objawienia, które moglibyśmy uznać za spełnienie Bretonowskiego marzenia o przypadku obiektywnym. W sztuce przewidział co do dnia datę własnej śmierci: skończył ją pisać, jak podaje rękopis, w Granadzie 19 sierpnia 1931 r., a dokładnie pięć lat później – tak jak chce tytuł i co wielokrotnie powtarzane jest w utworze – 19 sierpnia 1936 r. został rozstrzelany na polach pod Granadą. Z kolei słynne, pochodzące z dramatu zdanie: „Natomiast za cztery czy za pięć lat czeka nas

⁵⁹⁸ Por. U. Aszyk, *Federico García Lorca w teatrze...*, s. 127, 140.

studnia, w którą wpadniemy wszyscy”⁵⁹⁹ brzmi jak zapowiedź wojny domowej. Dodajmy tu na marginesie, że w tym samym 1931 r. śmierć Lorki pod wpływem snu przewidział także meksykański poeta surrealistyczny Bernardo Ortiz de Montellano. Jej opis zawarł w wierszu otwierającym tom *Sueños (Sny)* z 1933 r., chociaż utwór był publikowany wcześniej w prasie. Poeta nie znał Lorki, choć znał jego twórczość, recenzował m.in. tom *Romancero gitano*⁶⁰⁰. Z kolei sam Lorca *Bajkę i koło o trzech przyjaciółach* pochodzącą z nowojorskiego poematu kończy następującymi słowami (pamiętajmy, że poeta pozbawiony jest własnego grobu, gdyż jego ciała nigdy nie odnaleziono):

Cuando se hundieron las formas puras
bajo el cri cri de las margaritas
comprendí que me habían asesinado.
Recorrieron los cafés y los cementerios y las iglesias.
Abrieron los toneles y los armarios.
Destrozaron tres esqueletos para arrancar sus dientes de oro.
Ya no me encontraron.
¿No me encontraron?
No. No me encontraron.
Pero se supo que la sexta luna huyó torrente arriba
y el mar recordó ¡de pronto!
los nombres de todos sus ahogados⁶⁰¹.

(Kiedy zapadły się czyste formy / pod cyk cyk margerytek / zrozumiałem, że mnie zamordowali. / Sprawdzili kawiarnie i cmentarze i kościoły. / Otworzyli beczki i szafy. / Zniszczyli trzy szkielety żeby wyrwać ich złote zęby. / I nie znaleźli mnie. / Nie znaleźli mnie? / Nie. Nie znaleźli mnie / Ale stało się jasne, że szósty księżyc uciekł strumieniem do góry / a morze przypomniało sobie nagle! / imiona wszystkich swoich topielców.)

Skoro czas realny w *Kiedy minie pięć lat* nie upływa, akcja musi się dziać we wnętrzu bohatera, a zatem sztuka ta jest rodzajem monologu wewnętrznego jedynej postaci, monologu fragmentarycznego i zbudowanego na połączeniu szeregu onirycznych i realnych obrazów. Można założyć również, że bohater śni, jego poczucie czasu i przestrzeni przypomina bowiem to ze snów. Poza tym tylko śniąc i wspominając – czynnościom tym oddają się bohaterowie sztuki – jesteśmy w stanie przeciwstawić się upływowi czasu, zmienić na chwilę jego kierunek, co oczywiście wpisuje Lorcę po raz kolejny w długą rodzimą tradycję (*Sny* Quevedy, *Życie jest snem* Calderóna de la Barca czy *Mgła* Miguela de Unamuna). García Lorca rozumie czas jako formę ludzkiej wrażliwości, rodzaj intuicji subiektywnych faktów, własnego „ja” i wewnętrznego doświadczenia. Czas to nie linia stworzona przez niezliczone punkty-chwile, biegnąca ciągle w tym samym kierunku od lewej do prawej, od przeszłości do przyszłości, ale rodzaj trwania rozumianego

⁵⁹⁹ Federico García Lorca, *Kiedy minie pięć lat*, przeł. Zofia Szleyen, [w:] *Dramaty*, przekład Zbigniew Bieńkowski, Mieczysław Jastrun, Zofia Szleyen, Kraków 1968, s. 186.

⁶⁰⁰ Więcej szczegółów dostarcza Luis Mario Schneider, *García Lorca y México*, Universidad Nacional Autónoma de México, México 1997, s. 23–25.

⁶⁰¹ F. García Lorca, *Obras completas*, t. I, s. 515.

i przeżywanego przez konkretną osobę. Czas nie dzieli się na przeszłość, teraźniejszość i przyszłość, ale na „teraz” i „nigdy”, punkty-chwile zaś to nie sekundy czy minuty, ale doświadczenia wewnętrzne człowieka. Christopher Soufas tę relację między czasem empirycznym a czasem Lorki zestawia ze związkiem łączącym zdjęcie z fotografowanym przedmiotem. Chodzi tu zatem o personifikację czasu płynącego inaczej dla każdego z nas. Godziny, zjawiska przyrody, etapy życia nie następują po sobie, ale pojawiają się przemieszane bez żadnego udziału upływu czasu. Ten zaś staje się dla Młodzieńca niebezpiecznym wrogiem: raz, gdy w akcie pierwszym zatrzymuje się, nie postępuje naprzód lub czyni to tak powoli, że jego monotonia staje się nieznośna, oznacza bowiem nieustanne oczekiwanie, innym razem, gdy w akcie ostatnim nagle przyspiesza i bohater zmuszony jest walczyć, by odsunąć od siebie choć na moment chwilę własnej śmierci.

Za niezwykłą, nierzeczywistą atmosferę sztuki odpowiada po części użyty przewrotnie wyrażnie zaakcentowany kolor niebieski: niebieska jest piżama Młodzieńca, niebieski Kot, Przyjaciół II ma wielkie niebieskie guziki, niebieski jest wachlarz używany przez bohatera, niebieskie światło wpada nieprzerwanie do pokoju. Tradycyjnie kojarzylibyśmy go z niebem, Bogiem, duchowością, uznalibyśmy, że wyraża czystość, sublimację i *vita coelestis*, konotuje doskonałość, niematerialność i pokój. Tymczasem Lorca obdarza tę barwę znaczeniem przeciwnym: błękit jest dla niego niepokojącą abstrakcją, niezmierzoną, odległą i zimną przestrzenią, niedotykalną i nierzeczywistą. Ten cichy bezmiar wzbudza nostalgię, ale równocześnie stwarza poczucie zagrożenia i przeczucie bliskości śmierci (niebieski jako symbol śmierci występuje często w *Poecie w Nowym Jorku*). To błękit jak u Picassa, który w pierwszych latach XX stulecia malował *Życie, Dwie siostry* czy *Starego gitarzystę*, gdzie niebieski staje się chromatycznym odpowiednikiem biedy, samotności i choroby⁶⁰². Kolor niebieski jest więc w tej sztuce metodą na stworzenie nierzeczywistej atmosfery marzeń i snów, iluzji i szaleństwa, równocześnie jednak niezmienny chłód i próżnia błękitu symbolizuje kojarzoną z upływem czasu destrukcję, całkowite unicestwienie, śmierć, której obawia się Młodzieniec w pierwszym akcie, wyrывая z furją wszelkie przejawy zmian godzin, pór roku i lat, i która ostatecznie nadchodzi w finale aktu trzeciego. Sposobem przezwytyczenia i czasu, i śmierci mogłaby być, jak zawsze u Lorki, miłość totalna, która jednak tu nie następuje. Dodajmy także, że zdaniem Domnity Dumitrescu⁶⁰³ kolorystyczne przymiotniki mają u Lorki dwa równocześnie podobne i przeciwstawne zadania: poeta usiłuje za ich pomocą skonkretyzować to, co abstrakcyjne (bohater *Kiedy minie pięć lat* mówi: „Bardzo lubię słowo wspomnienie. Jest zielone i soczyste”⁶⁰⁴), lub odwrotnie, ich funkcją

⁶⁰² Niebieską obsesję miał ponoć wykazywać Franz Kline, zmuszający swych modeli do tarzania się w niebieskiej farbie i serwujący na wernisażach wyłącznie niebieskie koktajle.

⁶⁰³ Domnita Dumitrescu, *Sobre la terminología cromática en la poesía de la generación del 27*, [w:] Maxime Chevalier et al. (red.), *Actas del Quinto Congreso Internacional de Hispanistas celebrado en Bordeaux del 2 al 8 de septiembre de 1974*, Bordeaux 1977, s. 345–354.

⁶⁰⁴ F. García Lorca, *Dramaty...*, s. 161–162.

staje się przeobrażanie czy odrealnianie konkretnego (kot z pierwszego aktu tej sztuki jest nierealny, bo niebieski, a na „biało-szarej piersi i na głowie ma wielkie, czerwone plamy krwi”⁶⁰⁵).

Podobnie jak w *Publiczności* i tu postaci dramatu służą jedynie eksterioryzacji myśli Młodzieńca, stanowią inny wymiar jego samego, symbolizują to, kim był i kim mógłby być w przyszłości i jedynie ich suma tworzy całość jego osobowości. Bohaterowie sztuki to dziwnie ubrane marionetki z koszmarne snu, są pozbawieni indywidualnego charakteru, stanowią rodzaj uogólnień i klasyfikacji: Młodzieniec, Starzec, Student itp., ich imiona są absolutnie zwyczajne i nieznaczące albo też nie mają własnych imion, a ich określenie odpowiada funkcji w ramach dramatu (Narzeczona daje się identyfikować wyłącznie poprzez jej związek z Młodzieńcem, przy czym znaczące jest to, że on sam nie nazywa się Narzeczoną). Pozbawienie bohaterów indywidualnych charakterów przekreśla możliwość klasycznej ewolucji postaci dramatu, a ich miałość nie pozwala na żaden tragizm (nie mamy wielkich, niezłomnych i szlachetnych herosów, a tragizm trudno dostrzec w upadku i śmierci Młodzieńca, niezdecydowanego i nieprzystosowanego malkontenta). Nie są oni jednak symbolami. Intencją Lorki nie jest kreacja postaci ani wiarygodnych, ani zrozumiałych, ani symbolicznych. Proces dehumanizacji, jakiemu bohaterowie są poddawani, pozbawia ich osobowości, ale nie ma wpływu na wzrost ich znaczenia, nie obchodzi nas jako osoby czy osobowości, ale jako ludzie umieszczeni w szczególnych sytuacjach emocjonalnych. Utrata własnego „ja” sprawia, że postrzegamy ich w szerszej, ogólniejszej perspektywie, a gdy jedni się dehumanizują, to, co nieludzkie, nabiera cech ludzkich: zaczynają mówić manekiny i koty, złowrogie pające i arlekiny. Powrócimy jeszcze do tej dehumanizacji.

Kino

Kiedy żołnierze Napoleona wkroczyli do Saragossy, do PODŁEJ SARAGOSSY, znaleźli tylko wiatr na opustoszałych ulicach. W kałuży rechotały oczy Luisa Buñuela. Żołnierze Napoleona dobili je bagnietami.

Luis Buñuel, *Prozy*⁶⁰⁶

Chociaż trudno w to uwierzyć, hiszpańskie kino surrealistyczne posiada swoje prebuñuelowskie antecedencje. W 1929 r. baskijski architekt Nemesio M. Sobrevi-

⁶⁰⁵ *Ibidem*, s. 174.

⁶⁰⁶ Luis Buñuel, *Lodowy pałac*, przekład Maciej Ziętara, „Literatura na Świecie” 2000, nr 7–8, s. 40.

la zrealizował film *El sexto sentido* (*Szósty zmysł*)⁶⁰⁷ będący filozoficzno-humorystyczną refleksją o kinie i jego społecznej roli oraz zawierający pewne odniesienia do interesującego nas nurtu. Główną rolę zagrał w nim Ricardo Baroja, koproducent filmu i brat znanego pisarza Pío Baroja, który wcielił się w postać Kamusa, dramaturga i właściciela piekielnej maszyny ukazującej przeszłość i przyszłość oraz utajone pragnienia osób korzystających z jej funkcji. Maszyna to rodzaj kinowego projektora oferującego klientom możliwość ujżenia ich nieuświadomionych pasji. Oto zdobyty przez ludzkość kolejny, szósty zmysł. Wśród pojawiających się między niemymi obrazami napisów znajduje się również i taki: „A pesar de los múltiples sistemas filosóficos, desconocemos la Verdad. Para conocerla necesitamos añadir a nuestros imperfectos sentidos la precisión de la mecánica” („Mimo wielu systemów filozoficznych, nie znamy Prawdy. Aby ją poznać, musimy dodać do naszych niedoskonałych zmysłów precyzję mechaniki”). José Francisco Aranda⁶⁰⁸, może nieco na siłę, wśród hiszpańskich korzeni kina surrealistycznego wymienia także dadaistyczny *Entr'acte* z 1925 r., dzieło Picabii, oraz *Zéro de conduite* (*Pała ze sprawowania*) Jeana Vigo⁶⁰⁹.

Mimo powyższych precedensów w powszechnej świadomości to jednak Luis Buñuel uchodzi za twórcę hiszpańskiego kina surrealistycznego. Był on z pewnością jednym z pierwszych miłośników francuskiego nurtu w Hiszpanii, starając się doń zachęcić kolegów i przyjaciół (pisywał do nich listy, w których tłumaczył zasady automatyzmu psychicznego, posyłał im francuskie pisma). Takiego zdania jest Agustín Sánchez Vidal⁶¹⁰, który uważa, że Luis Buñuel i Juan Larrea najwcześniej zainteresowali się surrealizmem, z tym że ten pierwszy miał bliższe i bezpośrednie relacje z grupą paryską – od stycznia 1925 r. mieszkał, studiował i pracował w Paryżu – i zdołał pociągnąć za sobą – nie tylko namowami, ale także własną działalnością literacką⁶¹¹ – najpierw Dalego, a potem Lorkę. Buñuel zadebiutował w 1922 r. w piśmie „Ultra” tekstami pisanym pod wyraźnym wpływem Ramóna Gómeza de la Serna, który przez długi czas był dla reżysera literackim mistrzem. Razem podejmą nieudaną próbę zrealizowania filmu opartego na scenariuszu pomysłu autora „greguerías”. Od początku reżysera pociągała zatem twórczość awangardowa, dlatego gdy w 1927 r. grupa przyjaciół poetów z Residencia de

⁶⁰⁷ Por. Jean-Claude Seguin, *Historia de cine español*, traducción de José Manuel Revuelta, Madrid 1994, s. 18.

⁶⁰⁸ José Francisco Aranda, *Surrealismo español en el cine*, [w:] V. García de la Concha (red.), *op. cit.*, s. 147.

⁶⁰⁹ Chociaż trudno nam uznać Picabii i Vigo za hiszpańskich artystów, Aranda miał zapewne na myśli fakt, że ojciec pierwszego był hiszpańskim dyplomatą mieszkającym najpierw na Kubie, potem w Paryżu, drugiego zaś katalońskim działaczem anarchistycznym, który popełnił w więzieniu we francuskim Fresnes samobójstwo za pomocą własnych sznurowadeł.

⁶¹⁰ A. Sánchez Vidal, *Sobre un ángel...*, [w:] V. García de la Concha (red.), *op. cit.*, s. 126.

⁶¹¹ W Polsce część literackiego dorobku reżysera prezentowała „Literatura na Świecie” 2000, nr 7–8.

Estudiantes zorganizowała uroczyste obchody rocznicy śmierci Luisa de Góngory, poczuł się działalnością kolegów zawiedziony. To właśnie wtedy napisał książkę poetycką zatytułowaną *El perro andaluz* (*Pies andaluzyjski*), a jej gwałtowna i przewrotna poetyka szła w przeciwnym, jak się zdawało, kierunku niż twórczość autorów organizujących słynną galę. Książka zawierała 21 wierszy. Początkowo miała się tytułować ku czci panującej wielości „izmów” *Polismos*, jednak ostatecznie miała tytuł *El perro andaluz*⁶¹². Książka w końcu się nie ukazała, ale pochodzące z niej utwory, choć z pewnym opóźnieniem i punktowo, pojawiały się jednak w różnych czasopismach. W liście z 10 lutego 1929 r. do przyjaciela z Residencia de Estudiantes, Pepína Bello pisał, mając jeszcze nadzieję na publikację: „Moja książka jest w druku. Dedykuję ją Tobie i otwieram ateneuszem. [...] Tytuł tomu to obecnie *Un perro andaluz*, który gdy go wymyśliliśmy, sprawił, że sikaliśmy z Dalim ze śmiechu. Muszę zaznaczyć, że w całej książce nie pojawia się ani jeden pies. Ale brzmi bardzo ładnie i ulegle. Poza tym mile i idiotycznie”⁶¹³. Wspomniany w liście „ateneusz” to wiersz, jaki Pepín Bello zamieścił w numerze marcowym z 1929 r. pisma „L’ Amic de les Arts”, jedyny utwór, jaki kiedykolwiek opublikował (tytułowy „ateneusz” to członek towarzystwa naukowo-literackiego znanego w hiszpańszczyźnie jako, była już o tym mowa, „ateneo”):

El ateneista,
el ateneístae,
el aíteneistaie,
el aiteineistaie...
Es una mezcla de marista y
de erizo que me han subyugado.

(Ateneusz, / ateneuszae, / aíteneuszaie, / aiteineuszaie.../ To mieszanka marianina i / jeża, którzy mną zawładnęli)

Pierwszy zarys filmu miał powstać w głowie Salvadora Dalí, o co upominał się zresztą wielokrotnie w publicznych wypowiedziach, publikacjach, jak *Moje sekretne życie*, i listach, szczególnie po latach, gdy przyjaźń między artystami ostatecznie się skończyła. W 1934 r. pisał w liście do Buñuela: „Beze mnie nie byłoby tych dwóch filmów, przypomnij sobie twoje awangardowe projekty i Gómeza de

⁶¹² Buñuel miał, jak się wydaje, pewne wątpliwość w kwestii poprzedzającego tytuł rodzajnika. Ostatecznie o książce mówił najczęściej z rodzajnikiem określonym „el”, w tytule filmu zaś zdecydował się na rodzajnik nieokreślony „un”, co oznaczać mogło pewne złagodzenie stanowiska lub rezygnację z kierowania uwagi widza na konkretny punkt odniesienia. Zmiana ta zatem była rodzajem ucieczki przed, jak mieli z czasem sądzić niektórzy dotknięci tytułem poeci, psychopatologiczną biografią jednego określonego autora.

⁶¹³ Cyt. za: Agustín Sánchez Vidal, *Sobre un ángel exterminador. (La obra literaria de Luis Buñuel)*, [w:] V. García de la Concha (red.), *op. cit.*, s. 124–125.

la Serna w czasie, gdy ja pisałem pierwszą wersję *Chien*, w którym *film surrealistyczny* wymyślony został po raz pierwszy”⁶¹⁴. Pomijając kłótnie o autorstwo, powiedzmy, że pomysł narodził się podczas rozmowy obu artystów w grudniu 1928 r. na katalońskim wybrzeżu, gdy reżyser spędzał przerwę świąteczną w domu rodziny Dalego. Buñuel wspominał prace nad pierwszą wersją scenariusza następująco:

Film ten zrodził się z konfrontacji dwóch marzeń sennych.

Przyjechawszy na kilka dni do Figueras na zaproszenie Salvadora Dalí, opowiedziałem mu, że śniła mi się niedawno postrzępiona chmura przecinająca księżyc i ostra brzytwa nacinająca oko. On natomiast opowiedział mi, że właśnie widział we śnie poprzedniej nocy rękę pełną mrówek. Dodał: „Może zrobilibyśmy o tym film?”.

Początkowo odniosłem się do propozycji z rezerwą, ale bardzo szybko zabraliśmy się w Figueras do pracy. Scenariusz został napisany w niecały tydzień zgodnie z bardzo prostą regułą przyjętą za obopólną zgodą: odrzucić wszelki pomysł, wszelki obraz, który mógłby skłaniać do wyjaśnienia racjonalnego, psychologicznego czy kulturowego. Otworzyć szeroko wrota temu, co irracjonalne. Dopuszczać tylko obrazy, które nas zafrapują, nie starając się dociec dlaczego.

Nigdy nie pojawiła się między nami najmniejsza różnica zdań. Był to tydzień całkowitego utożsamiania się ze sobą. Jeden mówił na przykład: „Człowiek wyciąga kontrabas”. – „Nie” – mówił drugi. A ten, który wystąpił z pomysłem natychmiast godził się z odmową i uznawał ją za słuszną. Jeśli natomiast obraz zaproponowany przez jednego był aprobowany przez drugiego, od razu uznawaliśmy go za genialny, bezsporny i natychmiast wprowadzaliśmy go do scenariusza⁶¹⁵.

Pewnych szczegółów, natury powiedzmy technicznej, dotyczących prac nad scenariuszem dostarczyła siostra Salvadora Dalí, Ana María Dalí, która przebywała w tym czasie w rodzinnym domu:

Luis był niezwykle metodyczny i ta praca go cieszyła. Codziennie po obiedzie zasiadał w saloniku z maszyną do pisania, paczką papierosów Lucky Strike i butelką whisky White Horse. Był całkowicie pochłonięty pracą, pisząc na maszynie aż do chwili, gdy uznał, że udało mu się wyrazić plastycznie scenę lub pomysł. Wówczas robił sobie przerwę, wypalał papierosa i z prawdziwą rozkoszą popijał nieco whisky. Wołał Salvadora, aby skomentować to, co właśnie napisał; przez chwilę rozmawiali i po wypaleniu kolejnego papierosa, aby przemyśleć dyskusję, zasiadał znów do maszyny⁶¹⁶.

Obraz ten, charakterystyczny dla swego nurtu, nie zakładał z góry żadnego przesłania, nie wynikał z dogłębnych badań i studiów, chciał być właśnie czystym surrealizmem, niczym więcej niż sfilmowanym snem. Intencją *Psa andaluzyjskiego* było raczej przekraczanie kanonicznych schematów narracyjnych i próba dokonania za pomocą wywrotowych obrazów dekonstrukcji języka kina. Agresywność kojarzonych z sobą wizji, nieustannie odsyłających do obłędu, szału i koszmaru, oraz ich kompozycja pozbawiona chronologii, alogiczna, oniryczna, zgodna z po-

⁶¹⁴ Cyt. za: Joan M. Minguet Batllori, *Salvador Dalí, cine y surrealismo(s)*, Barcelona 2003, s. 75.

⁶¹⁵ L. Buñuel, *Moje ostatnie...*, s. 119.

⁶¹⁶ Cyt. za: J.M. Minguet Batllori, *op. cit.*, s. 77.

rządkiem snu miała wywołać w widzu szok. Tylko doznawszy silnego moralnego i estetycznego wstrząsu, człowiek mógł wybić się ze swych przyzwyczajęń myślowych i dostrzec, że dotąd oglądał świat zza krat religijnej, społecznej, obyczajowej i ekonomicznej tyranii. Octavio Paz powiada, że w *Psie andaluzyjskim* oraz *Złotym wieku* Buñuel dowodzi, że „związany konwencjami człowiek może zamknąć oczy i przedostać się do innego świata”⁶¹⁷. Ujmując rzecz najogólniej, pokazuje walkę człowieka z rzeczywistością, która go krępuje, dławi i rani.

Z przytoczonej powyżej wypowiedzi Buñuela wynika, że artyści zakładali od początku brak jakiejkolwiek kontroli rozumu i tradycyjnego kojarzenia pomysłów, odrzucali te obrazy, które – jak sądzili – narzucała im wiedza lub kultura, pragnęli uwolnić się od konwencjonalnej narracji filmowej i wyzwolić kinematografię – jak wcześniej uczyniło już malarstwo – od arystotelesowskiej *mimesis*, radykalnie przerwać ciągłość czasu (zwróćmy uwagę na heterogeniczności śródtytułów *Pewnego razu...*, *Osiem lat wcześniej*, *Szesnaście lat wcześniej*, *Wiosną*, dających bardzo precyzyjne, ale równocześnie całkowicie niejasne, bo nieodnoszące się do niczego informacje) i przestrzeni (miejsca nie następują po sobie w sposób, w jaki byśmy oczekiwali, bohaterowie zamykając za sobą drzwi mieszkania w paryskiej kamienicy, wychodzą na plażę). To film, jak ciekawie dowodzi Jenaro Talens⁶¹⁸, w którym charakter referencyjny artystycznego dyskursu przestaje istnieć: panuje chronologiczna anarchia, przedmioty wciąż się powtarzają, bohaterowie pozbawieni są imion, twarze i ciała aktorów niczego nie ewokują, sceny nie mają niczego znaczyć, choć pragną oferować pewne sensy.

Ten siedemnastominutowy film został nakręcony za pieniądze matki Buñuela między 2 a 17 kwietnia 1929 r. w studiu Billancourt, a pierwsza publiczna projekcja odbyła się w salach paryskiego Studio des Ursulines w obecności całej grupy surrealistycznej z Bretonem na czele oraz m.in. Picassa, Le Corbusiera i Cocteau. Film stał się szybko zjawiskiem, jakbyśmy je dziś nazwali „kultowym”, przez ponad osiem miesięcy nie schodząc z afiszy Studio 28. Film otrzymał początkowo tytuł *El marista de la ballesta* (*Marianin na katapulcie*), potem nadano mu nazwę *Es peligroso asomarse al interior* (*Nie wychylać się do środka*), co było trawestacją ostrzeżenia, jakie widnieje na oknach francuskich pociągów: „C’est dangereux de se pencher dehors”, w końcu jednak zdecydowano się na *Un perro andaluz*. Tytułem tym poczuł się dotknięty Juan Ramón Jiménez, obrażony jak pamiętamy już w roku poprzednim, oraz Lorca, który sądził, że andaluzyjskim psem jest właśnie on (Buñuel i Dalí pochodzili, w przeciwieństwie do wspomnianych poetów, z północy, pierwszy z Aragonii, drugi z Katalonii). Buñuel wiele lat później w jednym z wywiadów z 1980 r. zaprzeczał podobnej hipotezie:

⁶¹⁷ O. Paz, *Poeta Buñuel*, przekład Maciej Ziętara, „Literatura na Świecie” 2000, nr 7–8, s. 60.

⁶¹⁸ Jenaro Talens, *El ojo tachado. Lectura de „Un chien andalou” de Luis Buñuel*, Madrid 1986, s. 58.

Federico García Lorca i ja byliśmy pogniwani przez kilka lat. Kiedy w latach trzydziestych byłem w Nowym Jorku, Ángel del Río [historyk literatury hiszpańskiej, przyjaciel Lorki, po wojnie profesor New York University – przyp. J.Z.] opowiadał mi, że przebywający tam także Federico powiedział mu: „Buñuel zrobił takie malutkie góvienko, które nazywa się *Pies andaluzyjski* i andaluzyjskim psem jestem ja”. Nic takiego nie było. *Pies andaluzyjski* to tytuł mojej książki poetyckiej⁶¹⁹.

Buñuela już od pierwszych prób literackich pociągała poetyka przedmiotowości: ukazywał rzeczy jako swobodne i autonomiczne. W eseju *Niespodziewane tragedie jako temat najnowszego teatru*, jaki ukazał się w piśmie „Alfar” w lutym 1926 r., pisał m.in.:

Niewątpliwie świat nieożywiony będzie dla nas niewyczerpanym źródłem tematów. Wiele razy obdarzano mową przedmioty pozbawione życia, ale zawsze kazano im naśladować człowieka lub przemawiać wierszem. Istnieje ekspresja liryczna i filozoficzna przedmiotów, ale nie psychologiczna: owa przerażająca i skomplikowana psychologia, której jeszcze nie badano... Nie ulega jednak wątpliwości, że w tym, co nieożywione, drzemią namiętności⁶²⁰.

Buñuel pragnął podnieść bezsens do kategorii zasady i skierować uwagę widza na przedmioty, które poza kontekstem i sytuacją tracą swe znaczenie, jak rozkładający się osioł na fortepianie. Zwróćmy zatem uwagę na kilka wybranych – z wyjątkiem historii oka przecinanego w pierwszej scenie, do której powrócimy w kolejnym rozdziale – pojawiających się w filmie przedmiotów i zwierząt.

Mrówki, które – jak wyznawał reżyser – pojawiły się na ekranie pod wpływem snu malarza, obecne są w całej jego twórczości. Dałi wielokrotnie wspominał, że boi się mrówek – w dzieciństwie widział te owady pożerające zdechłą jaszczurkę – uważając je za symbol zbliżającej się śmierci. W tekście z 1927 r. opisywał, jak pewnego ranka namalował obraz niemowlaka i pozostawił do wyschnięcia na korcie tenisowym, a po jakimś czasie znalazł płótno najeżone mrówkami tak, że wydawało się, że porusza się ono w usypiającym i spokojnym rytmie. Mrówki widoczne są na wielu obrazach artysty, choćby na pochodzącym z 1929 r. słynnym płótnie *Wielki Masturbator*. Z kolei Buñuel przez całe życie interesował się entomologią, którą odkrył dla siebie w wyniku lektury dzieł Jeana Henriego Fabre’a i dlatego mrówki, motyle, chrabąszcze i inne owady będą często dostawać role w jego filmach, symbolizując zawsze namiętność instynktów. Zresztą w *Psie andaluzyjskim* obok mrówek zobaczymy w pewnym momencie siedzącego na ścianie motyla. Ten motyl to zmierzchnica trupiagłówka, a jego zbliżenie pojawia się po zbliżeniu twarzy bohaterki – zabieg wykorzystany po latach na plakacie reklamującym thriller *Milczenie owiec*. W *Psie andaluzyjskim* mrówki kręcące się jak oszalałe w dłoni bohatera przypominają także drepzczących w kółko ludzi rozpacz-

⁶¹⁹ Cyt. za: A. Sánchez Vidal, *Sobre un ángel...*, [w:] V. García de la Concha (red.), *op. cit.*, s. 128.

⁶²⁰ Augustín [sic!] Sánchez Vidal, *Dzieło literackie Luisa Buñuela*, przekład Joanna Skórnicka, „Literatura na Świecie” 2000, nr 7–8, s. 84–85.

liwie poszukujących drogi, którą wskazać im mogą jedynie tłumione instynkty. Nie możemy się bez nich obyć, bez nich jesteśmy pozbawieni prawdziwego punktu odniesienia i dążymy – podobnie jak słynne żółwie zamieszkujące jedną z wysp Oceanu Spokojnego, które w wyniku prób jądrowych utraciły instynkt i zamiast kierować się do wody, uparcie brnęły w głąb pustynnego interioru, gdzie czekała je zagłada – w przeciwnym niż należy kierunku.

Mrówki jako symbol rozkładu pojawiają się często w literaturze hiszpańskojęzycznej. Dość przypomnieć słynny epigraf pergaminów Melquíadesa wieszczący, że „pierwszy z rodu przywiązany jest do drzewa, a ostatniego zjadają mrówki”⁶²¹. Także w surrealistycznej poezji hiszpańskiej niosą one z sobą zniszczenie i cierpienie. U Aleixandre na przykład w wierszu *Suicidio (Samobójstwo)* z tomu *Szpady jak usta* czytamy w ostatnich dwóch wersach następujący opis rozkładającego się wisielca: „cuerpo que pende al viento ya sin limitaciones / herido por las lenguas que chupan sus hormigas”⁶²² („ciało, co zwisa na wietrze, już bez ograniczeń / zranione przez języki, które wyjadają jego mrówki”) i co ciekawe, mrówki nie są tu zewnętrznym elementem zbliżającym się do ciała po śmierci, ale są mrówkami samobójcy, stanowią część jego ciała. Także w utworze *Ser de esperanza y lluvia (Być z nadziei i deszczu)* z tomu *Pasja Ziemi* poeta pisze: „Acaso todo un ejército de hormigas, camino de la lengua, no podrá impedir diez mil puntos dorados en las pupilas abiertas”⁶²³ („Być może cała armia mrówek, w drodze z języka, nie zdoła przeszkodzić dziesięciu tysiącom złotych punktów w otwartych źrenicach”). Z kolei Lorca jeszcze na długo przed surrealistycznym przełomem w swoim teatralnym debiucie, *Czarach motylkowej panny*, postaciami dramatu rozmawiającymi o miłości niemożliwej uczynił karaluchy, motyle i skorpiony. Wiele lat potem w *Poecie w Nowym Jorku* ciągle będą się one pojawiać (np. wiersz *Luna y panorama de los insectos, Księżyc i panorama owadów*), pozbawione już tego początkowego komicznego charakteru. W wierszu *El niño Santon (Chłopiec Santon)* z nowojorskiego poematu pojawia się wizja jednego z braci dziecka zjedzonego przez mrówki („otro comido por los hormigueros”⁶²⁴, „drugi zjedzony przez mrowiska”). Owady te niosą z sobą śmierć także w *Ciudad sin sueño (Miasto bez snu)*: „Un día / los caballos vivirán en las tabernas / y las hormigas furiosas / atacarán los cielos amarillos que se refugian en los ojos de las vacas”⁶²⁵ („Pewnego dnia / konie zamieszkają w karczmach / a wściekle mrówki / zaatakują żółte nieba, co kryją się w oczach krów”).

⁶²¹ Gabriel García Márquez, *Sto lat samotności*, przełożyła Grażyna Grudzińska, Kalina Wojciechowska, Warszawa 1992, s. 350.

⁶²² Vicente Aleixandre, *Suicidio*, [w:] *Espadas como labios...*, s. 100.

⁶²³ Vicente Aleixandre, *Ser de esperanza y lluvia*, [w:] *Pasión de la Tierra...*, s. 104.

⁶²⁴ F. García Lorca, *Obras completas*, t. I, s. 542.

⁶²⁵ *Ibidem*, s. 532.

Sklonność do ukazywania insektów nie była oczywiście wyłącznie cechą surrealistów hiszpańskich⁶²⁶. W maju 1936 r. na wystawie surrealistycznych przedmiotów w paryskiej galerii Charles'a Rattona pokazano na przykład zdjęcie przyjaciółki Picassa, Dory Maar, zatytułowane „Ubu” i przedstawiające oślizgłe monstrum ze słoniowatym łbem i długimi palcami, prawdopodobnie embrion pancernika, przywodzące na myśl rozważania nad bezforemnością Bataille'a. Podobne obrazy uznać można za jeszcze jeden sposób na zacieranie wszelkich granic: granic między zachwytem a wstrętem, człowieczeństwem a zwierzęcością. W Hiszpanii te granice zacierali wcześniej Goya, Quevedo, a nawet Calderón de la Barca, o czym przypomina Beata Baczyńska przy okazji analizy *Życia snem*, pisząc: „przykładów monstrualności w dramacie jest wiele: poczynając od »hipogryfa« w incipicie, przez postać głównego bohatera, który mówi o sobie, iż jest człowiekiem pośród zwierząt, a zwierzęciem pośród ludzi”⁶²⁷.

Jako anegdotę dodajmy na koniec, że podczas kręcenia filmu Buñuel nie mógł w całym Paryżu znaleźć mrówek. Zniecierpliwiony pisał do Dalego, że w Paryżu jest ponad 30 000 malarzy, 20 000 krów, 300 salonów piękności, ale nie ma ani jednej mrówki. „Wydałem 200 franków na taksówki szukając niezbędnych dla filmu mrówek”. Zachował się także jego list do malarza, który wybierał się właśnie z Hiszpanii na plan filmu z prośbą o przywiezienie hiszpańskich mrówek. Buñuel, znając życiową nieporadność przyjaciela, udziela w nim szczegółowych instrukcji, jak mrówki zdobyć i dowieźć żywe do francuskiej stolicy. Jednak Salvador Dalí przyjechał do Paryża bez mrówek, te ostatecznie dostarczył w worku wypełnionym igliwem sosen z otaczających Madryt gór Guadarrama przyjaciel Buñuela Carlos Velo.

Oprócz mrówek w *Psie andaluzyjskim* pojawia się także osioł, który w Hiszpanii jest zwierzęciem lubianym (dziś nawet mieszkańcy Katalonii przyklejają na samochodach naklejki z wizerunkami osła na znak opozycji względem promowanego przez Kastylijczyków byka). Jednak w filmie mamy położonego na fortepianie, zdechłego i gnijącego osła, co oczywiście oprócz Jiménezowskiego Srebronia, przywodzi także na myśl popularnego wśród mieszkańców Residencia de Estudiantes „zgnilca” („putrefacto”), oznaczającego – jak pamiętamy – wszystko, co filisterskie i przestarzałe. Należy także dodać, że Salvador Dalí w 1928 r. wydał książeczkę o takim tytule *Zgniły osioł* (*El asno podrido*), gdzie wyjaśniał podstawy swojej pracy twórczej nazwane metodą „paranoiczno-krytyczną”. Osły pojawiają się także na wielu jego obrazach, m.in. na ukazującym Lorkę *Miód jest słodszy*

⁶²⁶ Surrealistyczne bestiariusz hiszpańskie obok insektów preferuje – głównie w *Poezie w Nowym Jorku* Lorki oraz dwóch pierwszych surrealistycznych książkach Aleixandre – ryby i ptaki, często nie specyfikując nawet gatunku (jeśli się pojawiają, to są to rekiny i delfiny oraz jaskółki, gołębie i mewy). Oczywiście ryby i ptaki łączy, oprócz pewnej zbieżności ruchów towarzyszących pływaniu i lataniu, brak przywiązania i zależności do powierzchni Ziemi.

⁶²⁷ B. Baczyńska, *op. cit.*, s. 432.

niż krew z 1927 r., a przede wszystkim na płótnie *Zgniły osioł* z 1928 r. O ile wizerunek osła budził niechęć Dalego i Buñuela z powodów nacjonalistycznych, o tyle fortepian wydawał im się nieprzyjemny z powodów społecznych, kojarzył się bowiem z bogatym mieszczaństwem i symbolizował dekadencję sztuki pozostającej na usługach klas wyższych. W malarstwie Dalego instrument ten, podobnie jak mrówki i osioł pojawia się wielokrotnie, umieszczany najczęściej w obrzydliwych i agresywnych scenach („Fuente necrofílica manando de un piano de cola”, „Nekrofilskie źródło tryskające z fortepianu”, 1933 r.; „Cráneo atmosférico sodomizando a un piano de cola”, „Atmosferyczna czaszka sodomizująca fortepian”, 1934 r.).

W filmie pojawia się także zbliżenie na umieszczoną w książce reprodukcję namalowanego w drugiej połowie XVII w. obrazu *Koronczarki* Jana Vermeera. Obraz ten już wcześniej podziwiali impresjoniści (Renoir) i postimpresjoniści (Van Gogh) przede wszystkim ze względu na użycie światła i kolorów, ale także Dalí był jego miłośnikiem i kilkakrotnie oglądał go w Luwrze. Podczas wykładu wygłoszonego w Barcelonie 16 października 1928 r. i opublikowanego nazajutrz przez dziennik „La Publicitat” Dalí mówił: „Vermeer z Delft to jeden z najbardziej lirycznych i czystych malarzy sztuki percepcji. Należy zauważyć, jak dzieło Vermeera, pozostając w każdym momencie wymyślonym, posługuje się modelem świata obiektywnego, obdarzając jednak ten świat pozorem absolutnej nierealności uznanej powszechnie za rzeczywistość. Tymczasem rzeczywistość Vermeera jest tym, co właśnie umyka percepcji, tym co jest u Vermeera z poetyckiej inspiracji i liryzmu”⁶²⁸. Obraz ten stał się w filmie elementem kolażu, gdyż obok jego reprodukcji znajduje się mała strzykawka i klatka z myszami – zgodnie ze znaną definicją Lautréamonta, że surrealizm to zderzenie parasola z maszyną do szycia na stole operacyjnym. Ten kolaż (podobnie jak np. przejmujący krzyż-sztylet pojawiający się w *Viridianie*) może także posłużyć za przykład kreacji przedmiotu surrealistycznego w filmie: izolując cały pierwszy plan, powoduje się powstanie przedmiotu przemieszczonego, przedmiotu wyzutego ze swego sensu i codziennego użycia na rzecz nowego i szczególnego przeznaczenia. Oto jeden ze sposobów dekontekstualizowania i kwestionowania ustalonego porządku rzeczy.

Dodajmy na marginesie, że nie tylko surrealiści hiszpańscy fascynowali się twórczością Vermeera. Po wojnie także amerykańscy poeci konfesyjni prosili „o łaskę precyzji, / jaką Vermeer dał iluminacji słońca”⁶²⁹ – to zdanie z „Epilogu” do *Day by Day* Roberta Lowella odsyłającego do *Kobiety w niebieskim czytającej list*. Opis tego obrazu („ona w ósmym miesiącu dwa serca w niej kopią. / Na tylnej ścianie wisi pomarszczona mapa Terra Incognita. / Oddychać lekko... Niezna-

⁶²⁸ Cyt. za: J.M. Minguet Batllori, *op. cit.*, s. 84.

⁶²⁹ Robert Lowell, *Epilog*, przekład Piotr Sommer, [w:] *Poezje*, przełożyli Stanisław Barańczak, Piotr Sommer, Michał Sprusiński, Bolesław Taborski, wybór i posłowie Bolesław Taborski, Kraków 1986, s. 313.

na błękitna materia przybita do krzeseł”⁶³⁰) odnajdujemy także u współczesnego poety szwedzkiego, Tomasza Tranströmera, z kolei Wisława Szymborska w swoim ostatnim tomie opisuje Vermeerowską *Mleczarkę*. Również dla amerykańskich malarzy, na przykład Fairfielda Portera, przedstawiciela wywodzącego się przecież z surrealizmu nurtu ekspresjonizmu abstrakcyjnego Vermeer był bardzo ważny. Tym, co zbliżało do Vermeera zarówno hiszpańskich surrealistów, jak i przedstawicieli szkoły nowojorskiej, była fascynacja holenderskiego mistrza tajemnicą domowej codzienności. Wspólna dla *Koronczarki* i *Kobiety w niebieskim czytającej list* jest koncentracja na zwyczajnej czynności, zwrócenie się do wnętrza, chwila ciszy i intymności przenosząca bohaterki obu płócien do świata dla widza obcego i niedostępnego, którego – mimo pierwszoplanowej bliskości obu kobiet – nie sposób spenetrować. Piotr Sommer⁶³¹ zwraca uwagę, że u Vermeera albo okien w ogóle nie ma (przypadek *Koronczarki*), albo, jeśli są, nie dostarczają wiedzy o tym, co dzieje się na zewnątrz, lecz wielokrotnieją wewnątrz. Sfera zewnętrzna przenika do środka jedynie w implikacjach. Jeśli przypomnimy sobie teraz wewnątrz gabinetu Dyrektora teatru w *Publiczności* Lorki, gdzie w miejscu okien umieszczono zdjęcia rentgenowskie, to widać wyraźnie, że wszystko, co ważne, rozgrywa się – zdaniem obu artystów – w środku.

Te siedemnaście minut filmu, niemego, niepokojącego, nowatorskiego, radykalnie oryginalnego, stanowiącego coś na kształt wiersza napisanego obrazami, robiło i wciąż robi na widzach duże wrażenie. Przypomnijmy dla przykładu, że David Bowie podczas swej trasy koncertowej w 1976 r. pokazywał ten obraz fanom przed rozpoczęciem koncertu.

Odpowiedzią Lorki na dzieło dwojga jego niedawnych przyjaciół był scenariusz filmowy pt. *Viaje a la luna* (*Podróż na księżyc*) napisany w Nowym Jorku w 1929 r. w domu meksykańskiego malarza Emilia Amara, żywo interesującego się kinematografią (zrealizował wcześniej jeden film krótkometrażowy pt. 777), a opublikowany po raz pierwszy dopiero w 1963 r. w angielskim tłumaczeniu Berenice Duncan jako *Trip to the Moon* w jednym z amerykańskich pism. Przez długi czas tekst tego scenariusza był znany jedynie w przekładzie i dopiero w 1989 r. hiszpańska Biblioteka Narodowa, zakupiła rękopis Lorki od potomków Amara. Jak podaje Miguel García-Posada, scenariusz jako pierwszy zrealizował częściowo w 1993 r. Ángel Gil Orrios, zamieszkały w Stanach Zjednoczonych hiszpański reżyser znany dotąd głównie z realizacji spektakli teatralnych. Nakręcił on film krótkometrażowy pt. *A Poet in New York* (*Trip to the Moon*), gdzie ze scenami z nowojorskiego poematu łączą się wizje zaczerpnięte z *Podróży na księżyc*. Kom-

⁶³⁰ Tomas Tranströmer, *Dziki rynek i Żywym umarłym*, przekład Leonard Neuger, Kraków 1989, s. 30.

⁶³¹ Piotr Sommer, *Z tej i z tamtej strony szyby (dopiski do Amerykanów)*, [w:] *O krok od nich. Przekłady z poetów amerykańskich ilustrowane obrazami Jane Freilicher*, wybór wierszy i ilustracji, przekład, opracowanie i posłowie Piotr Sommer, Wrocław 2006, s. 559.

pletny scenariusz przeniósł na taśmę filmową w 1989 r., w stulecie urodzin Lorki, kataloński malarz Federic Amat, realizując dwudziestominutowy film, chociaż już wcześniej stworzył scenografię do *Publicznosci* reżyserowanej w 1986 r. przez Fabià Puigservera⁶³². Scenariusz Lorki, będący rodzajem pisma automatycznego, to w zasadzie szkic zawierający siedemdziesiąt dwa epizody, z których kilka wyraźnie nawiązuje do *Psa andaluzyjskiego*, a inne zapowiadają rozmaite motywy zawarte potem w *Publicznosci*. Całość – znacznie bardziej gwałtowna, agresywna i mroczna niż film Buñuela – rozgrywa się w scenerii długich, pełnych drzwi korytarzach lub dziwacznych i fantastycznych pejzaży przypominających utwory Kafki i opowiada o kryzysie tożsamości (przede wszystkim seksualnej) młodzieńca będącego głównym bohaterem. Są tu także rozmaite wątki poboczne: mamy płaczące dziecko bite przez matkę, dwie płaczące kobiety o twarzach ukrytych pod perukami i rękach podobnych do spirali z drutu, mamy konflikt dwóch mężczyzn, jednego w stroju kąpielowym, drugiego w podomce i gumowych rękawiczkach, który usiłuje pierwszemu zatkać mocno usta strojem arlekina. Do otwierającej *Psa andaluzyjskiego* sceny nawiązują na przykład epizody nr 18 i 19, gdzie czytamy: „La luna se corta y aparece un dibujo de una cabeza que vomita y abre y cierra los ojos y se disuelve sobre dos niños que avanzan cantando con los ojos cerrados”⁶³³ („18. Cięcie i pojawia się rysunek głowy, która wymiotuje, otwiera i zamyka oczy i przenika w 19. obraz dwojga dzieci, które zbliżają się, śpiewając z zamkniętymi oczami”)⁶³⁴. Z kolei epizod nr 61 przypomina scenę z filmu Buñuela, gdy kobieta broni się przed pocałunkami mężczyzny: „La muchacha se defiende del muchacho, y éste con gran furia le da otro beso profundo y pone los dedos pulgares sobre los ojos como para hundir los dedos en ellos”⁶³⁵ („61. Dziewczyna broni się, ale chłopak z okropną furią znów ją zmysłowo całuje, wciskając kciuki w jej oczy tak, jakby je chciał w nich zatopić”⁶³⁶). Znacznie więcej scen łączy jednak ten scenariusz z *Publicznością*. Pojawi się tu więc kobieta o imieniu Helena, a także strój arlekina, śródtytuł „no es por ahí” („nie tędy”) przypominający scenę między Panią a Dyrektorem i Iluzjonistą, którzy mówią jej „tamtędy nie może pani wyjść”, „tędy też nie”⁶³⁷, a w epizodzie nr 45 scenariusza pojawią się trzej mężczyźni:

Ya en la calle nocturna hay tres tipos con gabanes que dan muestras de frío. Llevan cuellos subidos. Uno mira la luna hacia arriba levantando la cabeza y aparece la luna en la pantalla, otro mira

⁶³² Zachęcony filmem opartym na scenariuszu Lorki malarz sięgnie po scenariusz filmowy innego poety, Joana Brossy, i w 2000 r. zrealizuje jego *Foc al Càntir*.

⁶³³ Federico García Lorca, *Obras completas*, edición de Miguel García-Posada, t. II: *Teatro*, Barcelona 1996, s. 269.

⁶³⁴ Federico García Lorca, *Teatr nie dokończony – teatr otwarty*, przekład, opracowanie i wstęp Urszula Aszyk, Warszawa 1989, s. 115.

⁶³⁵ F. García Lorca, *Obras completas*, t. II, s. 276.

⁶³⁶ F. García Lorca, *Teatr nie dokończony...*, s. 121.

⁶³⁷ F. García Lorca, *Publicznosc...*, s. 59.

la luna y aparece una cabeza de pájaro en gran plano a la cual se estruja el cuello hasta que muera ante el objetivo, el tercero mira la luna y aparece en la pantalla una luna dibujada sobre fondo blanco que se disuelve sobre un sexo y el sexo en la boca que grita⁶³⁸.

(Ulica w nocy. Trzech typów w paltach pokazuje, że jest zimno. Mają podniesione kołnierze. Jeden unosi głowę do góry, żeby zobaczyć księżyc i na ekranie ukazuje się księżyc. Drugi spogląda na księżyc i pojawia się pełny plan głowy ptaka z szyją, którą mu się zaciska aż do uduszenia. Trzeci patrzy na księżyc i na ekranie widać księżyc narysowany na białym tle, który przenika w obraz narządu płciowego, a ten w obraz krzyczących ust⁶³⁹).

Pies andaluzyjski pary Buñuel–Dalí oraz *Podróż na księżyc* Lorki nie były jedynymi hiszpańskimi scenariuszami surrealistycznymi. W 1932 r. Salvador Dalí napisał *Babaouo* zawierający całe bogactwo jego erotyczno-onirycznej wyobraźni (zrealizowany częściowo przez Michela Cussó-Ferrera w 2000 r.), a wiele lat później, w 1951 r., León Felipe, poeta i tłumacz Whitmana, wydał na meksykańskiej emigracji tekst *La manzana. Poema cinematográfico (Jabłko. Wiersz kinematograficzny)* i próbował tam też, bez sukcesu, zrealizować scenariusz.

Aluzje do *Psa andaluzyjskiego* odnajdziemy nie tylko w *Podróży na księżyc*, ale także w *Publicności*. Rafael Martínez Nadal i Marie Laffranque⁶⁴⁰ w wydaniu krytycznym dwóch dramatów Lorki, *Publicności* i *Komedii bez tytułu*, sugerują na przykład, że muchy, które – jak mówi *Mężczyzna I* – „powpadały do czterech tysięcy przygotowanych przeze mnie szklanek z oranżadą”⁶⁴¹, wykazują pewne pokrewieństwo z mrówkami kręcącymi się w dłoni bohatera filmu. W *Publicności* obraz drugi rozpoczyna także następująca wymiana zdań podobna do sceny otwierającej film i pokazującej chmurę przecinającą księżyc i analogicznie brzytwę przecinającą oko:

POSTAĆ Z BRZEKADŁAMI: Gdybym się zmienił w chmurę?

POSTAĆ Z WINOROŚLĄ: Ja zmieniłbym się w oko⁶⁴²

Zresztą podobne zdanie odnajdziemy w *Kiedy minie pięć lat* w kwestii Chłopczyka mówiącego do kota: „Con tus manchas de cera, rosa blanca, / ojo de luna rota me pareces”⁶⁴³ („Z tymi plamami wosku, biała różo, / okiem złamanego księżycyca mi się wydajesz).

⁶³⁸ *Ibidem*, s. 274.

⁶³⁹ F. García Lorca, *Teatr nie dokończony...*, s. 119.

⁶⁴⁰ Rafael Martínez Nadal, Marie Laffranque, *Introducción*, [w:] Federico García Lorca, *El público, Comedia sin título*, Barcelona 1978.

⁶⁴¹ F. García Lorca, *Publicność...*, s. 10.

⁶⁴² *Ibidem*, s. 15.

⁶⁴³ F. García Lorca, *Obras completas*, t. II, s. 342. W polskim przekładzie Zofii Szleyen mamy w tym miejscu: „Z tymi plamkami wosku, różo biała, / jesteś jak oczko zwiędłego księżycyca”. Por. F. García Lorca, *Dramaty...*, s. 176.

Kolejnym filmem Buñuela stał się obraz z 1930 r. zatytułowany *Złoty wiek*. O ile *Pies andaluzyjski* zyskał uznanie w kręgach literacko-artystycznych, *Złoty wiek* zdołał przekroczyć tę mniejszościową barierę i zdobyć znacznie szerszy rozgłos. Film został napisany i nakręcony już po przyjęciu reżysera do oficjalnej grupy paryskich surrealistów, dlatego bliższy jest ortodoksji Bretona, stanowiąc krytykę Kościoła, polityki i społecznej moralności oraz wielką apoteozę *amour fou*, miłości totalnej i absolutnej. Tym razem surrealizm będzie objawiał się nie tylko w formie plastycznej, w zderzeniu scen i obrazów, ale także w z góry założonym przesłaniu. Film trwa prawie godzinę i być może dlatego historia, jaką opowiada, jest bardziej narracyjna. Jego budowę można określić jako segmentową lub kłaczową, składa się on bowiem, podobnie jak ogon skorpiona, o którego budowie słyszymy w pierwszej dydaktycznej scenie obrazu, z sześciu sekwencji, część z nich dodanych już w fazie zdjęć i montażu, co krytyce przywodziło na myśl strukturę tekstu powstałą w wyniku gry w „wytwornego trupa”⁶⁴⁴. Film mówi o namietności przekraczającej społeczne ograniczenia, o buncie i rewolucyjnym zakwestionowaniu powszechnych reguł moralnych. To film głoszący zwycięstwo uczucia nad represyjną społecznością i stanowiący syntezę surrealistycznej wizji konfliktu między instynktem pożądania a zniewoloną ceremoniałami cywilizacją. Dlatego będzie on uznawany za jedyny wewnętrzny film grupy surrealistycznej i, jak przypomina Agustín Sánchez Vidal⁶⁴⁵, za jeden z naczelných programów ruchu, nie tracąc przy tym świeżości wynikającej z poczucia humoru reżysera.

Główną linię argumentacyjną filmu stanowi bunt dwojga kochanków, którzy nie godzą się, by ich miłosna pasja została stłumiona przez społeczne i moralne przesady, którzy pragną odnaleźć utracony „złoty wiek”, kiedy człowieka nie pętały jeszcze tradycja i religia. Są jednak w tym filmie ciekawe wątki poboczne, jak na przykład wizja arbitralnej i nieuzasadnionej agresji, jaką nosi w sobie człowiek i która zdolna jest wybuchnąć od byle iskry (przypomnijmy sobie zabójstwo syna leśniczego, pobicie niewidomego), jak napiętnowanie Kościoła jako instytucji skorumpowanej wielowiekowymi rytuałami przemienionymi w rutynę (epizod z biskupami śpiewającymi *Dies Irae*), jak niemożność prawdziwej komunikacji międzyludzkiej, ludzie nie rozumieją siebie nawzajem, nie potrafią jasno wyrazić tego, czego chcą, ani należycie wysłuchać i zrozumieć, czego pragną inni nawet w najprostszych życiowych sprawach (scena w Rzymie). Jest wreszcie w bluźnierczym finale filmu (Sade pojawiający się w stroju Chrystusa) tkwiący u źródeł każdej awangardy imperatyw prowokacji, jako jedynego środka mogącego wstrząsnąć

⁶⁴⁴ Por. Paul Hammond, *Juegos del lenguaje en „La edad de oro”*, [w:] Joaquín Roses (red.), *Buñuel a imagen de la letra. Actas del Seminario de Literatura celebrado en la Diputación de Córdoba del 20 al 21 de octubre de 2000*, Córdoba 2004, s. 57.

⁶⁴⁵ Agustín Sánchez Vidal, *El Surrealismo en el cine*, [w:] J.M. Bonet, E. Carmona et al., op. cit., s. 221.

widzem i zburzyć ścieżki jego myśli ubite na skutek tradycyjnego, europejskiego czy chrześcijańskiego wykształcenia. Buñuel czuje się obco w świecie utartych myślowych dróg, nie godzi się tkwić nieruchomo w społeczeństwie, którego zasad nie akceptuje, gdyż wydają mu się niespójne i pełne hipokryzji. W tym sensie ma nieco racji Maria Delaperrière, która porównuje formę poematu *Wata* *Ja z jednej strony i Ja z drugiej strony mopsożelaznego piecyka* do filmów Buñuela, podkreślając, że hiszpański reżyser pogrążony w obsesjach będących wytworem rygorystycznych sprzeczności kulturowych i etycznych „postępuje niczym młody polski poeta pochodzenia żydowskiego, który także boleśnie doświadczył swej kulturowej alienacji”⁶⁴⁶.

Co do kwestii technicznych, to tym razem na film wyłożył pieniądze namawiany przez swą małżonkę wicehrabia de Noailles. Podczas kolacji w ich domu w Hyères gospodarz obiecał, że sfinansuje film i zapewni całkowitą wolność artyście pod warunkiem, że ten użyje w swym obrazie muzyki Strawińskiego i chociaż Buñuel odrzucił podobny warunek, propozycja pozostała aktualna. Reżyser pojechał więc, podobnie jak rok wcześniej, do domu rodziny Dalego w Cadaqués. Tym razem jednak współpraca nie układała się pomyślnie. Ostateczna wersja scenariusza powstała w domu producenta w Hyères, który co wieczór słuchał odczytywanych przez autora kolejnych epizodów filmu. Pierwsza prywatna projekcja świeżo zmontowanego filmu – jednego z pierwszych filmów dźwiękowych zrealizowanych we Francji i pierwszego stosującego głos z offu – również miała miejsce w domu państwa Noailles, którzy zdecydowali się na pokaz filmu w kinie Panthéon, co, jak zaznacza Buñuel⁶⁴⁷ we wspomnieniach, kosztowało ich utratę pozycji w świecie paryskiej arystokracji: Charles de Noailles został wyrzucony z Jockey Clubu, a jego matka musiała się udać do Rzymu na pertraktacje z papieżem, bo mówiono o ekskomunie. Publiczna premiera filmu odbyła się 28 listopada 1930 r. w paryskiej sali Studio 28. Obraz miał być wyświetlany do połowy grudnia, ale pięć dni po premierze na salę podczas projekcji wtargnęła grupa bojówkarzy prawdopodobnie z należącej do L'Action Française organizacji młodzieżowej Camelots du Roi. Przerwali seans, rzucali cuchnącymi bombami dymnymi, zabrudzili ekran atramentem, rozbili w drzazgi krzesła i stoły, zniszczyli wystawione w holu obrazy malarzy surrealistów m.in. Hansa Arpa, Maxa Ernsta, Mana Raya, Joana Miró i Salvadora Dalí. Rozbili także eksponowany tam jedyny w swoim rodzaju instrument, słynne organy hałasów, jakie Luigi Russolo, włoski futurysta, skonstruował w 1911 r. (można było wygrywać na nich odgłosy dnia codziennego). Po tym wydarzeniu na łamach francuskiej prasy rozgorzała burzliwa dyskusja, „Le Figaro” i „L'Ami du Peuple” oskarżało film i jego reżysera, „L'Humanité” i „Le Populaire” usiłowały go bronić. W końcu na wniosek jednego z miejskich radnych zabroniono wyświetlania filmu i poproszono

⁶⁴⁶ M. Delaperrière, *op. cit.*, s. 140.

⁶⁴⁷ L. Buñuel, *Moje ostatnie...*, s. 135.

o interwencję prefekta policji. Zakaz ten obowiązywał zresztą przez ponad pół wieku, gdyż ponownie film wyświetlono publicznie w Nowym Jorku w 1980 r., rok później w Paryżu. W odpowiedzi na ten zakaz w styczniu 1931 r. ukazała się ulotka zatytułowana „L'affaire de L'âge d'or”, gdzie przeciwko cenzurze i politycznym działaniom protestowało wielu znaczących artystów interesującego nas nurtu, m.in. Louis Aragon, André Breton, Paul Éluard, Benjamin Péret, Man Ray czy Tristan Tzara.

Ostatnim przedwojennym utworem filmowym Buñuela był wspominany już film dokumentalny *Las Hurdes, tierra sin pan* (*Las Hurdes, ziemia bez chleba*) zrealizowany w 1932 r., jak utrzymuje w swoich wspomnieniach reżyser, za pieniądze malarza i działacza anarchistycznego Ramona Acína, który obiecał kiedyś reżyserowi, że jeśli wygra w tamtejszym totolotku, to sfinansuje mu film, co rzeczywiście zdarzyło się właśnie w 1932 (sam Acín nagrodą długo się nie cieszył, gdyż w sierpniu 1936 r. został rozstrzelany przez wojska frankistowskie). Film ten wskazywał na kierunek polityczno-społeczny zaangażowania Buñuela zgodny z rozwojem francuskich surrealistów. Reżyser ukazywał tam nieludzkie warunki życia mieszkańców wioski i oskarżał o ten stan zarówno niedoskonałości przyrody, jak i określone warunki historyczne i społeczne. Film ten interpretowano często jako swoistą replikę na znany wiersz Jorge Guilléna, podsumowującego pierwszy etap działalności pokolenia 1927, pt. *Beato sillón* (*Błogosławiony fotel*), gdzie czytamy m.in., że „el mundo está bien hecho” („świat jest dobrze zrobiony”):

¡Beato sillón! La casa
corrobora su presencia
con la vaga intermitencia
de su invocación en masa
a la memoria. No pasa
nada. Los ojos no ven,
saben. El mundo está bien
hecho. El instante lo exalta
a marea, de tan alta,
de tan alta, sin vaivén.

(Błogosławiony fotel! Dom / potwierdza jego obecność / z niejasną okresowością / jego całościowej inwokacji / do pamięci. Nie dzieje się / nic. Oczy nie widzą / wiedzą. Świat jest dobrze / zrobiony. Chwila to wysławia / w przypiływie, tak wysokim / tak wysokim, bez wahan.)

Choć chodzi o film dokumentalny i realistyczny, to paradoksalnie – obok przesłania ideologicznego – można tutaj odnaleźć elementy surrealistycznego dyskursu: dziwni i barbarzyńscy bohaterowie, ich niezwykle zwyczajne, aluzje do kazirodstwa, obraz zakonnika otoczonego kilkoma służącymi.

Buñuel w latach trzydziestych miał w planach realizację kolejnych filmów surrealistycznych: *Las alcantarillas de los Angeles* (*Kanały Los Angeles*) według tekstu Mana Raya, *Ilegible hijo de flauta* (*Nieczytelny syn fletu*) Juana Larrea oraz

El monje (Mnich) Matthew Gregory Lewisa – wychwalany przez Bretona w *Manifestie surrealizmu* za wczehobecne „tchnienie cudowności”⁶⁴⁸ – zrealizowany w końcu w 1972 r. przez Adonisa Kyrou. I chociaż okoliczności historyczne zmusiły go do porzucenia tych projektów, elementy surrealistyczne będą powracać w wielu jego powojennych filmach, także w ostatnim pt. *Mroczny przedmiot pożądania*, który – jak go interpretuje Grzegorz Królikiewicz⁶⁴⁹ – stanowi odpowiedź na jego własny surrealizm lat trzydziestych. Echa Buñuelowskiego surrealizmu będzie słyhać po latach zarówno w twórczości uważającego się za jego ucznia Carlosa Saury (brat filmowca, Antonio Saura, znany malarz, w pierwszych latach powojennych także uprawiał sztukę surrealistyczną) – przypomnijmy film *Mrożony peppermint* – jak i popularnego dziś Pedro Almodóvara.

⁶⁴⁸ A. Breton, *Manifest surrealizmu*, [w:] A. Ważyk (red.), *Surrealizm...*, s. 67.

⁶⁴⁹ Grzegorz Królikiewicz, *Ostatni sen Buñuela: próba analizy filmu „Mroczny przedmiot pożądania”*, Łódź 1994, s. 53.



ROZDZIAŁ IV

Metamorfozy, puste ciała i ich deformacje

Metamorfozy

*¿Hermano, eres tú
o soy yo?*

Federico García Lorca, *Suites*⁶⁵⁰

W poezji pierwszy nową koncepcję osobowości dynamicznej, złożonej i zmiennej, pokawałkowanej, rozszczepionej i będącej równocześnie przedmiotem i podmiotem wypowiedzi, pozbawionej cech stałych, wymykającej się zdefiniowaniu i wielokształtnej, ogłosił zapewne Apollinaire w *Strefie*⁶⁵¹. Pojęcie osobowości jako nieustannie ewoluującego zespołu rozbieżnych tendencji przejęli od Apollinaire’a surrealistyczni malarze (przypomnijmy *Herę* Picabii czy *Akt schodzący ze schodów* Duchampa) i poeci, dla których program ten był rodzajem sprzeciwu wobec procesów alienacyjnych i próbą odbudowania psychicznej jedności człowieka. Surrealiści zrozumieli początkowe wersy czwartej pieśni Mallorora – „Jakiś człowiek lub kamień albo drzewo rozpocznie czwartą pieśń”⁶⁵² – jako literacką imitację procesu zachodzącego w podświadomości lub we snach, gdzie jedna forma z łatwością przekształca się w inną. Pamiętali także o zdaniu „Je suis l’autre”, jakie Nerval umieścił pod swoim portretem, oraz o Rimbaudowskim „Car Je est un autre” z *Listu jasnowidza*. Metamorfoza zatem przedmiotów i postaci staje się także sposobem wprowadzania języka snów na teren świadomości. Przede wszystkim jednak wynikają one z założenia, że nie ma rzeczy jednoznacznych, z relatywnego podejścia do obserwowanej rzeczywistości, z przekonania że to, co dla jednego jest ławką, dla innego będzie fantastycznym stworem, jak

⁶⁵⁰ „Bracie, to ty, / czy to ja?” Por. Federico García Lorca, *Confusión*, [w:] *Obras completas*, t. I, s. 195–196.

⁶⁵¹ Więcej o problemach z osobowością w poezji i prozie początków ubiegłego stulecia por. rozdział I *W strefie przejściowej* monografii S. Jaworskiego, *op. cit.*, s. 8–24.

⁶⁵² Lautréamont, *op. cit.*, s. 120.



w pracach-seansach znanego wrocławskiego plastyka Tomasza Brody tworzącego karykaturalne maski-lalki z materiału, którym jest jego własna twarz oraz zestaw przedmiotów codziennego użytku, i przeobrażającego się na naszych oczach w różne postaci, świadomie demonstrującego kolejne fazy procesu transformacji. Poezja ortodoksyjnych surrealistów nie chciała poznawać czy rozpoznawać świata, chciała go przekształcać, poddawać metamorfozom.

W wielu tekstach hiszpańskich surrealistów, chociaż w sposób szczególnie u Lorki, wykreowany został świat znajdujący się w procesie ciągłej transformacji. Wiemy zresztą od Rafaela Martíneza Nadalę, że Lorca znał dobrze i wielokrotnie wracał do lektury *Metamorfóz* Owidiusza. Surrealistów ceniących dziecięcą wyobraźnię i baśniową płynność granic łączy z Owidiuszem wiara, że człowiek może przekształcić się w drzewo, kamień, stać się człowiekiem, że „pobożny i mądry król może jeszcze za życia dostać się do nieba”, a „dusza wielkiego wodza i potomka bogów zamienić się w gwiazdę”⁶⁵³. Oto świat, w którym granice między różnymi formami egzystencji oraz między możliwym i niemożliwym zostają całkowicie zatarte, co powoduje stanowiący zasadę powszechną brak jakiegokolwiek stabilności.

Zacznijmy od nowojorskiego poematu. W wierszu *Iglesia abandonada* (*Opuszczony kościół*) podmiot płacze za swym synem, którego nigdy nie będzie mieć. Wspomniany na wstępie syn przemienia się następnie w dziewczynkę, rybę i w końcu w morze. Zacytujmy pierwszych dwanaście wersów tego utworu:

Yo tenía un hijo que se llamaba Juan.
Yo tenía un hijo.
Se perdió por los arcos un viernes de todos los muertos.
Lo vi jugar en las últimas escaleras de la misa,
y echaba un cubito de hojalata en el corazón del sacerdote.
He golpeado los ataúdes. ¡Mi hijo! ¡Mi hijo! ¡Mi hijo!
Saqué una pata de gallina por detrás de la luna, y luego,
comprendí que mi niña era un pez
por donde se alejan las carretas.
Yo tenía una niña.
Yo tenía un pez muerto bajo la ceniza de los incensarios.
Yo tenía un mar. ¿De qué? ¡Dios mío! ¡Un mar!⁶⁵⁴

(Miałem syna, który nazywał się Jan. / Miałem syna / Zgubił się wśród łuków w piątek wszystkich zmarłych. / Widziałem, jak się bawi na ostatnich schodach mszy, / i wrzuca błaszaną kostkę do serca księdza. / Stukałem do trumien. Mój synu! Mój synu! Mój synu! / Wyjąłem nogę kury zza księżycy, i potem, / zrozumiałem, że moja dziewczynka była rybą / którą oddalają się wozy. Miałem dziewczynkę. Miałem umarłą rybę pod popiołem z kadzielnicy. / Miałem morze. Z czego? O Jezu! Morze!)

⁶⁵³ Stanisław Stabryła, *Wstęp*, [w:] Owidiusz, *Metamorfozy*, przekład Anna Kamieńska, Stanisław Stabryła, Wrocław-Kraków 1996, s. LXXIV.

⁶⁵⁴ F. García Lorca, *Obras completas*, t. I, s. 522.

Podobną sytuację mamy w wierszu *Muerte (Śmierć)*, gdzie opisany jest wysiłek jednego zwierzęcia, by stać się innym, omijającym nie tylko własną tożsamość, ale także fizyczne ograniczenia własnego ciała:

¡Qué esfuerzo,
qué esfuerzo del caballo
por ser perro!,
¡qué esfuerzo del perro por ser golondrina!,
¡qué esfuerzo de la golondrina por ser abeja!,
¡qué esfuerzo de la abeja por ser caballo!⁶⁵⁵

(Co za wysiłek, / co za wysiłek konia / żeby zostać psem! / co za wysiłek psa, żeby zostać jaskółką! / co za wysiłek jaskółki, żeby zostać pszczołą! / co za wysiłek pszczoły, żeby zostać koniem!)

Ten cykl przemian kończy jednak ostatecznie śmierć, gdyż bez ciała wszelkie chronologiczne, przestrzenne i postaciowe metamorfozy zdarzają się bez wysiłku. Ostatnie wersy tego wiersza mówią:

pero el arco de yeso,
¡qué grande, qué invisible, qué diminuto!
sin esfuerzo.

(ale gipsowy łuk, / jaki wielki, jaki niewidoczny, jaki malutki! / bez wysiłku.)

Także bohaterowie wiersza *Panorama ciego de Nueva York (Ślepa panorama Nowego Jorku)* ulegają nieoczekiwanym transformacjom:

Pero no, no son los pájaros,
porque los pájaros están a punto de ser bueyes.
Pueden ser rocas blancas con la ayuda de la luna,
y son siempre muchachas heridas
antes de que los jueces levanten la tela.

(Ale nie, to nie są ptaki, / ponieważ ptaki za chwilę staną się wołami. / Mogą być białymi skałami z pomocą księżycy, / i zawsze są zranionymi dziewczynami / zanim sędziowie podniosą kurtynę.)

A w utworze *Cementerio judío (Cmentarz żydowski)* czytamy z kolei:

Y el agua era una paloma
Y la madera era una garza,
Y el plomo era un colibrí⁶⁵⁶.

(A woda była gołębiem / drewno czapłą, / ołów kolibrem.)

Świat poematu Lorki poddawany jest więc ciągłej metamorfozie, jedne rzeczywistości zamieniają się w inne, przestrzenie metafizyczne przybierają kształty

⁶⁵⁵ *Ibidem*, s. 546.

⁶⁵⁶ F. García Lorca, *Obras completas*, t. III, s. 1080.

codzienne i zwyczajne – w wierszu *Nueva York. Oficina y denuncia* (Nowy Jork. Biuro i oskarżenie) czytamy: „No es el infierno. Es la calle / No es la muerte. Es la tienda de frutas”⁶⁵⁷ („To nie jest piekło. To ulica. / To nie jest śmierć. To sklep z owocami”) – a także jego własna twarz ulega ciągłej zmianie: w *Vuelta de paseo* (Powrót ze spaceru) spotykamy zdanie „tropezando con mi rostro distinto cada día”⁶⁵⁸ („Natykając się na moją twarz inną każdego dnia”).

Także u Aleixandre elementy współtworzące rzeczywistość przechodzą nieustanne metamorfozy, wyrażając pragnienie walki z wszelkimi ograniczeniami, takimi jak kształt, materia czy wielkość. Najczęściej polegają one na przekształcaniu się jednego elementu w inny, czasami także na powiększaniu się lub zmniejszaniu tej samej rzeczy. Poniżej fragment wiersza *Del engaño y renuncia* (*O oszustwie i rezygnacji*) Aleixandre, gdzie ludzkie ciało zostaje groteskowo zdeformowane przez niezwykle rozciągnięcie jego członków.

Yo tengo un brazo muy largo, precisamente redondo, que me llega hasta el cuello, me da siete vueltas y surte luego ignorando de dónde viene, recién nacido, presto a cazar pájaros incogibles. Yo tengo una pierna muy larga, que arranca del tronco llena de viveza, y que después de darle, como una cinta, siete vueltas a la tierra, se me entra por los ojos, destruyéndome todas las memorias, construyéndome una noche quieta en la que las sendas todas han convergido hasta el centro de mi ombligo⁶⁵⁹.

(Ja mam jedno ramię bardzo długie, dokładnie okrągłe, które sięga mi do szyi, okręca się siedem razy i potem tryska, nie wiedząc, skąd pochodzi, świeżo narodzone, gotowe do upolowania ptaków nie do uchwycenia. Ja mam jedną nogę bardzo długą, która wychodzi pełna zapału z tułowia i która gdy tak jak taśma zawinie się siedem razy wokół ziemi, wchodzi mi przez oczy, niszcząc mi wszystkie wspomnienia, budując mi nieruchomą noc, podczas której ścieżki wszystkie zbiegły się do środka mojego pępka.)

Odwrotny proces transformacji dostrzegamy w wierszu *Después de la muerte* (*Po śmierci*), gdzie ogrom morza zostaje zredukowany do granic jednego pokoju:

El mar entero, lejos, único,
encerrado en un cuarto,
asoma unas largas lenguas por una ventana donde el cristal lo impide,
donde las espumas furiosas amontonan sus rostros
pegados contra el vidrio sin que nada se oiga.

(Morze całe, daleko, jedyne / zamknięte w jednym pokoju, / wychyla długie języki przez okno, gdzie szyba to uniemożliwia, / gdzie ogromne piany gromadzą ich twarze / przyklejone do szkła, tak że nic nie słyhać.)

Metamorfozy bywają także przeniesieniami właściwości dokonywanymi za pomocą personifikacji lub urzeczowienia, ale najczęściej poprzez synestezję – przypisanie elementom, które dostrzegamy za pomocą jednych zmysłów, właś-

⁶⁵⁷ F. García Lorca, *Obras completas*, t. I, s. 556.

⁶⁵⁸ *Ibidem*, s. 511.

⁶⁵⁹ Vicente Aleixandre, *Del engaño y renuncia*, [w:] *idem, Pasión de la Tierra...*, s. 154.

ciwości należnych innym, jak w wierszu *El mar no es una hoja de papel* (*Morze nie jest kartką papieru*) będącym zanurzeniem się w podświadomości, w wewnętrznym morzu, skąd nie słychać wołania świadomości:

No te duermas sobre el cristal, que las arpas te bajarán al abismo. Los ojos de los peces son sordos y golpean opacamente sobre tu corazón. Desde arriba me llaman arpegios naranjas, que destiñen el verde de las canciones. Una afirmación azul, una afirmación encarnada, otra morada, y el casco del mundo desiste de su conciencia. Si yo me acostara sobre el mar, en mi frente responderían todos los corales. [...] Los peces podridos no son una naturaleza muerta. El mar vertical deja ver el horizonte de piedra. Asómate y te convencerás de todo tu horror. Apoya en tus manos tus ojos y cuenta tus pensamientos con los dedos. Si quieres saber el destino del hombre, olvídate que el acero no es un elemento simple⁶⁶⁰.

(Nie zasypiaj na lustrze, bo harfy strąca cię w przepaść. Oczy ryb są głuche i matowo uderzają o twoje serce. Z góry wołają mnie pomarańczowe arpeggia, co zamazują zieleni piosenek. Niebieskie twierdzenie, twierdzenie czerwone i inne fioletowe, a hełm świata rezygnuje ze swojej świadomości. Gdybym położył się na morzu, na moim czole odpowiedziałyby wszystkie rafy koralowe. [...] Zgniłe ryby nie są martwą naturą. Pionowe morze pozwala zobaczyć kamienny horyzont. Wyrzuj, a przekonasz się o całym twoim strachu. Oprzyj na swych rękach oczy i policz na palcach myśli. Jeśli chcesz znać przeznaczenie człowieka, zapomnij, że stal nie jest pierwiastkiem prostym.)

Zróbmy tu krótką dygresję. Z problemem nieustannych przemian bohaterów surrealistycznych tekstów hiszpańskich wiąże się ściśle kwestia ich duchowego i cielesnego rozszczepienia. Surrealiści, dostrzegając rozszczepienie podmiotu na byt społeczny, warunkowany dominującą moralnością i stylem bycia, oraz byt autentyczny, zdolny do wyrażania własnych pragnień, formułowali je za pośrednictwem motywu sobowtóra. W *Psie andaluzyjskim* z rozłożonego na łóżku pustego ubrania w postaci człowieka wynurza się w kolejnych sekwencjach *alter ego* głównego bohatera, obaj stają naprzeciw siebie mierząc z pistoletów i w końcu ginie ten autentyczny. Sobowtóry często obecne są w malarstwie Dalego. Tylko w 1927 r. powstały obrazy *Autoretrato desdoblándose en tres* (*Autoportret rozkładający się na trzy*) i *Naturaleza muerta al claro de la luna* (*Martwa natura w blasku księżyca*), gdzie pojawiają się stopione w jedną dwie głowy Dalego i Lorki. Poeta zapewne pod wpływem wspominanej tu już wcześniej obsesji Dalego zainteresował się tym motywem, włączając go do swoich rysunków oraz tekstów poetyckich i dramatycznych. Sobowtór pojawia się w prozie *Santa Lucía y San Lázaro* (*Święta Łucja i Święty Łazarz*), gdzie główny bohater rozdziela się na postać podróżnego w szarej marynarce i podróżnego w białym prochowcu. Do rozszczepienia dochodzi w sztuce *Kiedy minie pięć lat*, gdzie większość postaci to inne wymiary tożsamości tego samego Młodzieńca, także w dramacie *Publicznosc* można dostrzec różne warianty tego samego podmiotu. Ciekawe są również rysunki poety, jak na przykład *El beso* (*Pocałunek*) z 1927 r., gdzie namalowana na żółto postać całuje młodzieńca, za którym chowa się czerwony zarys bliźniaczo podobnej głowy, a za nim kolejny klon obrysowany linią ułożoną ze szpilek. Te szpilki niczym pożądanie

⁶⁶⁰ V. Aleixandre, *Pasión de la Tierra...*, s. 138–139.

wywołane pocałunkiem wskazują na inny od powszechnie ukazywanego, ukryty i hamowany wymiar tożsamości. Z kolei nadrealistyczne prozy poetyckie z 1928 r. pt. *Nadadora sumergida* (*Zanurzona pływaczka*) oraz *Suicidio en Alejandría* (*Samobójstwo w Aleksandrii*) stanowią rodzaj ekfrazy czy nawet autoekfrazy, jako że opisują identycznie zatytułowane rysunki Lorki. Kwestionują one monologiczną naturę rzeczywistości poprzez grę złudzeń, gdyż pierwszy ma podwójny sens w zależności od tego, czy oglądamy tytułową pływaczkę normalnie, czy do góry nogami, a na drugim widnieją dwie postaci splecione w taki sposób, że trudno określić, gdzie kończy się jedno ciało, a zaczyna drugie. Z kolei podwójność tekstu *Samobójstwa w Aleksandrii* polega na tym, że podzielony jest on, niczym miniscenariusz filmowy, na krótkie numerowane podwójnie sekwencje, które na dodatek ułożone są odwrotnie, tj. pierwsze numery odpowiadają końcowym scenom i odwrotnie. Ta podwójna numeracja scen pozwala stworzyć wrażenie niestabilności, neguje bowiem monologiczną interpretację systemu liczb, centralnego elementu porządku i logiki. Oto ten tekst:

Suicidio en Alejandría

13 y 22

Cuando pusieron la cabeza cortada sobre la mesa del despacho, se rompieron todos los cristales de la ciudad. Será necesario calmar a estas rosas, dijo la anciana. Pasaba un automóvil y era un 13. Pasaba otro automóvil y era un 22. Pasaba una tienda y era un 13. Pasaba un kilómetro y era un 22. La situación se hizo insostenible. Había necesidad de romper para siempre.

12 y 21

Después de la terrible ceremonia, se subieron todos a la última hoja del espino, pero la hormiga era tan grande, tan grande, que se tuvo que quedar en el suelo con el martillo y el ojo enhebrado.

11 y 20

Luego se fueron en automóvil. Querían suicidarse para dar ejemplo y evitar que ninguna cadena se pudiera acercar a la orilla.

10 y 19

Rompían los tabiques y agitaban los pañuelos. ¡Genoveva! ¡Genoveva! ¡Genoveva! Era de noche, y se hacía precisa la dentadura y el látigo.

9 y 18

Se suicidaban sin remedio, es decir, nos suicidábamos. ¡Corazón mío! ¡Amor! La Tour Eiffel es hermosa y el sombrío Támesis también. Si vamos a la casa de Lord Butown nos darán la cabeza de langosta y el pequeño círculo de humo. Pero nosotros no iremos nunca a casa de ese chileno.

8 y 17

Ya no tiene remedio. Bésame sin romperme la corbata. Bésame, bésame.

7 y 16

Yo, un niño, y tú, lo que quiera el mar. Reconozcamos que la mejilla derecha es un mundo sin normas y la astronomía un pedacito de jabón.

6 y 15

Adiós. ¡Socorro! Amor, amor mío. Ya morimos juntos. ¡Ay! Terminad vosotros por caridad este poema.

5 y 14

4 y 13

Al llegar este momento vimos a los amantes abrazarse sobre las olas.

3 y 12

2 y 11

1 y 10

Un golpe de mar violentísimo barrió los muelles y cubiertas de los barcos. Sólo se sentía una voz sorda entre los peces que calmaba.

9

8

7

6

5

4

3

2

1

0

Nunca olvidaremos los veraneantes de la playa de Alejandría aquella emocionante escena de amor que arrancó lágrimas de todos los ojos.

(13 i 22 / Kiedy położyli uciętą głowę na stole w biurze, pękły wszystkie szyby w mieście. Trzeba będzie uspokoić te róże, powiedziała staruszka. Przejechał samochód i był 13. Przejechał inny samochód i był 22. Przechodził sklep i był 13. Przechodził kilometr i był 22. Sytuacja stała się nie do utrzymania. Istniała konieczność zerwania na zawsze. / 12 i 21 / Po straszliwej ceremonii, wszyscy weszli na ostatni liść głogu, ale mrówka była tak duża, tak duża, że musiała zostać na ziemi z młotkiem i nanizanym okiem. / 11 i 20 / Potem odjechali samochodem. Pragnęli popełnić samobójstwo, aby dać przykład i uniknąć, by jakikolwiek łańcuch mógł zbliżyć się do brzegu. / 10 i 19 / Burzyli ściany i machali chusteczkami. Genowefa! Genowefa! Genowefa! Była już noc i stało się niezbędne użebienie i bicz. / 9 i 18 / Niechybnie popełniali samobójstwo, to znaczy popełnialiśmy samobójstwo. Serce moje! Kochanie! Tour Eiffel jest piękna, a Tamiza także mroczna. Jeśli pójdziemy do Lorda Butowna, dadzą nam głowę langusty i małe kółko dymu. Ale my nie pójdziemy nigdy do domu tego Chilijczyka. / 8 i 17 / Nie ma już wyjścia. Pocałuj mnie nie zrywając krawata. Pocałuj mnie, pocałuj. / 7 i 16 / Ja, dziecko i ty, to co zechce morze. Uznajmy, że prawy policzek jest światem pozbawionym norm, a astronomia kawałkiem mydła. / 6 i 15 / Żegnaj. Ratunku! Kochanie, kochanie moje. Umieramy już razem. Ach! Skończcież wreszcie na litość boską ten wiersz. / 5 i 14 / 4 i 13 / Gdy nadeszła ta chwila zobaczyliśmy, jak kochankowie obejmują się na falach. / 3 i 12 / 2 i 11 / 1 i 10 / Gwałtowne uderzenie morza zmiotło nabrzeże i pokłady statków. Czuć było jedynie głuchy głos wśród ryb, który uspokajał. / 9 / 8 / 7 / 6 / 5 / 4 / 3 / 2 / 1 / 0 / My, letnicy z plaży w Aleksandrii nigdy nie zapomnimy tamtej emocjonującej sceny miłosnej, która wycisnęła łzy z wszystkich oczu.)

Powróćmy jednak do metamorfoz. Lorca przenosi je także na deski teatru. Przełamuje on monolit psychiczny swoich postaci dramatycznych, fragmentując

tożsamość bohaterów surrealistycznych sztuk, demontując i rozkładając na elementy pierwsze ich psychikę. Lorca-dramaturg przedstawia bohatera oryginalnego, a zaraz potem wprowadza na scenę jego sobowtóra, podobiznę, projekcję lub kopię o sztucznym lub zdeformowanym ciele lub ciała pozbawioną. Wprowadzone w ten sposób formy wyrażają ciemną stronę „oryginału”, niedające się pokazać bezpośrednio pragnienia i skrywane pasje. Mamy więc oryginał i kopie, mamy normę i odchylenia od normy, a sami poddawani nieustannym przemianom bohaterowie stają się fragmentaryczni i cząstkowi.

Nieustanne metamorfozy bohaterów mają miejsce szczególnie w *Publiczności*. Kwestia nieustannego przebierania się sama z siebie dla teatru naturalna, symbolizuje w tej sztuce o sugerowanej tytułem tematyce metateatralnej, poszukiwanie prawdy ludzkiej tożsamości i prawdy artystycznego przekazu. Lorca, podobnie jak wspomniany wcześniej Brodą, stwarza swoje metamorfozy na naszych oczach, nie posługuje się zaciemnieniem lub kurtyną, przemiany bohaterów wpisując zawsze w tekst dramatyczny. Charakteryzują się one spontanicznością i szybkością, co nadaje całości sztuki oniryczny charakter. W pierwszym obrazie rozgrywającym się w gabinecie Dyrektora narzędziem metamorfoz staje się parawan, za którym kryją się kolejne postaci i zza którego wychodzą one odmienione, ukazując skrywany dotąd element własnej tożsamości czy własnego wnętrza. Ten parawan⁶⁶¹ zatem działa jak aparat do zdjęć rentgenowskich (przypomnijmy, że w miejscach okien znajdują się właśnie zdjęcia rentgenowskie), prześwietla na wylot wnętrza, umysły, osobowości bohaterów, a ich odmienność podobna jest do nierozpoznawalności medycznych czarno-białych odbitek. Dyrektor wychodzi zza parawanu jako chłopiec w ubraniu z białego atłasu, z białym napierśnikiem i małą gitarą w ręku. Jeden z Mężczyzn, początkowo – podobnie jak pozostali – ubrany w czarny frak i noszący czarną brodę, zmienia się za parawanem w „Kobietę w czarnych spodniach od piżamy i w wieńcu z maków na głowie”⁶⁶² trzymającą w ręku lornion z przyklepionymi doń blond wąsami. Kolejny Mężczyzna pojawia się bez brody, „z pobielałą twarzą, z batem w ręku” i nosi „bransolety nabijane złotymi gwoździami”⁶⁶³. W pierwszym obrazie sztuki mamy także do czynienia z metamorfozą za pośrednictwem peruki, którą Dyrektor zmienia: w kolorze blond przyjmuje w swym gabinecie symbolizujące podświadome pragnienia Konie, z którymi walczy i które wyrzuca, w peruce czarnej podejmie trzech Mężczyzn namawiających go do zmiany jego „teatru na wolnym powietrzu” w „teatr pod piaskiem”. W obrazie drugim, ukazującym dialog Postaci z brzękadłami z Postacią

⁶⁶¹ Parawan pojawia się także w *Poecie w Nowym Jorku*, gdzie w *Poema doble del lago Eden* (*Podwójny wiersz z jeziora Eden*) czytamy, że: „En el laberinto de biombos es mi desnudo el que recibe / la luna de castigo y el reloj encenizado” („W labiryncie parawanów to moja nagość otrzymuje / księżyc kary i posypyany popiołem zegar”). Por. F. García Lorca, *Obras completas*, t. I, s. 538.

⁶⁶² F. García Lorca, *Publiczność...*, s. 12.

⁶⁶³ *Ibidem*, s. 13.

z winoroślą, obserwujemy, jak Cesarz zdejmując kolejno rękawiczki, pod czarnymi pojawiają się czerwone, a następnie białe dłonie. Z kolei Postać z winoroślą, mówiąc, „Znasz mnie. Ty wiesz, kim jestem”⁶⁶⁴, zrzuca z siebie gałązki winorośli i zostaje naga i biała jak z gipsu. Słynna, wielokrotnie cytowana jest tu wymiana zdań obu bohaterów sceny, których słowne metamorfozy, mające na celu całkowite stopienie się z sobą i fuzję z otaczającym światem, prowadzą w konsekwencji do frustracji, okrucieństwa i sadyzmu:

POSTAĆ Z BRZĘKADŁAMI
Gdybym się zamienił w chmurę?

POSTAĆ Z WINOROŚLĄ
Ja zamieniłbym się w oko.

POSTAĆ Z BRZĘKADŁAMI
Gdybym ja się zamienił w łajno?

POSTAĆ Z WINOROŚLĄ
Ja zmieniłbym się w muchę.

POSTAĆ Z BRZĘKADŁAMI
Gdybym się zmienił w jabłko?

POSTAĆ Z WINOROŚLĄ
Ja zmieniłbym się w pocałunek.

POSTAĆ Z BRZĘKADŁAMI
Gdybym się zmienił w piersi?

POSTAĆ Z WINOROŚLĄ
Ja zmieniłbym się w prześcieradło.

GŁOS
(sarkastycznie) Brawo!

POSTAĆ Z BRZĘKADŁAMI
A gdybym ja zmienił się w rekina?

POSTAĆ Z WINOROŚLĄ
Ja zmieniłbym się w nóż⁶⁶⁵.

Podobna wymiana zdań ciągnie się nieomal przez cały akt aż do chwili przybycia Cesarza stwierdzającego: „Jeden jest zawsze jednym i pozostaje jednym”⁶⁶⁶. Także w obrazie trzecim zmiana skóry odbywa się przez zrzucanie kolejnych warstw kostiumu, a rolę parawanu z początku sztuki przejmie tutaj kolumna. Dyrektor zdejmując kostium Arlekina i chowa go za kolumną, zza której wychyla się Kostium Henryka, postać będąca poprzednio Białym Arlekinem w jasnożółtej masce. Dodajmy tu, że obraz Arlekina, nieco odmienionego w stosunku do trady-

⁶⁶⁴ *Ibidem*, s. 20.

⁶⁶⁵ *Ibidem*, s. 15.

⁶⁶⁶ *Ibidem*, s. 20.

cyjnej figury *commedii dell'arte*, bardziej wystylizowanego i kobiecego, stał się w latach dwudziestych niezwykle popularny: malował go Juan Gris (np. *Arlekin i gitara*, 1919), malował wielokrotnie Picasso (np. *Arlekin z lusterkiem*, 1923), malował Dalí (np. *Arlekin*, 1927), rysował Lorca (*Arlekin wenecki*, 1927). Arlekin wydawał się ciekawie tych artystów ze względu na swą kondycję istoty zdeformowanej, ze względu na swą dwoistość, gdy tonem żartobliwym mówi rzeczy straszne ze względu na symbolizowany kamuflażem i zamaskowaniem proces transformacji.

Obok niekończących się warstw kostiumów coraz głębsze pokłady świadomych i podświadomych pragnień bohaterów wyobrażają również maski⁶⁶⁷. W omawianym akcie *Mężczyzna III* nakłada maskę, Dyrektor zaś w rozmowie ze swym przyjacielem i dawnym kochankiem, *Mężczyzną I*, wyraża obawę, że „nie ma nic poza maską”, że „jeżeli wydrwimy maskę, ona powiesi nas na drzewie, jak tego chłopca z Ameryki”, „że maska zapina nam guziki na środku ulicy i nie pozwala, by nieroztropny rumieniec wybiegł nam na policzki, jak to się często zdarza”, że „w alkowie, kiedy dłubiemy w nosie albo delikatnie badamy odbytnicę, gips maski uciska nasze ciało w taki sposób, że ledwie potrafimy wyciągnąć się na łóżku”⁶⁶⁸. Nieco uosobione maski, potrafiące becząć jak owce lub kaszleć, pojawiają się też w części pt. *Solo głupiego pastucha*, gdzie pośrodku sceny znajduje się wielka szafa na kółkach wypełniona białymi maskami, każda z innym wyrazem twarzy, a przed każdą światelko. Pastuch przepycha szafę przez scenę, recytując m.in. „Beczcie, beczcie, beczcie maski! / Europa wydiera sobie sutki w pasji, / Azja bez lornety patrzy, Ameryka zaś to krokodyl rzadki, / któremu nie trzeba maski”⁶⁶⁹. Negatywnie oceniane maski⁶⁷⁰ rozumiane tu jako rodzaj tarczy chroniącej przed tym, czego wyznaczyć nie sposób, ilustrują fałsz teatru na wolnym powietrzu

⁶⁶⁷ Warto tu przypomnieć, że w Madrycie mieszkał w tym czasie malarz José Gutiérrez Solana, którego cała twórczość plastyczna i literacka (uprawiał także krótkie formy literackie), szczególnie jednak w latach 30., naznaczona jest obsesją masek. Solana, umieszczając maskowe postaci w dusznych i halucynogennych przestrzeniach, zdawał się dowodzić, że w istocie niczym się od nich nie różnimy, przez co – podobnie jak surrealiści – zacierał wszelkie różnice między życiem ludzkim a mechaniczną animacją. Solana, malarz i pisarz o pokolenie starszy od Lorki (uznaje się go powszechnie za członka pokolenia 1898), przedstawiciel ekspresjonizmu, skupiony na tematyce narodowej i społecznej, uczestniczył w życiu literackim stolicy. Znany jest jego obraz z 1920 r. *La tertulia del café Pombo* (obecnie w madryckim muzeum Reina Sofia), na którym autoportretuje się wśród cenionych intelektualistów tamtego okresu. Po wojnie propagowany był m.in. przez takich autorów, jak Camilo José Cela, który swój wykład inauguracyjny w Królewskiej Akademii Hiszpańskiej w maju 1957 r. poświęcił właśnie jego twórczości.

⁶⁶⁸ F. García Lorca, *Publiczność...*, s. 34–35.

⁶⁶⁹ *Ibidem*, s. 53–54.

⁶⁷⁰ Negatywny sens obrazu maski odnajdujemy też wielokrotnie na stronach *Poety w Nowym Jorku*, np. w wierszu *El rey de Harlem (Król Harlemu)* bohater ostrzega czarnoskórych mieszkańców miasta, aby w rozciągającym się od lewej do prawej i od południa na północ murze nie szukali szczeliny, bo odnajdą jedynie nieskończoną maskę („No busquéis, negros, su grieta / para hallar la máscara infinita”). Por. F. García Lorca, *Obras completas*, t. I, s. 521.

i symbolizują konwencje nieustępliwie podtrzymywane przez społeczeństwo, ich największego dobroczyńcę.

Dodajmy tu na marginesie, że także mówiąca z włoskim akcentem Maska z *Kiedy minie pięć lat*, będąca innym wymiarem psychiki Maszynistki, jest nieustannie dwuznaczna, pobudzona i niespokojna, wciąż zmienia się w kogoś innego, pozbawiona jest psychicznej stabilności. Pewnie nie bez powodu ubrana jest w suknię z długim trenem jaskrawożółtego koloru, włosy ma z żółtego jedwabiu spływające jak chusta na ramiona, nosi żółty kapelusz, a stanik okrywający obfite piersi ma naszyte złote cekiny, jest – pisze Lorca – „jak wybuch ognia wśród granatowych cieni księżycowych i czarnych pni”⁶⁷¹. Nie bez powodu, bo kolor żółty oprócz symbolizowania światła, słońca, złota, doskonałości, majestatu i piękna, symbolizuje także, jak podaje Maria Rzepińska⁶⁷², od XII wieku, najpierw w Hiszpanii, potem w pozostałych krajach zdradę, fałsz i tchórzostwo⁶⁷³. Inna konotacja tego koloru pochodzi z psychiatrii, która zaobserwowała u chorych z psychicznymi zaburzeniami inklinacje do żółci⁶⁷⁴. W *Kiedy minie pięć lat* żółty (Maska w dialogu z Maszynistką) symbolizuje poza zdradą i zazdrością także szaleństwo i bliskość śmierci. Co ciekawe, Baranowska⁶⁷⁵, analizując odpowiadający surrealistycznej wyobraźni poemat *JA z jednej strony i JA z drugiej strony mego mopsożelaznego piecyka* Aleksandra Wata, pisze, że wytworzył on własną przestrzeń symboliczną, w której pewnym drogowskazem jest właśnie kolor żółty jako kolor szaleństwa. Stanowi on dla polskiego poety symbol choroby, gorączki, bólu, stanu podniecenia nerwowego, określa szamana mającego władzę nad przestrzenią. Żółte są natężone dźwięki i krzyki i żółty symbolizuje wreszcie mającego żółty kręgosłup Wata⁶⁷⁶.

Z kolei w obrazie piątym *Publiczności* mamy łóżko obracające się wokół swej osi: raz leży na nim Mężczyzna I we fraku i z czarną brodą, raz jego inny wymiar, nawiązująca do Chrystusa postać Nagiego – czerwona figura w wieńcu

⁶⁷¹ F. García Lorca, *Dramaty...*, s. 218.

⁶⁷² Maria Rzepińska, *Historia koloru w dziejach malarstwa europejskiego*, t. I, Warszawa 1989, s. 134.

⁶⁷³ Przypomnijmy słynny fresk Giotto, gdzie Judasz obejmuje Jezusa, przykrywając Go wielkim przypominającym skrzydła nietoperza żółtym płaszczem. Żółty stał się z czasem atrybutem prostytutek, heretyków, a także Żydów. W 1215 r. podczas Soboru Laterańskiego IV nakazano mieszkającym wśród chrześcijan Żydom i muzułmanom nosić żółte czapki i naszywki. Także hiszpańska inkwizycja pośród licznych oznaczeń hańby stosowała żółty filcowy krzyż przyczepiony do ubrań i szpady niewiernych.

⁶⁷⁴ Por. Ryszard Tokarski, *Semantyka barw we współczesnej polszczyźnie*, Lublin 2004, s. 111–112.

⁶⁷⁵ M. Baranowska, *op. cit.*, s. 206–207.

⁶⁷⁶ Także i tu kolor żółty zapowiada śmierć: „piecyk był psychoanalityczną spowiedzią duszy zakłóconej; młody Wat zamierzał najpóźniej w wieku 25 lat odebrać sobie życie”. Por. Marci Shore, *Kawior i popiół. Życie i śmierć pokolenia oczarowanych i rozczarowanych marksizmem*, przełożył Marcin Szuster, Warszawa 2008, s. 389.

z niebieskich cierni. W ostatnim, szóstym obrazie zamiast parawanu mamy pelearnę Iluzjonistę, pod której wpływem postaci znikają, oraz jego wielki biały wachlarz powodujący rozpadnięcie się części dekoracji na rzecz oświetlonego nieba pokrytego podłużnymi chmurami. Tu przemiany odbywają się także na poziomie wymienianych przez Dyrektora i Iluzjonistę słów i metafor podkreślających przemiany rozumiane jako zrzucanie kolejnych kostiumów, masek i zasłon. Dyrektor mówi, że w miejscu, gdzie się znajduje, wieje wiatr tak gwałtowny, „że obnaża ludzi”, że tu „nawet dzieci noszą małe nożyczki do rozcinania zasłony”. Iluzjonista posiadający, jak mówi, „moc zamieniania żeglarza w igłę do szycia”, proponuje zaś: „niech panowie zbudują tu arkadę z drutu, zawieszą zasłonę i postawią za nią drzewo ze świeżymi liśćmi, a następnie niech panowie rytmicznie zasuwać i rozsuwać zasłonę, a nie wywoła to u nikogo zdumienia, że drzewo zamieni się w jajo węża”. Znacząco także brzmią słowa obojga, że odbierać jest łatwo, trudniej jest dodawać, a „jeszcze o wiele trudniej zastępować”. Nie są to obsesyjne i powtarzalne przemiany z prozy Kafki, bardziej przypominają metamorfozy Schulza, u którego ojciec, zmieniając się kolejno w kondora, muchę czy kraba-skorpiona, staje się nieśmiertelny, gdyż jego ucieczka od jednej formy do innej jest nieskończona czy niekończąca się. Przemiany obecne są także na wielu płótnach Dalego. Przypomnijmy tu, że istotny wkład jego teoretycznej metody paranoiczno-krytycznej (ten sam zdeformowany przez obsesje paranoika obraz pokazuje równocześnie świat taki, jakiego chory pragnie, oraz rzeczywistość taką, jaka jest) w konkretne realizacje malarskie stanowił obraz podwójny, czyli taki obraz, który bez konieczności jakiegokolwiek zmiany mógł ukazywać równocześnie dwa lub więcej różnych zjawisk. Najsłynniejszym przykładem jest oczywiście pochodzący z 1985 r. fotomontaż będący portretem aktorki Mae West, zmieniającym się w nieco ekstrawaganckie meble pokojowe, ale już w latach trzydziestych malarstwo Dalego pełne było nieustannych przemian i podwójnych obrazów.

W *Publicznosci* oryginały rozpadają się na kolejne autonomiczne kostiumy, te mnożą się coraz bardziej i zaczynają szukać bezskutecznie swych pierwotnych form, które wcześniej porzuciły, nie tylko poszukują innych (ciągle ktoś kogoś woła „Henryku”, „Heleno”, „Wilhelmino” itd.), ale też samych siebie, są niepewni własnych uczuć i własnej tożsamości, a ich świat to nieustanna gra pozorów, niedająca się zatrzymać strumień rzeczywistości. Miriam Balboa Echeverría⁶⁷⁷ zwraca uwagę, że bohaterowie Lorki rozpaczliwie poszukują tożsamości w świecie pustych form, w świecie form z góry dla każdego przeznaczonych, wciągających jak czarna dziura i nieodpowiadających najintymniejszym pragnieniom człowieka boleśnie wyalienowanego pośród owych zapełniających przestrzeń kostiumów. Można także powiedzieć, że o ile postaci cielesne frenetycznie poszukują jakiegś

⁶⁷⁷ Miriam Balboa Echeverría, *La visión paralizante: el surrealismo en el teatro de Federico García Lorca*, a dissertation submitted in partial fulfillment of the requirements for the degree of Doctor of Philosophy, University of Washington, 1980, s. 151.

twarzy, jakiejś formy, to puste formy rozpaczliwie chcą znaleźć dla siebie jakąś esencję. Te puste kostiumy wydają się symbolizować uporczywe wspomnienie istnienia, wałęsającą się po świecie pamięć tego, co było, a nie jest, niezamieszkane resztki świadomości, jaka kiedyś ożywiała jakąś istotę. Jednakże ich usiłowania przekroczenia nieusuwalnych, jak się okazuje, granic są próżne. Autonomiczne kostiumy słabną coraz bardziej i upadają jeden po drugim, ujawniając, że dalej nie ma już nic. Kiedy pozbywają się ostatniej maski i zrzucają ostatni kostium, nie docierają do żadnej prawdy, docierają do całkowitej próżni. Dezintegracja postaci, proces demaskowania – pisze Ana María Gómez Torres⁶⁷⁸ – odsłaniania kolejnych przebrań oznacza poszukiwanie najbardziej autentycznej osobowości, która jednak nie daje się odnaleźć, gdyż jej istota polega na niekończącej się zmianie i przemianie. Niemożliwe jest zatem spełnienie pragnień bohaterów o ostatecznym określeniu ich tożsamości, bo znajduje się ona w stanie ciągłego ruchu, nigdy nie jest gotowa i skończona, ciągle pochłaniając świat i będąc przezeń pochłaniana, a konstatacja, że nie posiadamy integralnej, stabilnej i dającej się zidentyfikować tożsamości i cielesności, które gotowe są w każdym momencie przemienić się w coś innego, niesie z sobą doświadczenie śmierci.

O ile metamorfozy z *Publiczności* polegają przede wszystkim na rozczłonkowaniu postaci, na odbywającej się na naszych oczach nieustannej zmianie ich skóry, dzieleniu jednej tożsamości na wiele kolejnych pokładów symbolizowanych różnymi kostiumami, maskami, perukami i zasłonami, o tyle w *Kiedy minie pięć lat* proces jest odwrotny: mamy od razu wiele postaci, które dopiero na koniec okazują się jednym i tym samym Młodzieńcem w różnych momentach rozwoju swej osobowości i w różnym czasie (wspominaliśmy już, że główne postaci: Starzec, Przyjaciół I i Przyjaciół II ukazują głównego bohatera w przyszłości, teraźniejszości i przeszłości). Jeśli uznamy, że sposób z *Publiczności* przypomina nieco działania malarzy kubistów, a z *Kiedy minie pięć lat* malarzy surrealistów, to będziemy mogli stwierdzić, że udało się Lorce-dramaturgowi zastosować w obu dramatach dwa malarskie nurty uznawane zwykle za biegunowo przeciwne. Zresztą jeśli ta rozszarpywana na strzępy osobowość trzech Mężczyzn i Dyrektora jest z gruntu kubistyczna, a oprócz poszukiwań teatru autentycznego ich celem jest realizacja miłosnych pragnień, skrywanych z powodu ich homoseksualnego charakteru, to nie od rzeczy będzie przypomnieć, że kubizm wynaleziono ponoć podczas pocałunku: „kierunek w sztuce powstał wówczas, gdy malarz odtworzył wizerunek twarzy widzianej z perspektywy własnego nosa, z tym jednym nieproporcjonalnie dużym okiem, umiejscowionym pod dziwnym kątem”⁶⁷⁹.

⁶⁷⁸ Ana María Gómez Torres, *El teatro metafísico de Federico García Lorca*, [w:] Antonio Chicharro, Antonio Sánchez Trigueros (red.), *La verdad de las máscaras. Teatro y vanguardia en Federico García Lorca*, Granada 2005, s. 82, 97.

⁶⁷⁹ P. Sommer, *op. cit.*, s. 560.

Skoro, jak już powiedzieliśmy, metamorfozy mogą polegać na dzieleniu jednej tożsamości na wiele kolejnych pokładów symbolizowanych różnymi kostiumami i maskami, to jednym z tych symboli może być także manekin.

Tym, co definiuje surrealistyczne piękno, jest odrzucenie doskonałości w obu jej wymiarach: w sensie kształtu i ruchu. Surrealistyczne piękno, mówił Bréchon⁶⁸⁰, to piękno – podobnie jak widzieliśmy to przy okazji tożsamości – rozpadających się lub formujących dopiero kształtów. To piękno dziwaczne i nieregularne. Nadrealiści chcą zatem unaocznic piękno skryte za pozorami. Poniżając postać ludzką, jaką przedstawiała dotąd sztuka Zachodu, pragną ukazać człowieka w zgodzie z tajemniczym porządkiem rzeczy, a tym samym to ich nieludzkie piękno jest w głębi rzeczy rodzajem pośredniego hołdu złożonego człowiekowi. Mają także na celu zrobienie wyłomu w tradycyjnie postrzeganym świecie.

Przełom lat dwudziestych i trzydziestych przyniósł europejskiej sztuce wiele obrazów zdekonstruowanych i zdekomponowanych, przeważnie kobiecych, ciał, najczęściej w postaci lalek i manekinów. Na udeptaną drogę racjonalnego człowieka wyszły wówczas z mroków podświadomości sobowtóry, manekiny, homunkulusy i roboty drwiące sobie z praw natury. Dzisiaj pokraczne lalki-mutanty kojarzą się powszechnie ze zdjęciami instalacji, jakie anonimowo Hans Bellmer w 1934 r. (ponoć pod wpływem spektaklu operowego Jacques’a Offenbacha *Opowieści Hoffmanna* o poecie pałającym miłością do kobiety, która okazuje się ożywionym manekinem) opublikował w biuletynie „Die Puppe”. Te lalki nie mogły nie przynieść berlińskiemu grafikowi popularności wśród francuskich surrealistów, a jeden z nich, Paul Éluard, poświęcił nawet tym konstrukcjom cykl czternastu wierszy zatytułowanych *Jeux vagues de la poupée*. Bellmerowskie lalki miały tworzyć efekt wyobraźni sadystycznej, zachęcały – zdaniem Jolanty Dąbrowskiej-Zydroń⁶⁸¹ – do posłużenia się detalami-fetyszami w celu zaspokojenia mrocznych pożądań, demaskowały okrucieństwo erotycznych popędów w życiu⁶⁸². Manekiny nie są oczywiście wyłącznym pomysłem Bellmera. Przeciwnie, pojawiają się w całej niemal sztuce europejskiej tamtych lat⁶⁸³. Wspomnijmy choćby „Traktat o manekinach”, jaki Bruno Schulz zamieścił w *Skleпах cynamonowych*, zawierający program stworzenia nowej generacji ludzi na wzór i podobieństwo manekinów, czy napisaną po rosyjsku i pochodzącą z 1931 r. sztukę Brunona Jasińskiego *Bal manekinów*, w której bohaterowie-manekiny wyrażają się o ludziach z pogardą. Także w najbliższej surrealizmowi hiszpańskiej tradycji literackiej obecny jest motyw bezwolnych lalek-manekinów. Ramón María del Valle-Inclán mówił we wrześniu 1921 r. dziennikarzowi gazety „El Heraldo de Méjico”:

⁶⁸⁰ R. Bréchon, *op. cit.*, s. 182–183.

⁶⁸¹ J. Dąbrowska-Zydroń, *op. cit.*, s. 45–46.

⁶⁸² Sam Bellmer miał zresztą krępować sznurami swoją chorą na schizofrenię narzeczoną.

⁶⁸³ O sile symbolicznej marionetek przekonani byli oczywiście także wcześniejsi pisarze: przypomnijmy sobie choćby *O teatrze marionetek* Heinricha von Kleista.

„Robię teraz coś nowego, innego niż moje dotychczasowe utwory. Piszę dla teatru lalek. To coś, co stworzyłem i tytułuję »dramaty krzywego zwierciadła« [esperpentos]. Ten teatr nie jest przeznaczony dla aktorów, ale dla lalek, w stylu teatru »Di Piccoli« we Włoszech”⁶⁸⁴.

Manekin stanie się jednak jednym z obsesyjnych motywów surrealizmu zarówno francuskiego, jak i hiszpańskiego. Wynikało to zapewne z faktu, że łączył on w sobie dwa nośne tematy nadrealizmu: uprzedmiotowienie człowieka oraz okaleczenia jego ciała. Lubujący się we wszelkich skrzyżowaniach, płataninach i przecięciach surrealiści dostrzegali także w figurze manekina połączenie tego, co ludzkie, z tym, co należy do świata przedmiotów, fuzję świata ożywionego z nieożywionym. Ta fascynacja widoczna jest u Bretona, który w *Manifestie surrealizmu* twierdził, że o ile w romantyzmie źródłem cudowności były zamkowe ruiny, o tyle w surrealizmie są to nowoczesne, sklepowe manekiny⁶⁸⁵; w malarstwie Giorgia de Chirico, autora m.in. *Niepokojących muz*, gdzie na tle metafizycznego pejzażu ukazane są trzy manekiny, czy nie mniej przejmującego płótna *Dwie siostry* (*Anioł żydowski*); w twórczości Magritte’a malującego z lubością bezgłowe torsy. Przypomnijmy tu także fotografię pt. *Boulevard de Strasbourg*, jedną z najczęściej reprodukowanych prac Eugène’a Atgeta, gdzie na sklepowej witrynie obserwujemy rząd ubranych w gorsety manekinów czy spektakularną pracę André Massona pt. *Manekin*, przedstawiającą niezwykłą kobietę-manekina, którego głowa została zamknięta w klatce na ptaki. Nawet Ortega y Gasset pisał w *Dehumanizacji sztuki*:

Stojąc wobec figur woskowych odczuwamy wszyscy szczególnego rodzaju niepokój. Źródłem tego niepokoju jest prowokująca dwuznaczność niszcząca wszelkie wysiłki w kierunku przyjęcia wobec nich jasnej i konsekwentnej postawy. Jeśli je potraktujemy jako istoty żywe, to odkrywają przed nami z drwiną swą trupią tajemnicę woskowych lalek, a jeśli je potraktujemy jako wytwory fantazji, to także będą przeciwko temu gniewnie protestować. Nie sposób ich zredukować do wymiaru zwykłych przedmiotów. Patrząc na nie zaczynamy podejrzewać, że to może one patrzą na nas⁶⁸⁶.

Także Maruja Mallo namalowała serię obrazów pt. *Estampas de máquinas y maniqués* (*Wizerunki maszyn i manekinów*), na których widzimy rozmaite kobiety-manekiny, najczęściej rozczłonkowane. Mówiąc o manekinach, warto także przypomnieć słynną, zakończoną skandalem, historię zaprojektowanej w 1939 r. przez Salvadora Dalí, wystawy sklepowej nowojorskiego domu towarowego Bonwit-Teller przy Piątej Alei, przedstawiającej ubranego w zielone pióra i zakurzone pajęczyny starego, woskowego damskiego manekina. Szczegóły podają Robert Descharnes i Gilles Néret:

⁶⁸⁴ Jean-Marie Lavaud, Eliane Lavaud, *Valle-Inclán y las marionetas. Entre la tradición y la vanguardia*, [w:] Dru Dougherty, María Francisca Vilches de Frutos (red.), *El teatro en España. Entre la tradición y la vanguardia (1918–1939)*, Madrid 1992, s. 364.

⁶⁸⁵ A. Breton, *Manifest surrealizmu* (1924), [w:] A. Ważyk (red.), *Surrealizm...*, s. 68.

⁶⁸⁶ José Ortega y Gasset, *Dehumanizacja sztuki*, [w:] *Dehumanizacja...*, s. 300.

Wielki Dom Towarowy Bonwit-Tellera powierzył Dalemu dekorację swoich wystaw, przyznając mu nieograniczone prawo projektowania wszystkiego według jego wyobrażeń. W pewnym sklepie Dalí wyszperał wszystkie zakurzone woskowe lalki z przełomu wieku, których długie włosy pochodzące od zmarłych robiły makabryczne wrażenie. Jedna z lalek miała wchodzić do wybitej astrachanem wanny, po brzegi wypełnionej wodą. Woskowe ręce trzymały lustro nawiązując w ten symboliczny sposób do mitu o Narcyzie, podczas gdy na ziemi i meblach rosły prawdziwe narcyzy. Nad posłanym łóżkiem rozpięto baldachim uformowany z czarnego łba bawołu, trzymającego w pysku zakrwawioną świnię. Nogi łóżka były zrobione z bawolich kopyt; prześcieradła z czarnej satyny, miały dziury powypalane w nieregularnych odstępach; wszędzie leżały sztucznie żarzące się węgle, nawet na poduszce, na której spoczywała głowa jednej z woskowych lalek. Obok łóżka znajdowało się Widmo Snu, o którym śniła woskowa lalka. Dalí nazwał swoje dzieło Dzień i Noc. Był przekonany, że ta manifestacyjna dekoracja na ulicy z całą pewnością ściągnie na siebie uwagę przechodniów i pokaże im, czym jest naprawdę surrealistyczna Dalíczna wizja. Nie mylił się. Gromadzący się ludzie tamowali ruch. Dyrekcja domu towarowego zdecydowała się możliwie jak najszybciej usunąć główne elementy dekoracji. Kiedy Dalí zobaczył swoje zniekształcone dzieło, pozornie całkiem spokojnie wszedł na wystawę – co ponownie przywabiło tłum ludzi – podniósł wannę, która przewróciła się i rozbiła szybę wystawową, a jej zawartość wylała się na cofający tłum. Dalí opuścił witrynę wystawową przez powstały wyłom... i został aresztowany przez policjanta⁶⁸⁷.

Manekiny obecne są także w teatralnej twórczości Lorki, przede wszystkim w *Kiedy minie pięć lat*, chociaż ten sam sens – fuzja ożywionego z nieożywionym, połączenie przedmiotu i człowieka, synteza cielesności i duchowości, ukazanie człowieka o naruszonej wskutek braku rozmaitych członków integralności itd. – mają występujące w roli autonomicznych postaci dramatu puste kostiumy i maski z *Publiczności* (maski są także w *Kiedy minie pięć lat*). Są one podobnie jak manekiny równocześnie nieożywione i ruchome, są przedmiotami i podmiotami.

Ukazanie na scenie kukły, lalki czy manekina w roli dramatycznej postaci oznacza utratę zaufania do praw natury. Pisze o tym ciekawie Bernard McElroy, uważając, że obraz zdeformowanego i sztucznego ciała budzi pierwotne lęki dotyczące ludzkiej tożsamości, „niewytłumaczalnego obcego wpływu i możliwości, że w samych procesach natury działa jakaś wroga zasada”⁶⁸⁸. Nie jest to lęk racjonalny, wynikający z poczucia realnego zagrożenia, ale głębszy i bardziej może dotkliwy strach przed obcym. Zresztą w starożytności – jak przypomina Cirlot⁶⁸⁹ – kiedy jakieś miasto cierpiało od zarazy, wybierano kogoś zdeformowanego bądź odrażającego, aby swą osobą zapłacił za niedole gnębiące zbiorowość. Obrazy ożywionych kukieł i manekinów postrzegane są zatem jako sygnał zagrożenia dla nas, ludzi rozpaczliwie broniących granic osobistej tożsamości, gotowych – by zachować wewnętrzny spokój i psychiczną stabilność – stanąć zawsze do walki o podtrzymanie wszelkich dychotomii między „ja” i „ktoś inny”, do ocalenia antytezy świata ożywionego i nieożywionego, do ochrony dystansu oddzielające-

⁶⁸⁷ Robert Descharnes, Gilles Néret, *Salvador Dalí 1904–1989*, przełożyła z języka niemieckiego Ewa Łomnicka-Żakowska, Warszawa 2005, s. 122.

⁶⁸⁸ Bernard McElroy, *Groteska i jej współczesna odmiana*, przekład Maria Bożenna Fedewicz, [w:] M. Głowiński (red.), *op. cit.*, s. 138.

⁶⁸⁹ J.E. Cirlot, *Słownik symboli...*, s. 85.

go człowieka od zwierzęcia, do utrwalenia różnicy między mężczyzną a kobietą, do zakonserwowania dysonansu między rzeczywistym doświadczeniem a iluzją wyobraźni.

W twórczości surrealistów przedmioty nieożywione zyskują dynamikę, sam człowiek zaś jest nieruchomy i bezwolny, co wyrażają właśnie będące namiastką człowieka postaci manekinów, kukieł, ożywionych posągów czy figur woskowych. Symbolizują naszą stagnację, bezduszość i cielesność. Są jak my ułomne, bezradne, pozbawione cech indywidualnych, zdane na obcą, zewnętrzną interwencję. Taką wizję przekazują także sztuki niemożliwe Lorki, gdzie świat nie jest taki, jakim go znamy, ale taki, jakiego się obawiamy. Lorca intuicyjnie postrzega go jako miejsce potworne, groźne i zdehumanizowane, gdyż człowiek z łatwością traci tu po części lub całkowicie swoją tożsamość przemieniając się w byt nieludzki.

Manekin z *Kiedy minie pięć lat* w welonie i ślubnej sukni z długim trenem, w złotych rękawiczkach, z podkreślającymi sztuczność popielatą twarzą, pozłocnymi brwiami i wargami to obraz nieszczęśliwej miłości i niespełnionych snów, to akt konfrontacji Młodzieńca ze ślubną suknią Narzeczonej, zawieszoną na manekinie będącym pustą formą, której bohater nie potrafi wypełnić treścią. Jego marzenia rozpadły się, podobnie jak symbolicznie mdleje pod koniec aktu postać Manekina. Także czarno-zielony Arlekin oraz Pajac, którego napudrowana głowa ma robić wrażenie trupiej czaszki, są jak kukły: ich ruchy są mechaniczne i rytmiczne, gesty przesadnie gwałtowne, śmiechy piskliwe. Żartują sobie z Dziewczyny, myślą Młodzieńca, manipulują „ludzkimi” zagubionymi bohaterami, wciąż się zmieniają, wciąż mówią coś innego (Arlekin ma dwie maski, jedną wyrażającą radość, drugą senną, które co chwila zdejmują i zakładają).

Jednym z wariantów motywu manekina jest postać lalki obecna w wierszu Aleixandre o tym tytule, w którym kobieta zostaje uprzedmiotowiona poprzez metamorfozę w lalkę i gdzie wyliczane obrazy pozbawione jakiegokolwiek więzi narracyjnej stają się podstawą skojarzeniowej struktury opartej na relacji lalka–dziewczyna, odsyłającej do seksualnej represji i przemocy. Uprzedmiotowienie wynika także z okaleczenia bohaterki, których ciała podarte są na kawałki jak zdania w utworze. Te dziewczyny o jednej piersi hiszpańskiego poety przypominają inne, z pełnej zdeformowanych ciał powieści *Êtes-vous fous?* René Crevela, gdzie odnajdujemy opis leżącej na łóżku z fioletowego weluru woskowej kobiety o dwóch parach piersi, jednej nad drugą.

Un coro de muñecas
cartón amable para unos labios míos
cartón de luna o tierra acariciada
muñecas como liras
a un viento acero que no –apenas si las toca

Muchachas con un pecho
donde élitros de bronce
diente fortuito o sed bajo lo obscuro

muerde – escarabajo fino
lentitud goteada por una piel sedeña

Un coro de muñecas
cantando con los codos
midiendo dulcemente los extremos
sentado sobre un niño
boca humedad lasciva casi pólvora
carne rota en pedazos como herrumbre

Boca boca de fango
amor flor detenida viva abierta
boca boca nenúfar
sangre amarilla o casta por los aires

Muchachas delantales
carne madera o liquen
musgo frío del vientre sosegado
respirando ese beso ambiguo o verde

Mar mar dolorido o cárdeno
flanco de virgen duda inanimada
Gigantes de placer que sin cabeza
soles radiantes sienten sobre el hombro⁶⁹⁰

(Chór lalek / karton przyjemny dla moich ust / karton księżycy lub pogłaskanej ziemi / lalki jak liry / na wietrze stal co nie – przynajmniej gdy ich dotyka // Dziewczyny o jednej piersi / gdzie skrzydła z brązu / przypadkowy ząb lub pragnienie pod tym, co ciemne / gryzie – drobny chrabaszcz / powolność kapiąca przez jedwabistą skórę // Chór lalek / śpiewający łokciami / mierzący słodko krańce / siedzi na chłopcu / usta lubieżna wilgoć niemal proch / podarte w kawałki mięso jak rdza // Usta usta z błota / miłość zatrzymany kwiat żyjący otwarty / usta usta nenufar / krew żółta lub czysta w powietrzu // Dziewczyny fartuchy / mięso drewno lub porosty / zimny mech uspokojonego brzucha / co oddycha tym pocałunkiem dwuznacznym lub zielonym // Morze morze zbolełe lub sine / dziewicza strona nieożywiona wątpliwość / Giganci przyjemności co bez głowy / promienne słońca czują na ramieniu)

Kobiety-lalki, nawet tak mało pojętne jak u Aleixandre, przywodzą na myśl miłość i erotykę. Przyjrzyjmy się im zatem. Niepoddająca się żadnej kontroli miłosna pasja, poszukiwany przez Bretona i jego przyjaciół *l'amour fou* miał stanowić jeszcze jeden sposób na dotarcie do nadrzeczywistości oraz siłę wyzwalającą od społecznych konwenansów. Innym doświadczeniem życiowym, które chociaż pochodziło z przeciwnego bieguna, zapewniało osiągnięcie tych samych celów, była śmierć. Dlatego w hiszpańskiej poezji surrealistycznej opozycja Eros–Tanatos będzie szczególnie silnie akcentowana. Aleixandre, wierząc, że miłość jest wyzwoleniem – „pero el amor me salva”⁶⁹¹ („ale miłość mnie ratuje”), pisze w swojej

⁶⁹⁰ V. Aleixandre, *Espadas como labios...*, s. 73–74.

⁶⁹¹ V. Aleixandre, *Pasión de la Tierra...*, s. 164.

pierwszej surrealistycznej książce – doprowadza ją jednocześnie do granic, identyfikuje ze zniszczeniem i uznaje, że nierozzerwalnie się z nim wiąże. Zderza te dwie rzeczywistości, na pierwszy rzut oka niemające z sobą związku, już w tytule zbioru *Zniszczenie lub miłość*, utożsamia je nie poprzez podkreślający równowagę spójnik łączny „i”, ale poprzez eksponujące alternatywność „lub”, czym wskazuje nie tylko na poliwalentność języka, ale także na pozór obu rzeczywistości. Te dwa graniczne doznania życiowe zdolne są zbliżyć się to Bretonowskiego „punktu w umyśle”, z którego to, co przeciwstawne, przestaje być postrzegane jako antagonistyczne, łączą pamięć i zapomnienie, jedność ze wszystkim i całkowitą samotność i oferują możliwość wyjścia poza wszelkie granice. Pozwalają na dotarcie do wyśnionego przez surrealistów świata nieantynomicznego, w którym ostatecznie percepcja wewnętrzna i zewnętrzna, świadomość i nieświadomość, to, co naturalne, i to, co nadnaturalne, szczęśliwie się zjednoczą. Inaczej mówiąc, pragnienia nadrealistów, aby przekroczyć przeznaczenie człowieka i ograniczenia narzucane mu przez cielesność, możliwe są do spełnienia jedynie poprzez intensywne doświadczenie miłości lub śmierci. Dla Aleixandre chodzi zatem o to samo uczucie: „¡Ven, ven, muerte, amor; ven pronto, te destruyo, / ven, que quiero matar o amar o morir o darte todo”⁶⁹² („Chodź, chodź, śmierć, miłość; chodź szybko, niszczyć cię, / chodź, bo chcę zabić lub kochać lub umrzeć lub dać ci wszystko”). Także w wierszu *El más bello amor* (*Najpiękniejsza miłość*) z tomu *Szpadę jak usta* dochodzi do identyfikacji aktu miłosnego z fizycznym unicestwieniem, jego gwałtowność podkreślają okrzyki („te penetro callando mientras grito o desgarrar / mientras mis alaridos hacen música o sueño”⁶⁹³, „wnikam w ciebie milcząc gdy krzyczę lub rozdzieram / gdy moje jęki tworzą muzykę lub sen”) i prezentacja ust jako ostrych i kłujących przedmiotów („una boca imponente como una fruta bestial / como un puñal que de la arena amenaza el amor”⁶⁹⁴, „okazałe usta jak zwierzęcy owoc / jak sztylet, co z piasku zagraża miłości”). Z kolei w utworze *El amor no es relieve* (*Miłość nie jest płaskorzeźbą*) czytamy: „Hoy te quiero declarar mi amor. / Un río de sangre, un mar de sangre es este beso estrellado sobre tus labios”⁶⁹⁵ („Dziś chcę wyznać ci moją miłość. / Rzeką krwi, morzem krwi jest ten pocałunek roztrzaskany na twoich ustach”). Carlos Bousoño, poeta, historyk literatury i znawca twórczości Aleixandre, uważa, że miłość jest w jego wierszach namiętnością:

jest samym aktem erotycznym w jego metafizycznej transcendencji polegającym na powiązaniu kochanka z ziemskim absolutem. Bo miłość jest aktem bezgranicznym, kruszącym nasze bariery, pochłania nasze ja i wydaje się, że przez krótką chwilę wciela je ponownie do niepodzielnej przyrody. Miłość jest zatem zniszczeniem, zaskakującym unicestwieniem każdego z kochanków, którzy pragną być tym drugim, tajemnicą spełnienia, w jakim para łamiąc granice poszukuje zespolenia⁶⁹⁶.

⁶⁹² V. Aleixandre, *Espadas como labios...*, s. 135.

⁶⁹³ *Ibidem*, s. 69.

⁶⁹⁴ *Ibidem*.

⁶⁹⁵ V. Aleixandre, *Pasión de la Tierra...*, s. 96.

⁶⁹⁶ Carlos Bousoño, *La poesía de Vicente Aleixandre*, Madrid 1956, s. 63.

A zatem, podkreśla to z kolei Rosa Fernández Urtasun⁶⁹⁷, miłość jest dla Aleixandre jedyną dostępną człowiekowi formą transcendencji, kryje się za nią coś wielkiego, jest wezwaniem do tajemnicy i wieczności, jak w wierszu *Súplica (Błaganie)*, gdzie opis kobiecej twarzy niepozbawiony tradycyjnych metafor kończy przeczcucie istnienia czegoś więcej:

Cien fuerzas cien estelas cien latidos
un mundo entre las manos o la frente
una senda o jirafas de blancura
un oriente de perlas sobre el labio
todo un sentir a ritmo azul el cielo⁶⁹⁸

(Sto sił, sto kręgów na wodzie, sto uderzeń / świat między rękami albo czoło / ścieżka lub żyrafy bieli / orient pereł nad wargą / całkowite odczucie w błękitnym rytmie nieba)

Nie sposób zapomnieć tu o apoteozie *amour fou* w *Złotym wieku* Buñuela, który podobnie jak Aleixandre (także jak Lorca) ukazuje, jak mocno splecione są Eros i Tanatos, filmuje akt miłości wyrażający pragnienie zatracenia się na śmierć, rozpłynięcia się w pożądanej osobie (przypomnijmy sobie scenę erotyczną z kochankami w błocie i obraz szaleńców, miłość i ekskrementy), choć parze w tym zatraceniu nieustannie przeszkadzają społeczeństwo, religia, a nawet władza świecka (pojawiający się minister spraw wewnętrznych). Nie bez znaczenia będzie więc muzyka towarzysząca spotkaniu kochanków: scena śmierci z Wagnerowskiej opery *Tristan i Izolda*, bo przecież w tym właśnie micie ma swój początek wątek miłości śmiertelnej, miłości destrukcyjnej czy historii dążenia człowieka do miłosnej pasji, która zawsze oznacza cierpienie. Tu, podobnie jak w celtyckiej legendzie przeszkody piętrzące się przed kochankami, nie służą wzmacnianiu namiętności, ale stają się celem samym w sobie. Przypomnijmy interpretację Denisa de Rougemont: „W ten sposób predylekcja dla przeszkody, której się pragnie, oznacza afirmację śmierci, dążenie ku śmierci! Ale ku śmierci miłosnej, ku śmierci dobrowolnej u kresu szeregu prób, z których Tristan wyjdzie oczyszczony, ku śmierci która staje się przeistoczeniem, a nie brutalnym przypadkiem”⁶⁹⁹. Zresztą, idąc dalej tropem Denisa de Rougemont, to dążenie do miłości śmiertelnej bierze się z chęci poznania świata i siebie. Ujawnia się wspólnota cierpienia i świadomości, śmierci i poznania. Surrealiści tego właśnie poszukiwali w koncepcji *amour fou*, na progu śmierci, pod ciosami pasji poznać i doświadczyć prawdziwego ja, wznieść się i wejść w sferę prawdziwego życia. To obok snu czy pisma automatycznego jeszcze jeden środek do zdobycia wiedzy o świecie.

⁶⁹⁷ Rosa Fernández Urtasun, *La búsqueda del hombre a través de la belleza. Un estudio comparado sobre el surrealismo literario francés y Vicente Aleixandre*, Kassel 1997, s. 88–89.

⁶⁹⁸ V. Aleixandre, *Espadas como labios...*, s. 54.

⁶⁹⁹ Denis de Rougemont, *Miłość a świat kultury zachodniej*, przeł. Lesław Eustachiewicz, Warszawa 1963, s. 38.

Identyfikowanie miłości ze śmiercią oznacza zatem pragnienie połączenia się z kosmosem, wtopienia w przyrodę, zmazania rzeczywistych lub symbolicznych granic stających na drodze pewnego rodzaju duchowego wzniesienia. Takie rozumienie zbliża Vicentego Aleixandre do wierszy hiszpańskich mistyków dążących poprzez miłość lub śmierć do zespolenia się z Bogiem. Zwracał na to uwagę Dámaso Alonso, nazywając twórczość autora *Pasji Ziemi* „panteistycznym mistycyzmem”⁷⁰⁰, a miłość jako siłą zapładniającą i śmierć jako siłą niszczącą stają się razem składnikami tego panteizmu. Jednakże poetę nie interesuje miłosna fuzja w sensie duchowym, ale zespolenie z ciałem, skórą, słońcem, ziemią. Chodzi tu zatem o jakiś rodzaj miłości kosmicznej, o jedność ze światem, integrację z ludźmi, ale także ze zwierzętami, morzem, górami i rzekami, o roztopienie się we wszystkich elementach przyrody, o komunie z wszystkimi bytami. Dlatego podmiot liryczny nieustannie identyfikuje się tu z całym organicznym i nieorganicznym światem, mówi w wierszu *Soy el destino (Jestem przeznaczeniem)*: „Soy el caballo que enciende su crin contra el pelado viento, / soy el león torturado por su propia melena, / la gacela que teme al río indiferente, / el avasallador tigre que despuebla la selva / el diminuto escarabajo que también brilla en el día”⁷⁰¹ („Jestem koniem, co rozpala swoją grzywę na nagim wietrze / jestem lwem torturowanym przez własną grzywę, / gazelą, co boi się obojętnej rzeki, / ujarzmiającym tygrysem, co pustoszy puszcze / maleńkim chrząszczem, co świeci także za dnia”). Z kolei ukochana ucieleśnia się w postaci rozmaitych elementów przyrody: może być drapieżnym rekinem jak w wierszu *El más bello amor (Najpiękniejsza miłość)* albo mięsnym kamieniem jak w wierszu *Siempre (Zawsze)* z tomu *Szpadę jak usta*. Świat miłości pozbawiony jest wyraźnie zakrojonych granic i sztywnych form, ukochana nie jest ważna ze względu na to, jaka jest, ale ze względu na to, co powoduje i stwarza w kochanku, a uczucie okazuje się w finale nieczyste, bo zamiast spokoju przynosi nieporządek i uniesienie:

Estoy solo Las ondas playa escúchame
De frente los delfines o la espada
La certeza de siempre los no-límites
Esta tierna cabeza no amarilla
esta piedra de carne que solloza
Arena arena tu clamor es mío
Por mi sombra no existes como seno
no finjas que las velas que la brisa
que un aquilón un viento furibundo
va a empujar tu sonrisa hasta la espuma
robándole a la sangre sus navíos
Amor amor detén tu planta impura⁷⁰²

⁷⁰⁰ Por. José Luis Cano, *Introducción biográfica y crítica*, [w:] V. Aleixandre, *Espadas como labios...*, s. 30.

⁷⁰¹ V. Aleixandre, *Espadas como labios...*, s. 192.

⁷⁰² *Ibidem*, s. 82.

(Jestem sam Fale plaża posłuchaj mnie / Naprzeciw delfiny albo szpada / Zawsze ta sama pewność brak granic / Ta czuła głowa nie żółta / ten mięsny kamień co szłocha / Piasek piasek twoja skarga jest moją / Przez mój cień nie istniejesz jak pierś / nie udawaj że żagle że bryza / że północny wściekły wiatr / popchnie twój uśmiech aż do piany / kradnąc krwi jej okręty // Miłość miłość zatrzymaj swoją nieczystą stopę)

A przeciwko miłości niepełnej i nieprawdziwej surrealiści występowali zawsze. W jednym z wierszy Vicente Aleixandre pojawia się kobieta jako zdeformowana i zdegradowana postać, to kobieta – „dama” mówi poeta – która zaadaptowała się do społecznej hipokryzji, której erotyczny instynkt stał się lubieżny i niesmaczny, która skorumpowała miłość. Poniżej krótki fragment wiersza *El vals* (*Walc*) opisującego salonowe przyjęcie:

Pero el vals ha llegado
Es una playa sin ondas
es un entrecuchar de conchas, de tacones, de espumas o de dentaduras postizas
Es todo lo revuelto que arriba
Pechos exuberantes en bandeja en los brazos
dulces tartas caídas sobre los hombros llorosos
una languidez que revierte
un beso sorprendido en el instante que hacía „cabello de ángel”
un dulce sí de cristal pintado de verde⁷⁰³

(Ale nadszedł walc / To plaża bez fal / to stukania muszli, obcasów, pian lub sztucznych szczęk / To wszystko skręcone, co przybija do brzegu / Bujne piersi na tacach na rękach / słodkie torty upadające na płaczące ramiona / przelewająca się niemoc / zdziwiony pocałunek w chwili, gdy robił słodkie nadzienie / słodycz owszem ze szkła pomalowanego na zielono)

Dostrzegany u Aleixandre panerotyzm bliski jest także surrealistycznemu Lorcie, w którego twórczości miłość nie wiąże się z jakąś konkretną postacią czy ludzkim ciałem, ale może w każdej chwili przekształcić się i ujawnić w dzikiej przyrodzie, krajobrazie, jakimkolwiek przedmiocie otaczającym poetyckiego bohatera. U postrzegającego świat animistycznie Lorki wszystko jest jednym i wszystko jest tym samym. „Una manzana será siempre un amante, pero un amante no podrá ser jamás una manzana”⁷⁰⁴ („Jabłko zawsze będzie kochankiem, ale kochanek nigdy nie będzie mógł być jabłkiem”) – pisze w wierszu prozą *Amantes asesinados por una perdiz* (*Kochankowie zamordowani przez kuropatkę*). I w dalszej części:

– Se amaban.
¡Dios mío! Se amaban ante los ojos de los químicos.
Espalda, con tierra,
tierra, con anís.
Luna, con hombro dormido.
Y las cinturas se entrecruzaban con rumor de vidrios.

⁷⁰³ *Ibidem*, s. 60.

⁷⁰⁴ F. García Lorca, *Obras completas*, t. I, s. 499.

Yo vi temblar sus mejillas cuando los profesores de la Universidad les traían miel y vinagre en una esponja diminuta. Muchas veces tenían que espantar a los perros que gemían por las yedras blanquísimas del lecho. Pero ellos se amaban.

Eran un hombre y una mujer,
o sea,
un hombre
y un pedacito de tierra,
un elefante
y un niño,
un niño y un junco.
Eran dos mancebos desmayados
y una pierna de níquel⁷⁰⁵.

(– Kochali się. / Mój Boże! Kochali się na oczach chemików. / Plecy z ziemią, / ziemia z anyżem. / Księżyc z uśpionym ramieniem. / A talie krzyżowały się z wrzawą szkła. / Ja widziałem jak drżą ich policzki kiedy profesorowie Uniwersytetu przynosili im miód i ocet na malutkiej gąbce. Wielokrotnie musieli odstraszać psy, które wyły pośród śnieżnobiałego bluszczu łoża. Ale oni się kochali. / To byli mężczyzna i kobieta, / to znaczy / mężczyzna / i kawałek ziemi, / słoń / i dziecko, / dziecko i sitowie. / To było dwóch zemdlących młodzieńców / i noga z niklu.)

Szczególnie widoczne jest to w sztuce *Publiczność*, gdzie autor daje wyraz następującym wątpliwościom: „Czy ostatecznie Romeo i Julia muszą być koniecznością mężczyzną i kobietą, by scena z grobowcem przebiegała w sposób żywiołowy i rozziewający?”, „Romeo może być wielkim ptakiem, a Julia może być kamieniem. Romeo może być ziarenkiem soli, a Julia może być mapą”⁷⁰⁶ i gdzie w rozgrywającym się w „teatrze pod piaskiem” spektaklu „Romeo był trzydziestoletnim mężczyzną, a Julia piętnastoletnim chłopcem”⁷⁰⁷, a Iluzjonista mówi wprost: „Jeżeli miłość jest czystym przypadkiem i Tytania, królowa elfów, zakochuje się w ośle, nie powinno się wydać dziwne, że Gonzalo pił w »music-hallu« z biało ubranym chłopcem siedzącym mu na kolanach”⁷⁰⁸. Miłość jest zatem zjawiskiem niezależnym od opanowanej nią istoty i może zachodzić nawet poza człowiekiem czy zwierzęciem, między przedmiotami. Podobna teza była surrealistycznym z ducha usiłowaniem przełamania schematów myślowych: kto powiedział, że istnieje tylko jedna forma miłości? Kto ustalił, że miłość i pożądanie mogą rozgrywać się wyłącznie między kobietą a mężczyzną? Schemat wystawianego na deskach teatru na wolnym powietrzu *Romea i Julii* należy zastąpić wywrotową działalnością teatru pod piaskiem. Uważa tak Rafael Martínez Nadal⁷⁰⁹, któremu Lorca na kilka tygodni przed śmiercią przekazał rękopis sztuki na przechowanie. Sądzi on, że dominującym tematem *Publiczności* jest miłość, która – jeśli prawdziwa – zdolna jest objawić się z równą intensywnością i dramatyzmem na wszystkich

⁷⁰⁵ *Ibidem*, s. 500.

⁷⁰⁶ F. García Lorca, *Publiczność...*, s. 46.

⁷⁰⁷ *Ibidem*, s. 49.

⁷⁰⁸ *Ibidem*, s. 56.

⁷⁰⁹ R. Martínez Nadal, *El Público...*, s. 33.

poziomach, nie jest przy tym niezbędna interwencja dwóch płci, których tożsamość nie jest zresztą stabilna (męskie i żeńskie elementy mieszają się tu stale i bohaterowie męscy proszą z całkowitą naturalnością np. o kredkę do ust), ani nawet dwóch osób.

Z kolei Cernudę dręczy problem seksualności. U niego ludzkie ciało jako *locus* osobistego kryzysu staje się także metaforą literackiego *corpus* wpisanego w społeczno-polityczny kontekst. Z pewnością odwaga, na jaką zdobył się poeta w tomie *Zakazane przyjemności*, opisując otwarcie bodaj po raz pierwszy w Hiszpanii miłość homoseksualną, stanowiła dla niego, jak kilkakrotnie wspominał, formę obrony. Był to rezultat decyzji, by przestać się oszukiwać. Jednak wnioski z tego otwarcia były raczej gorzkie: bohater wierszy niczego o tym drugim nie wie (nigdy nie widzimy jego twarzy, a jedynie części ciała, plecy i usta lub skórę), nie zna jego pragnień, stanowi dla niego wyłącznie ciało. Miłość homoseksualna okazuje się tyraniczna i kapryśna, sprzedajna i podatna na zazdrość, jest bezosobowym fatum. Najwyższa aspiracja miłości, uczucie zrównujące w pragnieniu kochającego i kochanego okazuje się nieosiągalne. Miłość jest tylko narcystycznym wymysłem kochanego, jakiego dokonuje kochający. W pisany w Tuluzie liście do Jorge Guilléna z 30 grudnia 1928 r. Cernuda wyznawał: „Gdyby Narcyz mógł objąć swój wizerunek: być kochającym i kochanym: miłość!”⁷¹⁰. Pokonanie zatem antytezy pragnienia i rzeczywistości nie przynosi spodziewanego uspokojenia i uwypukla jeszcze samotność lirycznego ja, denotującą rodzaj ontologicznej niestabilności. Oto wiersz *Pasión por pasión*

Pasión por pasión. Amor por amor.

Estaba en la calle de ceniza, limitada por vastos edificios de arena. Allí encontré al placer. Le miré: en sus ojos vacíos había dos relojes pequeños; uno marchaba en sentido contrario al otro. En la comisura de los labios sostenía una flor mordida. Sobre los hombros llevaba una capa en jirones.

A su paso unas estrellas se apagaban, otras se encendían. Quise detenerle; mi brazo quedó inmóvil. Lloré, lloré tanto, que hubiera podido llenar sus órbitas vacías. Entonces amaneció.

Comprendí por qué llaman prudente a un hombre sin cabeza⁷¹¹.

(Namiętność za namiętność. Miłość za miłość. / Byłem na ulicy z popiołu ograniczonej rozległymi budynkami z piasku. Tam spotkałem błogostan. Popatrzyłem na niego: w jego pustych oczach były dwa małe zegarki; jeden szedł w przeciwną stronę niż drugi. W kącikach ust trzymał ugryziony kwiat. Na ramionach nosił pelerynę w strzępach. / Po jego przejściu jedne gwiazdy gasły, inne się zapalały. Chciałem go zatrzymać; moja ręka pozostała nieruchoma. Płakałem, płakałem tak bardzo, że mógłbym napęlić jego puste oczodoły. Wówczas zaświtało. / Zrozumiałem, dlaczego nazywali przezornym mężczyznę bez głowy.)

Mimo wyraźnych różnic w postrzeganiu miłości, w części wierszy Cernudy, podobnie jak wcześniej u Aleixandre i Lorki, znajdziemy wizję miłości splatającej się ze śmiercią i rozgrywającej się w mitycznej przestrzeni. Wiersz *Quisiera saber*

⁷¹⁰ Cyt. za: José Teruel, *El trampolín y el atleta. (Un estudio sobre „Los placeres prohibidos”)*, Madrid 2002, s. 103.

⁷¹¹ L. Cernuda, *Poesía completa...*, s. 132.

por qué esta muerte (Chciałem wiedzieć, dlaczego ta śmierć) z tomu *Zakazane przyjemności* rozpoczynają następujące słowa:

Quisiera saber por qué esta muerte
Al verte, adolescente rumoroso,
Mar dormido bajo los astros negros,
Aún constelado por escamas de sirenas

(Chciałem wiedzieć, dlaczego ta śmierć / kiedy cię zobaczyłem, hałaśliwy młodzieńcze, /
Morze uspione pod czarnymi gwiazdami. / Pokryte jeszcze łuskami syren)

Kończą zaś zdania opisujące miłość prowadzącą poetę do stopienia się w jedno z przyrodą i zyskującą w ten sposób wymiar żywiołu:

El dolor enseñaba
Cómo una forma opaca, copiando luz ajena,
Parece luminosa.

Tan luminosa,
Que mis horas perdidas, yo mismo,
Quedamos redimidos de la sombra,
Para no ser ya más
Que memoria de luz;
De luz que vi cruzarme,
Seda, agua o árbol, un momento⁷¹².

(Ból pokazywał, / w jaki sposób matowa forma, naśladować obce światło, / wydaje się świecąca. // Tak świecąca, / że moje stracone godziny, ja sam / zostaliśmy wyzwoleni z cienia, / aby nie być już niczym więcej / niż pamięcią światła; / światła, co widziałem jak przeze mnie przechodziło, / jedwab, woda lub drzewo, przez chwilę)

Puste ciała

Pasaże: kamienice, korytarze bez zewnętrznej fasady. Jak sen.

Walter Benjamin⁷¹³

Dążenie surrealistów do obalenia antynomiczności naszego świata skutkuje zachwianiem poczucia stabilności naszej tożsamości. W hiszpańskiej literaturze surrealistycznej ten proces objawia się na kilka sposobów: albo zgodnie z Rimbaudowskim hasłem „JA to ktoś inny” bohaterowie ulegają nieustannym metamorfom, albo też rozszczepiają się w sobowtóry, albo zostają sprowadzeni do pustych, wydrążonych ciał lub ubrań.

⁷¹² *Ibidem*, s. 130.

⁷¹³ Walter Benjamin, *Pasaże*, pod red. Rolfa Tiedemanna, przełożył Ireneusz Kania, postłowie opatrzył Zygmunt Bauman, Kraków 2005, s. 884.

Tradycyjna lektura *Jednej rzeki, jednej miłości* wskazuje na poczucie rozpaczy, zniszczenia i dezintegracji, w jakie Cernudę pogrążył miłosny zawód. Wydaje się jednak, że za obecne w książce rozdzierające wizje odpowiada coś więcej niż osobiste rozczarowanie, które staje się raczej punktem wyjścia do głębszych rozważań dotyczących przede wszystkim problemów z tożsamością. Świat ukazany w tym tomie zdaje się nie mieścić osobowości jego bohatera, który zmuszony jest do wygnania i poszukiwania innych, alternatywnych, odległych i idyllicznych światów, często zapożyczonych z rzeczywistości filmowej lub jazzowej, jak np. wiersz *Sombras blancas* (*Białe cienie*) wywodzący się z obejrzanego w kinie na Polach Elizejskich amerykańskiego melodramatu *White Shadows in the South Seas* W.S. Van Dyke'a⁷¹⁴, rozgrywającego się w egzotycznej scenerii Tahiti, czy utwór *Quisiera estar solo en el sur* (*Chciałbym być sam na południu*) inspirowany tytułem fokstrota, na jaki natrafił poeta, przeglądając katalogi płyt jazzowych *I want to be alone in the South*, gdzie na południu (raczej Stanów Zjednoczonych) pojmowanym jako pozbawiona czasu („uśpiona w powietrzu”) przestrzeń wolności to, co tradycyjnie oddzielane i przeciwstawne jak ciemność i światło, staje się równorzędne i jednakowo urodziwe:

Quizá mis lentos ojos no verán más el sur
De ligeros paisajes dormidos en el aire,
Con cuerpos a la sombra de ramas como flores
O huyendo en un galope de caballos furiosos.

El sur es un desierto que llora mientras canta,
Y esa voz no se extingue como pájaro muerto;
Hacia el mar encamina sus deseos amargos
Abriendo un eco débil que vive lentamente.

En el sur tan distante quiero estar confundido.
La lluvia allí no es más que una rosa entreabierta;
Su niebla misma ríe, risa blanca en el viento.
Su oscuridad, su luz son bellezas iguales⁷¹⁵.

⁷¹⁴ Jak zauważa Manuel J. Ramos Ortega, inspiracja kinem widoczna jest także na poziomie budowy wiersza, gdy autor niczym oko kamery zwraca uwagę na jeden konkretny element scenerii po to, aby za chwilę rozpuścić go lub przekształcić w inny przedmiot. Jako przykład służy mu fragment wiersza *Esperaba solo* (*Czekałem sam*) pochodzącego z tomu *Zakazane przyjemności*: „Tenía en la mano una flor; no recuerdo qué flor era. Pasó un adolescente que, sin mirar, la rozó con su sombra. Yo tenía la mano tendida. / Al caer, la flor se convirtió en un monte. Detrás se ponía un sol; no recuerdo si era negro. / Mi mano quedó vacía. En su palma apareció una gota de sangre” (Miałem w ręku kwiat; nie pamiętam, jaki to był kwiat. Przeszedł młodzieniec, który nie patrząc, otarł się o niego swoim cieniem. Ja miałem wyciągniętą rękę. / Upadłszy kwiat zmienił się w górę. Z tyłu zachodziło jakieś słońce; nie pamiętam, czy było czarne. / Moja ręka pozostała pusta. Na dłoni pojawiła się kropla krwi”, L. Cernuda, *Poesía completa...*, s. 127).

⁷¹⁵ L. Cernuda, *Quisiera estar solo en el sur*, [w:] *Poesía completa...*, s. 84.

(Być może moje leniwe oczy nie zobaczą więcej południa / O lekkich krajobrazach uspio-
nych w powietrzu / Z ciałami w cieniu gałęzi jak kwiaty / lub uciekając galopem na rozjuszonych
koniach. // Południe to pustynia, co płacze kiedy śpiewa. / A ten głos nie zamiera jak nieżywy ptak;
/ Prowadzi do morza swoje gorzkie życzenia / otwierając słabe echo, co żyje powoli. // Na tak
odległym południu pragnę być nierozpoznany. / Deszcz tam jest niczym więcej niż półotwarta róża;
/ Jego sama mgła się śmieje, biały śmiech na wietrze / Jego ciemność, jego światło to jednakowe
piękności.)

W tym i pozostałych wierszach tomu, ukazujących przestrzeń wyidealizo-
waną (dodajmy tu jeszcze *Daytona* czy *Nevada* oparty na westernie z Garym
Cooperem o tym samym tytule) nie znajdziemy jednak afirmacji poetyckiego bo-
hatera, który nawet na tym rajskim wygnaniu postrzega siebie jako byt w stanie
rozpadu, zewnętrzny i dziwny dla siebie samego, świadomy własnej odmienno-
ści. Ścieżki osobowości „ja” prawdziwego i „ja” narzuconego przez otoczenie
wciąż się rozwidlają, co objawia się za pośrednictwem obrazów pustych ubrań
i cieni, które jak się zaraz okaże, są znakiem rozpoznawczym niemal wszystkich
hiszpańskich poetów surrealistycznych. W wierszu *Destierro* (*Wygnanie*) praw-
dziwa tożsamość okazuje się właśnie cieniem podążającym za własnymi śladami.
Wizja ta przypomina znane płótno hiszpańskiej malarki surrealistycznej Remedios
Varo zatytułowane *Fenómeno* (*Zjawisko*, 1962), gdzie oglądamy świat na opak:
po ulicy spaceruje cień, za którym podąża w kształcie cienia jego odbicie, realna
osoba, mężczyzna w meloniku. Już w otwierającym wiersz tomie *Remordimien-
to en traje de noche* (*Wyrzut sumienia w wieczorowej sukni*), biało-czarnym jak
uwielbiane przez Cernudę kino, pojawia się postać „szarego człowieka”, pustego
ciała i ubrania wyrażające uczucie wykorzenienia, wrażenie braku jakiegokolwiek
przynależności:

Un hombre gris avanza por la calle de niebla;
No lo sospecha nadie. Es un cuerpo vacío;
Vacío como pampa, como mar, como viento,
Desiertos tan amargos bajo un cielo implacable.

Es un tiempo pasado, y sus alas ahora
Entre la sombra encuentran una pálida fuerza;
Es el remordimiento, que de noche, dudando,
En secreto aproxima su sombra descuidada.

No estrechéis esa mano. La yedra altivamente
Ascenderá cubriendo los troncos del invierno.
Invisible en la calma el hombre gris camina.
¿No sentís a los muertos? Mas la tierra está sorda⁷¹⁶.

(Szary człowiek sunie mglistą ulicą; / Nikt go nie podejrzewa. To puste ciało; / Puste jak
pampa, jak morze, jak wiatr, / Pustynie jakże gorzkie pod nieugiętym niebem. // Oto czas przeszły
a jego skrzydła teraz / wśród cienia znajdują bladą siłę; / To wyrzut sumienia, co nocą, wahając

⁷¹⁶ L. Cernuda, *Remordimientos en traje de noche*, [w:] *Poesía completa...*, s. 83.

się, / w tajemnicy przybliży swój niedbały cień. // Nie ściskajcie tej ręki. Błuszcz wyniośle / będzie
piąć się przykrywając zimną pnie. / Niewidoczny w spokoju szary człowiek idzie. / Czy nie czujecie
umarłych? Ale ziemia jest głucha.)

Ciekawe, że w powyższym utworze znajdujemy dwa warianty – jeden wewnątrz wiersza, drugi w jego tytule – prezentacji tematu dwoistości: za pomocą obrazu pustego, stanowiącego jedynie kostium ciała, typowego także dla Albertiego, obecnego w sztukach Lorki i w *Psie andaluzyjskim* (kobieta rozkłada na łóżku puste ubranie „w kształcie” człowieka), oznaczającego uprzedmiotowienie podmiotu oraz – surrealiści lubili odwracać porządek rzeczy – poprzez uosobienie przedmiotu lub, jak w tym wypadku, uczucia. Możemy zatem uznać, że projekt polegającej na zdehumanizowaniu człowieka i antropomorfizacji rzeczy inwersji wynika z poczucia dezintegracji podmiotu. Czasami podobne odwrócenie odbywa się nie w ramach jednego wiersza, ale na poziomie tomu. Przytoczmy dwa ostatnie utwory omawianej książki *Nocturno entre las musarañas* (*Nokturn pośród insektów*) oraz *Como la piel* (*Jak skóra*):

Cuerpo de piedra, cuerpo triste
Entre lanas con muros de universo,
Idéntico a las razas cuando cumplen años,
A los más inocentes edificios,
A las más pudorosas cataratas,
Blancas como la noche, en tanto la montaña
Despedaza formas enloquecidas,
Despedaza dolores como dedos,
Alegrías como uñas.

No saber donde ir, donde volver,
Buscando los vientos piadosos
Que destruyen las arrugas del mundo,
Que bendicen los deseos cortados a raíz
Antes de dar su flor,
Su flor grande como un niño.

Los labios quieren esa flor
Cuyo puño, besado por la noche,
Abre las puertas del olvido labio a labio⁷¹⁷.

(Kamienne ciało, ciało smutne / Pośród wełny o ścianach wszechświata, / Identyczne rasom, gdy obchodzą urodziny, / Najbardziej niewinnym budynkom, / Najbardziej zawstydzonym wodospadom, / Białym jak noc w czasie gdy góra / Rozszarpuje oszalałe formy, / Rozszarpuje bóle jak place, / Radości jak paznokcie. // Nie wiedzieć dokąd iść, gdzie wrócić, / Szukając litościwych wiatrów / Co niszczą zmarszczki świata, / Co błogosławią pragnienia wyplenione z korzeniami / Zanim wydadzą kwiat / Kwiat wielki jak dziecko. // Wargi pragną tego kwiatu, / którego pięść całowana nocą / otwiera drzwi zapomnienia warga po wardze.)

⁷¹⁷ *Ibidem*, s. 113.

I drugi:

Ventana huérfana con cabellos habituales,
Gritos del viento,
Atroz paisaje entre cristal de roca,
Prostituyendo los espejos vivos,
Flores clamando a gritos
Su inocencia anterior a obesidades.

Esas cuevas de luces venenosas
Destrozan los deseos, los durmientes;
Luces como lenguas hendidas
Penetrando en los huesos hasta hallar la carne,
Sin saber que en el fondo no hay fondo,
No hay nada, sino un grito.
Un grito, otro deseo
Sobre una trampa de adormideras crueles.

En un mundo de alambre
Donde el olvido vuela por debajo del suelo,
En un mundo de angustia,
Alcohol amarillento,
Plumas de fiebre
Ira subiendo a un cielo de vergüenza,
Algún día nuevamente resurgirá la flecha
Que abandona el azar
Cuando una estrella muere como otoño para olvidar su sombra⁷¹⁸.

(Osierocone okno o zwyczajnych włosach, / Okrzyki wiatru, / Potworny krajobraz pośród
szyby głazu, / Prostytuując żywe lustra, / Kwiaty błagające okrzykami / Ich niewinność uprzednia
wobec opastości. // Te jaskinie trujących światła / Rozszarpują pragnienia, śpiących; / Światła
jak rozszczerzone języki / Zagłębiające się w kości aż znajdą ciało, / Nie wiedząc że w głębi
rzeczy nie ma głębi / Nie ma nic poza okrzykiem. / Jeden okrzyk, inne pragnienie / Nad pułapką
z okrutnych maków. // W świetle z drutu / Gdzie zapomnienie fruwa pod powierzchnią, / W świe-
cie smutku, / Żółtawego alkoholu, / Gorączkowych piór, / Gniewu rosnącego do nieba wstydu, /
Pewnego dnia na nowo odżyje strzała / co porzuca przypadek / Kiedy gwiazda umiera jak jesień
by zapomnieć o swym cieniu.)

Gdy w drugim wierszu mamy halucynogeny krajobraz uosobionych przed-
miotów, osieroconych okien, krzyczącego wiatru i żyjących luster, w pierwszym
ciała są z kamienia, pokawałkowane, bo cierpienie jest jak palce, a radości jak
paznokcie⁷¹⁹.

⁷¹⁸ *Ibidem*, s. 114.

⁷¹⁹ Symbolem dominującym w twórczości Cernudy lat trzydziestych jest kamień i całe jego
semantyczne pole, czyli budynki, skaliste góry, a przede wszystkim mury wyrastające szczególnie
w tomie *Zakazane przyjemności*, gdzie oddzielają rzeczywistość od pragnienia i wskazują na ota-
czające człowieka ograniczenia i zakazy. Kamień jako substancja nieożywiona i nieruchoma nie zna
ludzkiego bólu, śmierci, kolejnych cykli życia i zachowuje przez to niezmienną i wieczną.

Tom *O aniołach* Albertiego zdominowany jest przez niepewność co do własnej tożsamości. Nieznany anioł prosi „dime quién soy”⁷²⁰ („powiedz mi kim jestem”), a z kolei aniołowie mściwi pytają „¿Quién eres tú, dinos, que no te recordamos / ni de la tierra ni del cielo?”⁷²¹ („Kim ty jesteś, powiedz nam, bo cię nie pamiętamy / ani z ziemi, ani z nieba”). A zatem niewiedza względem własnej osoby wyznacza cel tej poetyckiej podróży i równocześnie wyjaśnia, dlaczego poszukiwane „ja” uprzedmiotawia się w postaci anioła. Anioł jest pozbawionym ciała, wyłącznie duchowym bytem, który Alberti materializuje za pomocą słów. Poeta odczuwa własną kondycję dokładnie przeciwnie, jako nadmiernie materialną. Usiłuje więc z pomocą aniołów odmienić ją, odmaterializować, czy mówiąc inaczej uduchowić materię rozpoczynając od własnej osoby. Czasami dzieje się odwrotnie. W wierszu *Invitación al aire* (*Zaproszenie na powietrze*) usiłuje się zapewnić materialność poetyckiej epifanii, która od dwudziestu wieków nie potrafiła wyzwolić się z postaci zjaw i cienia:

Te invito, sombra, al aire.
Sombra de veinte siglos,
a la verdad del aire,
del aire, aire, aire.

Sombra que nunca sales
de tu cueva, y al mundo
no devolviste el silbo
que al nacer te dio el aire,
el aire, aire, aire.

Sombra sin luz, minera
por las profundidades
de veinte tumbas, veinte
siglos huecos sin aire,
sin aire, aire, aire⁷²².

(Zapraszam cię, cieniu, na powietrze. / Cieniu dwudziestu stuleci / na prawdę powietrza / powietrza, powietrza, powietrza. // Cieniu, co nigdy nie wychodzisz / ze swej jaskini, a światu / nie zwróciłeś świstu / jaki przy narodzinach dało ci powietrze, / powietrze, powietrze, powietrze. // Cieniu bez światła, górniczy / głębokościami / dwudziestu grobów, dwudziestu / pustych stuleci bez powietrza, / bez powietrza, powietrza, powietrza.)

Jednak u Cernudy kamienne najczęściej bywa ludzkie ciało, które staje się na jego podobieństwo sztywne i twarde, nieczułe i masywne: „Se detiene la sangre por los miembros de piedra / Como al coral sombrío fija el mar enemigo, / Como coral helado en el cuerpo deshecho, / En la noche sin luz, en el cielo sin nadie” („Krew zatrzymuje się na kamiennych członkach ciała / Jak do ciemnego koralu mocuje wrogie morze, / Jak zamrożony koral na rozkładającym się ciele, / W nocy bez światła, w niebie bez nikogo”) – mówi w tomie *Jedna rzeka, jedna miłość*.

⁷²⁰ R. Alberti, *Obras completas*, t. 1, s. 504.

⁷²¹ *Ibidem*, s. 536.

⁷²² *Ibidem*, s. 518.

W wierszu *El ángel desconocido* (*Nieznany anioł*) niebiański bohater – zwraca na to uwagę Miguel Ángel García⁷²³ – widzi, że to, co transcendentne, bezpowrotnie zostało schwyte w sidła tego, co empiryczne.

Vestido como en el mundo,
Ya no se me ven las alas.
Nadie sabe cómo fui.
No me conocen.

Por las calles, ¿quién se acuerda?
Zapatos son mis sandalias.
Mi túnica, pantalones
Y chaqueta inglesa.

(Ubrany jak na świecie, / już mi nie widać skrzydeł, / Nikt nie wie, jaki byłem. / Nie znają mnie. // Na ulicach, kto pamięta? / Buty to moje sandały. / Moją tuniką są spodnie / i angielska marynarka.)

Buty, spodnie i angielska marynarka nie pozwalają dostrzec jego prawdziwego niebiańskiego pochodzenia, nie daje się przez nie zobaczyć skrzydeł upadłego anioła (być może nawet – to sugestia Briana Morrisa⁷²⁴ – świętego Rafała archanioła, imiennika poety, w tradycyjnej ikonografii chrześcijańskiej przedstawianego w sandałach i tunice). Empiryczna rzeczywistość ulicy i ubrania wyobcowuje prawdę transcendentną. Dlatego u Albertiego – jak wcześniej u Cernudy – pojawia się niezamieszkane, opustoszałe lub puste ciało, czarny worek, z którego wyrzucano duszę wobec niemożliwości uznania jej rajskiego pochodzenia. „Recuerdo. No recuerdo / ¡Ah sí! Pasaba un traje / deshabitado, hueco, / cal muerta, entre los árboles”⁷²⁵ (Pamiętam. Nie pamiętam / A tak! Przechodziło ubranie / niezamieszkane, puste, / nieżywe wapno między drzewami). Te puste ubrania są wyrazem utraty tożsamości wynikającej z utraty zesakralizowanej przez Albertiego duszy, stanowiącej dotąd fundament człowieka.

W kolejnym tomie Albertiego wątpliwości względem ludzkiej tożsamości przybiorą jeszcze na sile i bohater będzie utożsamiał człowieka ze zwierzęciem. W wierszu *Buster Keaton busca por el bosque a su novia, que es una verdadera vaca* (*Buster Keaton szuka po lesie swojej narzeczonej, która jest prawdziwą krową*) poeta bawi się motywem z filmu *Na Zachód!* (*Go West*), w którym grana przez Keatona postać uniemożliwia kradzież bydła i jako nagrodę zamiast pięknej córki właściciela dostaje krowę o imieniu Brown Eyes.

¿Eres una dulce niña o eres una verdadera vaca?
Mi corazón siempre me dijo que eras una verdadera vaca.

⁷²³ Miguel Ángel García, *El veintisiete en vanguardia. Hacia una lectura histórica de las poéticas moderna y contemporánea*, Valencia 2001, s. 256–257.

⁷²⁴ C.B. Morris, *Introducción*, [w:] Rafael Alberti, *Sobre los ángeles, Yo era un tonto y lo que he visto me ha hecho dos tontos*, Madrid 1981, s. 11.

⁷²⁵ R. Alberti, *Obras completas*, t. I, s. 507.

Tu papá, que eras una dulce niña.
 Mi corazón, que eras una verdadera vaca.
 Una dulce niña.
 Una verdadera vaca.
 Una niña.
 Una vaca.
 ¿Una niña o una vaca?
 O ¿una niña y una vaca?
 Yo nunca supe nada.
 Adiós, Georgina.
 (¡Pum!)⁷²⁶

(Jesteś słodką dziewczynką czy jesteś prawdziwą krową? / Moje serce zawsze mi mówiło, że jesteś prawdziwą krową. / Twój tata, że jesteś słodką dziewczynką. / Moje serce, że jesteś prawdziwą krową. / Słodką dziewczynką. / Prawdziwa krowa / Dziewczynka / Krowa / Dziewczynka lub krowa? / Albo dziewczynka i krowa? / Nigdy nic nie wiedziałem. / Żegnaj, Georgino. / (Puff!))

Także w nowojorskim poemacie Lorki widoczna jest obsesja pustki i pustych ubrań, przybierająca czasami inne nazwy⁷²⁷. I tak oto tom otwierają następujące zdania (wiersz *Vuelta del paseo, Powrót ze spaceru*): „Asesinado por el cielo. / Entre las formas que van hacia la sierpe / y las formas que buscan el cristal, / dejaré crecer mi cabello”⁷²⁸ („Zamordowany przez niebo. / Pośród form zmierzających w stronę węża / i form szukających szkła, / zapuszczę sobie włosy”). Bohater ma poczucie, że utknął pod niewidocznym, pokawałkowanym przez drapacze chmur morderczym niebem oraz pośród poruszającego się w różnych kierunkach tłumu składającego się wyłącznie z pozbawionych jakichkolwiek oznak człowieczeństwa zwartych form podążających w stronę długich jak węże podziemnych tuneli metra i poszukujących szkła zimnego i sztywnego jak szklane biurowce. Była już mowa o podobieństwie Eliotowskich „wydrażonych ludzi” (*The Hollow Men*) do „pustych ubrań” Lorki⁷²⁹ z drugiego wiersza poematu pt. 1910. (*Intermedio*), 1910. (*Antrakt*), w którym poeta kontrastuje afirmatywne symbole swego dzieciństwa, obecne w jego życiu około 1910 r., z aktualną sytuacją: oto rzeczy cieszące się

⁷²⁶ *Ibidem*, s. 588.

⁷²⁷ Miguel García-Posada (por. M. García-Posada, *Lorca...*, s. 115) przypomina, że wcześniej już można znaleźć u Lorki wizję pustki. W *Dialogu z Amargo* kończącym pisany w 1921 r. tom *Poema de cante jondo* czytamy wymianę zdań podróżnych zbliżających się do Granady:

Amargo: No sé. El mundo es muy grande.
 Jinete: Y muy solo.
 Amargo: Como que está deshabitado.
 Jinete: Tú lo estás diciendo.

(Nie wiem. Świat jest bardzo duży. / I bardzo samotny. / Jakby był niezamieszany. / Ty to powiedziałeś.)

⁷²⁸ F. García Lorca, *Obras completas*, t. I, s. 511.

⁷²⁹ Paul Ilie Eliotowskich „wydrażonych ludzi” zestawia z bohaterami powieści *Tyran Banderas* Valle-Inclána. Por. P. Ilie, *Los surrealistas...*, s. 213–214.

wówczas pełnią własnego istnienia, dziś mozolnie poszukują samych siebie, odnajdując jedynie pustkę:

Desván donde el polvo viejo congrega estatuas y musgos.
Cajas que guardan silencios de cangrejos devorados.
En el sitio donde el sueño tropezaba con su realidad.
Allí mis pequeños ojos.

No preguntarme nada. He visto que las cosas
cuando buscan su pulso encuentran su vacío.
Hay un dolor de huecos por el aire sin gente
y en mis ojos criaturas vestidas ¡sin desnudo!⁷³⁰

(Poddasze, gdzie stary kurz jednocy posągi i mchy. / Pudła, co zachowują ciszę pożartych raków. / W miejscu, gdzie sen natyka się na rzeczywistość. / Tam moje biedne oczy. // Nie pytajcie mnie o nic. Wiedziałem jak rzeczy, / co poszukując swego pulsu znajdują pustkę. / Jest ból pustek w powietrzu bez ludzi / a w moich oczach stworzenia ubrane, bez nagości!)

Pojęcie pozbawionego tożsamości człowieka-wydmuszki pojawia się w tym poemacie nieustannie w formie opustoszałych mieszkań („pisos deshabitados”), pustych kobiet („mujeres vacías”) z wiersza *Paisaje de la multitud que vomita* (*Krajobraz wymiotującego tłumu*), dziur („agujeros”), jak ów „byk z dziur i z wody” z wiersza „Nacimiento de Cristo” („Narodziny Chrystusa”), jednak najczęściej są to pustka czy wydrążenie („hueco”), próżnia („vacío”) oraz puste ubranie („vestido”, „traje”). I tak wiersz *El rey de Harlem* (*Król Harlemu*) kończy ostrzeżenie, że największym zagrożeniem dla czarnoskórych mieszkańców tej dzielnicy jest „tłum ubrań bez głów” („un gentío de trajes sin cabeza”⁷³¹); dalej w wierszu *Panorama ciego de Nueva York* (*Ślepa panorama Nowego Jorku*) te same ubrania starają się pozbyć ramion, do których przylegają „Un traje abandonado pesa tanto en los hombros, / que muchas veces el cielo los agrupa en ásperas manadas”⁷³² („Opuszczone ubranie tak bardzo ciąży na ramionach, / że często niebo grupuje je w szorstkie stada”); na kolejnych stronach, w wierszu *El niño Stanton* (*Chłopiec Stanton*) ból, jaki bohater wiersza odczuwa na myśl o trawionym przez nowotwór dziesięcioletnim chłopcu, poszukuje ubrania, by móc się objawić: „Mi agonía buscaba traje, / polvorienta, mordida por los perros”⁷³³ („Moja agonía poszukiwała ubrania / zakurzona, pogryziona przez psy”), a pod koniec wiersza ubrania te i śmierć unifikują się („Tus diez años serán las hojas / que vuelan en los trajes de los muertos”⁷³⁴, „Twoje dziesięć lat stanie się liśćmi, / co fruwają w ubraniach zmarłych”). Z kolei obraz pustki czy wydrążenia („hueco”) najbardziej widoczny jest w wierszu „Nocturno del hueco” („Nokturn pustki”), w którym mowa

⁷³⁰ F. García Lorca, *Obras completas*, t. I, s. 512.

⁷³¹ *Ibidem*, s. 522.

⁷³² *Ibidem*, s. 534.

⁷³³ *Ibidem*, s. 541–542.

⁷³⁴ *Ibidem*, s. 543.

jest o niegdysiejszej miłości i gdzie wydmuszka utraconego uczucia staje się wydmuszką dotkniętego jego brakiem bohatera. Wiersz rozpoczyna rodzaj refrenu powtarzającego się w nieco zmienionej formie czterokrotnie: „Para ver que todo se ha ido, / para ver los huecos y los vestidos, / ¡dame tu guante de luna! / tu otro guante de hierba / ¡amor mío!”⁷³⁵ („Żeby zobaczyć, że wszystko odeszło, / żeby zobaczyć pustki i ubrania, / daj mi twoją rękawiczkę z księżycy! / twoją drugą rękawiczkę z traw / kochany!”). Ciekawe w tym kontekście wydaje się, że poeta nie prosi o rękę, lecz jedynie o pustą rękawiczkę. Utwór opisuje smutny antykosmos zdominowany przez wydrażone puste chmury i rzeki, gdzie wszędzie wokół krążą czyste formy, a w tej sytuacji poeta rezygnuje nawet z tego pozbawionego treści kształtu swojej miłości: „No, no me des tu hueco, / ¡que ya va por el aire el mío!”⁷³⁶ („Nie, nie dawaj mi swojej pustki / bo już w powietrzu krąży moja”). Owo wydrażenie wyrażające utratę własnej istoty podkreśla uczucie samotności, które niczym podziemna rzeka draży cały nowojorski poemat Lorki, a własne nieistnienie i śmierć oraz akcentowana wielkomiejskim tłumem samotność w końcu się identyfikują. Samotność tę podkreśla także panująca w poemacie cisza, w wierszu *Danza de la muerte* (*Taniec śmierci*), który, dodajmy tu na marginesie, zdaniem wielu krytyków, stanowi wersję zabawy w surrealistycznego „wytwornego trupa”, czytamy: „Era el momento de las cosas secas: / de la espiga en el ojo y el gato laminado; / del óxido de hierro de los grandes puentes / y el definitivo silencio del corcho”⁷³⁷ („To była chwila suchych rzeczy: / kłosa w oku i laminowanego kota / tlenku żelaza wielkich mostów / i ostatecznej ciszy korka”). Cała nowojorska próżnia, pusta przestrzeń pozbawiona sensu i zdominowana przez kosmiczną samotność, przeciwstawiona jest dzieciństwu spędzonemu w Granadzie. „Hueco” nie oznacza zatem jedynie alienacji, pustki, braku i nieobecności, ale oznacza także utracony raj. Bohaterowie Lorki, gdy ich pierwotna, wywodząca się z raju integralność została rozbita, stali się inni, pozbawieni kształtów, nieobecni i puści. A zatem pojawiające się często w odniesieniu do nich słowo „hueco” (pusty, wydrażony) oznacza ich alienację i nieobecność oraz utratę atrybutów kojarzonych z rajem. Wyrzuceni z raju – motyw utraty rajskiego dzieciństwa widzieliśmy już u Albertiego – powracają do chaosu, który go poprzedzał. Podobną opinię wyraża Anthony L. Geist⁷³⁸, który poemat Lorki interpretuje jako jego *ars poetica*. Zdaniem badacza biblijna historia z drzewem wiadomości dobrego i złego oznaczała utratę raju wynikającą z poznania ciała i otwierała drogę właśnie do ludzkiej świadomości własnej cielesności. W *Poecie w Nowym Jorku* wygnanie z raju dzieciństwa powoduje nie tylko świadomość ciała, ale nawet jego rozcłódkowanie: ciało zostaje podzielone, podarte na strzępy, poćwiartowane. Owo rozcłódkowanie ciała staje się

⁷³⁵ *Ibidem*, s. 547.

⁷³⁶ *Ibidem*, s. 548.

⁷³⁷ *Ibidem*, s. 524.

⁷³⁸ Anthony L. Geist, *Las mariposas en la barba: una lectura de „Poeta en Nueva York”*, [w:] L. Fernández Cifuentes (red.), *op. cit.*, s. 464.

symbolem trzypoziomowym: oznacza społeczną alienację, osobisty i jednostkowy ból oraz zwichnięcie poetyckiego dyskursu poematu, wyrażając skrajną dezintegrację społeczną, fizyczną i duchową człowieka. Można też powiedzieć inaczej, że w nowojorskim poemacie Lorki rozbite ciało we wszystkich jego sensach (ciało polityczne, erotyczne oraz *corpus* literacki) znajduje jedyny możliwy sposób wyrazu w metaforze rozczłonkowania. I nie chodzi – podkreśla słusznie badacz – jedynie o figurę retoryczną, ale nawet o proces dezintegracji języka poetyckiego, w ramach którego oddzielają się od siebie *signifiant* i *signifié*.

Ja surrealistów hiszpańskich jest całkowicie zdeintegrowane, nic o sobie nie wie, jest niestabilne i ulegające ciągłym zmianom. Otwierający tom *Pasja Ziemi* wiersz *Vida* (*Życie*) kończy następujący fragment:

Yo no soy ese tibio decapitado que pregunta la hora, en el segundo entre dos oleadas. No soy el desnivel suavísimo por el que rueda el aire encerrado, esperando su pozo, donde morir sobre una rosa sepultada. No soy el color rojo, ni el rosa, ni el amarillo que nace lentamente, hasta gritar de pronto notando la falta de destino, la meta de clamores confusos.

Más bien soy el columpio redivivo que matasteis anteayer.

Soy lo que soy. Mi nombre escondido⁷³⁹.

(Ja nie jestem tym ciepłym ze ściętą głową, co pyta o godzinę, w jednej sekundzie pomiędzy dwoma uderzeniami fal. Nie jestem bardzo łagodną nierównością terenu, po której kręci się zamknięte powietrze w oczekiwaniu na swą studnię, gdzie można umrzeć na pogrzebanej róży. Nie jestem kolorem czerwonym, ani różowym, ani żółtym, który rodzi się powoli aż do nagłego okrzyku, gdy zauważy brak przeznaczenia, metę bezładnego wołania. / Jestem raczej wskrzeszoną huśtawką, którą zabiście przedwcześniej. / Jestem który jestem. Moje imię ukryte.)

W tomie tym bohater wielokrotnie traci tożsamość. Wszystko wydaje mu się oszustwem, sam sobie wydaje się kłamstwem („Todo es mentira. Soy mentira yo mismo”⁷⁴⁰), zawodzi go pamięć, gdy pragnie odtworzyć osobistą historię („Porque no tengo memoria. Porque no me acuerdo si el día es antes que la noche”⁷⁴¹, „Ponieważ nie mam pamięci. Ponieważ nie pamiętam, czy dzień jest wcześniej niż noc”). Z kolei w tomie *Szpadę jak usta* mamy do czynienia z rozszczepieniem osobowości bohatera, co sygnalizują liczne zdania umieszczone w nawiasach, które komentują główny dyskurs i są głosem podświadomości lirycznego ja, który sam czuje się nieokreślony i sam sobie wydaje się dziwny. W wierszu *Blancura* (*Biel*) czytamy na przykład: „Soy tú ya mismo, yo, soy tú, yo mío”⁷⁴² („Jestem tobą ja sam, ja, jestem tobą, ja mój”), gdzie podmiot nie tylko myli siebie z kimś innym, ale sugeruje, że posiadając ja „swoje”, mogą także istnieć jakieś inne, nie własne ja. Jednak u Aleixandre – inaczej niż u Albertiego, Cernudy i Lorki – puste formy

⁷³⁹ V. Aleixandre, *Pasión...*, s. 95.

⁷⁴⁰ *Ibidem*, s. 132.

⁷⁴¹ *Ibidem*, s. 136.

⁷⁴² V. Aleixandre, *Espadas...*, s. 106.

częściej niż ludzkie są związane z przedmiotami: pozbawione zawartości jajka, lustra, maski, dziury, skorupy, studnie, muszle, czaszki, cienie, futerały, echa itp. Ukazują coś ukrytego, ale uzewnętrzniają także smutek, samotność, ciszę i śmierć. Dzieje się tak w przypadku wiersza *Madre, madre (Matko, matko)* z tomu *Szpadę jak usta*. Oto jego fragment:

La tristeza u hoyo en la tierra
dulcemente cavado a fuerza de palabra
a fuerza de pensar en el mar
donde a merced de las ondas bogan lanchas ligeras

Ligeras como pájaros núbiles
amorosas como guarismos
como ese afán postrero de besar a la orilla
o estampa dolorida de uno solo o pie errado

La tristeza como un pozo en el agua
pozo seco que ahonda el respiro de arena
pozo. – Madre ¿me excuchas? eres un dulce espejo
donde una gaviota siente calor o pluma⁷⁴³

(Smutek lub dziura w ziemi / słodko wykopana siłą słowa / siłą myślenia o morzu / gdzie na łasce fal wiosłują lekkie łódki // Lekkie jak ptaki na wydaniu / miłosne jak arabskie cyfry / jak ostatni zapal, by całować nad brzegiem / lub bolesna odbitka siebie samego albo błędna stopa // Smutek jak studnia w wodzie / studnia sucha, co pogłębia oddech piasku / studnia. – Słuchasz mnie, matko? Jesteś słodkim lustrem / gdzie jaskółka odczuwa ciepło albo pióro)

Byty podobne do Albertiańskich niezamieszkanych ciał, wydrażonych ludzi Lorki i pustych ubrań Cernudy pojawiają się w twórczości Aleixandre nieco później, w pisanym przed wojną tomie *Świat na osobności*, pozbawionym już surrealistycznego obrazowania, gdzie tytułowy świat okaże się pustką zamieszkiwaną przez „stojące trupy” („cadáver en pie”) i „zesztywniałych mężczyzn” („yertos hombres”).

Deformacje

Ciało jest jak zdanie, które aż prosi się, żeby rozmontować je na pojedyncze litery i odkrywać jego nowe znaczenia w niekończących się ciągach anagramów.

Hans Bellmer

Hiszpańscy surrealiści w drodze do świata nieantynomicznego skłonni byli zacierać wszelkie granice. Zacierali na przykład granice między sztukami: niemal

⁷⁴³ *Ibidem*, s. 83.

wszyscy związani z surrealizmem poeci mieli coś wspólnego z malarstwem: Lorca namiętnie rysował, przyjacielom chętniej niż wiersze prezentował swoje prace plastyczne oscylujące między estetyką Salvadora Dalí a Pabla Picassa, w Barcelonie w 1927 r. odbyła się ich wystawa. W liście z sierpnia 1927 r. pisał: „Teraz zaczynam pisać i rysować wiersze, jak ten, który załączam z dedykacją. Kiedy jakaś kwestia jest zbyt długa i poetycko posiada wyświechtaną emocję, rozwiązuję ją za pomocą ołówków”⁷⁴⁴. Alberti wcześniej zadebiutował jako malarz niż jako poeta; Emilio Prados realizował kolaże, choć nigdy ich nie wystawił. Z kolei Dalí i Buñuel uprawiali poza malarstwem i reżyserią poezję i teatr. Obrazy i wiersze wzajemnie się przenikały: malarze inspirowali się poezją, poeci malarstwem. Znałe są ekfrazy Albertiego do płócien Mallo. Także Aleixandre inspirował się sztuką, na co od początku zwracali uwagę jego recenzenci. Dámaso Alonso na przykład w omówieniu zbioru *Szpadę jak usta* dostrzegał aluzje do znajdującego się w madryckim El Prado *Ogrodu ziemskich rozkoszy* Boscha:

Pero me encontré un tiburón en forma de cariño
no no: en forma de tiburón amado
escualo limpio, corazón extensible, ardor o crimen
deliciosa posesión que consiste en el mar⁷⁴⁵

(Ale natrafiłem na rekina w kształcie pieszcoty / nie, nie: w kształcie kochanego rekina / czystej ryby, rozciągalnego serca, żądzy lub zbrodni / rozkoszne posiadanie, które polega na morzu)

Oczywiście można by było dyskutować z Dámaso Alonso, dowodząc, że motyw rekina pojawia się także w drugiej pieśni Maldorora, gdzie opisana jest miłosna scena, podczas której samiec rekina i pływaka-rozbitka łączy cielesne pożądanie („Dwa nerwowe uda przywarły mocno do śliskiej skóry potwora, niczym dwie pijawki; ramiona i płetwy, splecione wokół ciał kochanków, obejmowały je namiętnie, a ich gardła i piersi stały się niebawem jedną zieloną masą o woni trawy morskiej”⁷⁴⁶), tym bardziej że obraz rekina wyzwalającego seksualne skojarzenia wykorzysta także Óscar Domínguez na surrealistycznym płótnie pt. *Muerte del tiburón* (*Śmierć rekina*, 1935), chodzi tu jednak o coś innego. Rzeczywiście, muzeum El Prado okazało się wielką inspiracją hiszpańskiego surrealizmu, a jego kolekcja płócien Boscha i Bruegla była rozstrzygająca dla wielu pojawiających się w tamtejszej poezji obrazów, które silnie oddziaływały na odbiorców, chociaż raczej w formie bodźców niż nośników myśli i idei.

Jacek Łukasiewicz pisze, że świat Boscha to świat jego monstrów, fantastycznych stworów będących dziełem nie natury, lecz wyobraźni wywołującej i łączącej utrwalone w kulturze fantazje, symbole i alegorie, świat turpistycznej groteski mającej archetypalne źródła, odsyłającej do psychoanalizy i badającej koszarne

⁷⁴⁴ F. García Lorca, *Obras completas*, t. III, s. 1016.

⁷⁴⁵ V. Aleixandre, *El más bello amor*, [w:] *Espadas como labios...*, s. 69.

⁷⁴⁶ Lautréamont, *op. cit.*, s. 100.

sny⁷⁴⁷. Z kolei Boscha łączą z Brueglem – jak opisuje to Kayser⁷⁴⁸ – infernalne stworzenia pozbawione tułowia i zbudowane ze zwierzęcych członków, które roją się, unoszą i wzajemnie ciągną, stosując wyszukane tortury z całkowitą obojętnością lub przyjmując je z absolutnym spokojem. Nie istnieje żadna perspektywa emocjonalna: ani lęku przed piekłem, ani współczucia, ani przestrogi, ani dosadnej nauki. Ten brak uczuć prowokuje konsternację widza, który nie uzyskawszy żadnej wskazówki pozwalającej mu się zorientować i przyjąć jakąś postawę, zaczyna uważać obraz za makabryczny. Malarz, nie sugerując żadnej interpretacji sensu dzieła pozwala, aby absurd pozostał w oczach obserwatora właśnie absurdem. „Nie ma nic innego do zobaczenia, jak właśnie owo nic”⁷⁴⁹. Jeśli dodać do tego opisywane wcześniej i wystawiane w tym samym muzeum potwórki Velázqueza i Goi, będziemy mogli uznać, że gromadzi ono znaczącą część makabrycznych inspiracji hiszpańskich surrealistów.

Przekraczanie granic było zadaniem surrealistów, gdyż wszelkie granice (granice między sztukami, ale także granice cielesnej integralności, poza którymi czai się monstrualność) oznaczają – to konkluzja Ortegi y Gasset z wydanej w 1923 r. książki *El tema de nuestro tiempo* (*Temat naszych czasów*) – rodzaj amputacji, a świat skończony i zamknięty jest kikutem wszechświata. Można zatem uznać, że obrazy cielesnych okaleczeń, pojawiając się w ramach surrealistycznej wyobraźni, stanowią językowe przedstawienie tej formuły. Rzeczywiście nadrealiści ciało traktują jako mięso: kroją je i zlepiają na nowo, przełamując obowiązujące proporcje lub nadając poszczególnym częściom ciała samodzielność. Anatomia człowieka jest dla nich artystycznym tworzywem.

Najbardziej znanym przykładem surrealistycznego krojenia ciała jest zapewne pierwsza sekwencja *Psa andaluzyjskiego*, kiedy Buñuel brzytwą przecina oko siedzącej obok niego kobiety. Scena wywołuje silne wrażenie nie tylko w wyniku agresywności obrazu, ale także dzięki montażowi. Mężczyzna stoi na balkonie, patrzy w niebo i widzi białą chmurę przecinającą księżyc w pełni. Następuje subiektywne zrównanie pozycji filmowej postaci patrzącej z balkonu z widzem patrzącym z ciemności kinowej sali: obaj widzą to samo w tym samym momencie, widz patrzy oczami bohatera. Dlatego, gdy po chwili mężczyzna ten będzie przecinał oko bohaterki, widz będzie także musiał przyjąć na siebie jego rolę i identyfikować się z jego postawą. Można też przedstawić to całkiem odwrotnie: mężczyzna patrzy na księżyc, widz patrzy na mężczyznę i poprzez związek bliskości i ustalonego za pomocą montażu podobieństwa między okrągłością księżyca w pełni i okiem

⁷⁴⁷ J. Łukasiewicz, *op. cit.*, s. 101.

⁷⁴⁸ W. Kayser, *op. cit.*, s. 34–35.

⁷⁴⁹ Luis Peñalver Alhambra, *Los monstruos de El Bosco. Una estética de la figuración visio-naria*, Valladolid 2003, s. 35.

kobiety⁷⁵⁰ okazuje się, że identyfikujemy pozycję kobiety (i księżycą) z pozycją widza. Widz zatem czuje się przedmiotem i podmiotem tej sceny.

Znaczenie tej sceny jest dość oczywiste: należy przeciąć organ wzroku, aby oślepić konwencjonalne sposoby widzenia, aby móc poddać się oku kamery decydującej od tej chwili, co i z jakiej pozycji będziemy oglądać, aby otworzyć się na widzenie wewnętrzne. W tym sensie nie bez znaczenia wydaje się fakt, że epizod umieszczony został na początku filmu i zagrany przez samego reżysera⁷⁵¹. Buñuel pokazuje w tej scenie, że podobnie jak pozostali surrealiści – pamiętamy pracę Magritte’a, gdzie pod obrazem fajki znajdował się podpis „Ceci n’est pas une pipe” – ma duże wątpliwości względem własnych zmysłów, nie ufa im i nie oczekuje, że przekażą mu one prawdziwą wersję rzeczywistości. A kiedy świat odbierany głównie za pomocą zmysłu wzroku, ale także dotyku, słuchu, smaku czy zapachu traci swą wiarygodność, rośnie szacunek dla samych przedmiotów, nad zmysłami zaczyna zwyciężać materia. Wkrótce do przedmiotów powrócimy. Tymczasem surrealizm oko nie służy do odbierania świata, albo może ich okaleczone oko rejestruje obrazy zwichnięte i pozbawione tradycyjnie rozumianego piękna.

Pomysł na zrealizowanie tej sceny miał podobno wyjść od Salvadora Dalí, który widział kiedyś, jak długa i wąska chmura na nocnym niebie przecinała powierzchnię księżycą na pół. Już zresztą na portrecie Buñuela z 1924 r. namalował podobną chmurę zagrażającą prawemu, wylupiastemu oku przyjaciela. Z kolei reżyser twierdził, że chmury na obrazie zostały dodane na jego wyraźną prośbę, aby za przykład Dalí wziął obłoki z płótna *Transito de la Virgen* (*Śmierć Najświętszej Marii Panny*) XV-wiecznego włoskiego malarza Andrei Montegna znanego z Muzeum Prado. Podobno zresztą kinematograficzny charakter tego obrazu miał także podziwiać Federico García Lorca. Trudno jednoznacznie rozstrzygnąć tę kwestię, chociaż z jednej strony w *Lodowym pałacu*, prozie poetyckiej Buñuela opublikowanej w maju 1929 r. w katalońskim piśmie „Hèlix” czytamy:

Okno otwiera się i wchodzi jakaś dama, która ostrzy sobie paznokcie. Kiedy uznaje, że są odpowiednio naostrzone, wykluwa mi oczy i ciska je na ulicę.

Moje orbity są puste, bez wzroku, bez pragnień, bez morza, bez piskląt, bez niczego;

W kawiarni jakaś pielęgniarka przysiadła się do mojego stolika. Rozkłada gazetę i czyta pełnym emocji głosem:

⁷⁵⁰ Ciekawe jest tu spostrzeżenie Iwony Kolasieńskiej-Pasterczyk, że to kobiece oko nic nie widzi, wpatruje się w dal, jest bierne i pozostaje bez zmruczenia mimo zbliżania się brzytwy. To puste spojrzenie wiąże badaczka z naszym biernym i podglądającym widzeniem. Por. Iwona Kolasieńska-Pasterczyk, *Piekła Luisa Buñuela. Wokół problematyki sacrum i profanum*, Kraków 2007, s. 10.

⁷⁵¹ W kulminacyjnym momencie na zbliżeniu nie widzimy Buñuela, ale jedynie oko i brzytwę. Brzytwa jednak pełni rolę synekdochy i przekazane jej zostały funkcje bohatera. Co się tyczy szczegółów technicznych, to przecinane oko było okiem wołu, którego łeb został w tym celu specjalnie zakupiony na paryskim targu, ogolony i poddany starannemu makijażowi.

„Kiedy żołnierze Napoleona wkroczyli do Saragossy, do PODŁEJ SARAGOSSY, znaleźli tylko wiatr na opustoszałych ulicach. W kałuży rechotały oczy Luisa Buñuela. Żołnierze Napoleona dobili je bagnetami”⁷⁵².

Z drugiej zaś strony, obrazy przecinania źrenicy pojawiają się także w prozie poetyckiej Dalego *La meva amiga i la platja*, opublikowanej w 20 numerze „L'Amic de les Arts” z listopada 1927 r.: „Mojej przyjaciółce podoba się uśpiona delikatność toalet i słodycz delikatnych cięć lancetu na zakrzywionej źrenicy rozszerzonej przez wydobywanie katarakty”⁷⁵³. Wiadomo także, że zarówno Dalí, jak i Buñuel (wspomina o tym w *Ostatnim tchnieniu*) byli miłośnikami poezji Benjamina Péreta, który w wierszu *Les odeurs de l'amour* z książki *Le Grand Jeu* z 1928 r. pisał o oczach zamkniętych żyletkami⁷⁵⁴: „S'il est un plaisir / c'est bien celui de faire l'amour / le corps entouré de ficelles / les yeux clos par des lames de rasoir”.

Pierwsza scena filmu ma swoje literackie odpowiedniki, co odnotowuje Morris w monografii *Surrealism in Spain*. Obrazy przecinanych gałek ocznych pojawiają się zwłaszcza w tomie *O aniołach* Rafaela Albertiego: na przykład w wierszu *El cuerpo deshabitado* (*Opustoszone ciało*) czytamy, że „[te sacaron] de mi corazón, muerta / perforando tus ojos / largas pupilas de encono / y olvido”⁷⁵⁵ („[wyrwali cię] z mojego serca, nieżywą / twoje oczy przebijały / długie kolce zawziętości / i zapomnienia”), a w wierszu *Los ángeles sonámbulos* (*Anioły lunatyczne*), że „Ojos invisibles, grandes atacan. / Púas incandescentes se hunden en los tabiques. / Ruedan pupilas muertas, / sábanas”⁷⁵⁶ (Niewidzialne, wielkie oczy atakują. / Rozżarzone kolce zanurzają się w ścianach. / Toczą się nieżywe źrenice, / pościel”)⁷⁵⁷. Oczy pojawiają się też u Albertiego w tomie *Kazania i mieszkania*, np. w wierszu *Espantapájaros* (*Strach na wróble*) stanowiącym rodzaj ekfrazy obrazu Marujy Mallo o tym samym tytule, zakupionym zresztą – była już o tym mowa – przez André Bretona:

⁷⁵² Luis Buñuel, *Lodowy pałac*, przełożył Maciej Ziętara, „Literatura na Świecie” 2000, nr 7–8, s. 39–40.

⁷⁵³ Cyt. za: Emmanuel Guigon, *Luis Buñuel y el surrealismo*, [w:] Emmanuel Guigon (red.), *Luis Buñuel y el surrealismo*, Teruel 2000, s. 16.

⁷⁵⁴ Cyt. za: Antonio Monegal, *Luis Buñuel de la literatura al cine. Una poética del objeto*, Barcelona 1993, s. 59.

⁷⁵⁵ R. Alberti, *Obras completas*, t. I, s. 505–506.

⁷⁵⁶ *Ibidem*, s. 547.

⁷⁵⁷ Agustín Sánchez Vidal sugeruje, że te wiersze Albertiego powstały pod bezpośrednim wpływem filmu Buñuela, choć teza ta jest dyskusyjna, jako że premiera *Psa andaluzyjskiego* odbyła się w Paryżu 6 czerwca 1929 r., w Madrycie film był pokazany po raz pierwszy 8 grudnia tego roku, a tom Rafaela Albertiego ukazał się w czerwcu 1929 r. Poza tym wiele pomieszczonych w nim utworów było publikowanych wcześniej w pismach literackich, jak m.in. cytowany tu *El cuerpo deshabitado*, który w 1928 r. wydrukowało w numerze 6–7 pismo „Carmen”. Por. A. Sánchez Vidal, *Sobre un ángel...*, [w:] V. García de la Concha (red.), *op. cit.*, s. 135.

Ya en mi alma pesaban de tal modo los muertos futuros
 que no podía andar ni un solo paso sin que las piedras revelaran sus entrañas.
 ¿Qué gritan y defienden esos trajes retorcidos por las exhalaciones?
 Sangran ojos de mulos cruzados de escalofríos.
 Se hace imposible el cielo entre tantas tumbas anegadas de setas corrompidas⁷⁵⁸.

(Na mojej duszy ciążyli już w taki sposób przyszli zmarli, / że nie mogłem zrobić ani jednego kroku, by kamienie nie objawiały mi ich wnętrzości, / Co krzyczą, czego bronią te poskręcane od wyziewów stroje? / Krwawią oczy mulów przeszywanych dreszczami. / Niemożliwe staje się niebo pośród tyłu grobów zatopionych w rozkładających się grzybach.)

Znany jest także inny, zimny, niebieskawy i geometryczny rysunek Marujy Mallo z 1928 r. o długim, nadanym po latach tytule *Los ojos de Buñuel sobre la mesa, custodiados por Rafael Alberti, José Bergamín, Federico García Lorca, La Virgen del Pilar y Pablo Neruda* (*Oczy Buñuela na stole strzeżone przez Rafaela Albertiego, José Bergamína, Federicę Garcíę Lorke, Matkę Boską del Pilar oraz Pabla Nerudę*), gdzie na podłodze nocnego lokalu, pośród próbowek i kieliszków z płonącymi cieczechami, leżą porozrzucane rozmaite szklane oczy. W tle widać niebo z latającym aniołem, z przodu zaś prowadzące w dół schody, tak jakby oczy były pośrednikami między górą a dołem, między niebem a ziemią, między świadomością a podświadomością.

U Lorki okaleczenia oczu symbolizują – inaczej niż u Buñuela – triumf ciemności i śmierci. W nowojorskim poemacie pojawiają się zdania, na przykład: „Era el momento de las cosas secas: / de la espiga en el ojo y el gato laminado”⁷⁵⁹ („To była chwila rzeczy wyschniętych: kłosa w oku i laminowanego kota”) z wiersza *Danza de la muerte* (*Taniec śmierci*). Oczy jako emblemat ślepoty oznaczającej śmierć odnajdujemy także w utworze *Cielo vivo* (*Żywe niebo*) – „allí no llega la escarcha de los ojos apagados”⁷⁶⁰ („tam nie dociera szron zgaszonych oczu”) w *Grito hacia Roma* (*Krzyk w stronę Rzymu*) – „no hay amor bajo los ojos de cristal definitivo”⁷⁶¹ („nie ma miłości pod oczami z definitywnego kryształu”) czy w „Luna y panorama de los insectos” („Księżyc i panorama owadów”) – „este inocente dolor de pólvora en mis ojos”⁷⁶² („ten niewinny ból prochu w moich oczach”). Tytułowy bohater wiersza *Rey de Harlem* (*Król Harlemu*) wydrapuje oczy krokodylom za pomocą drewnianej łyżki („Con una cuchara de palo / le arrancaba los ojos a los cocodrilos”⁷⁶³), Żydówki z *Cementerio judío* (*Cmentarz żydowski*) patrzą na śmierć jednym tylko okiem bażanta emaliowanym smutkiem miliona krajobrazów („Las niñas de Cristo cantaban y las judías miraban

⁷⁵⁸ *Ibidem*, s. 628.

⁷⁵⁹ F. García Lorca, *Obras completas*, t. I, s. 524.

⁷⁶⁰ *Ibidem*, s. 539.

⁷⁶¹ *Ibidem*, s. 562.

⁷⁶² *Ibidem*, s. 552.

⁷⁶³ *Ibidem*, s. 518.

la muerte / con un solo ojo de faisán / vidriado por la angustia de un millón de paisajes”⁷⁶⁴).

Z kolei Aleixandre podkreśla konieczność „przebudzenia”, które paradoksalnie polega na zamknięciu oczu i zagłębieniu się w snach po to, aby przestać być ślepym i zacząć patrzeć na świat organem innym, lepiej przygotowanym do obserwacji przejawów zapewniającej człowiekowi autentyczność irracjonalności. W wierszu *Silencio (Cisza)* z *Pasji Ziemi* mówi:

De nada me servirá ignorar la hora que es, no tener noción de la lucha cruel, de la aurora que me está naciendo entre mi sangre. Acabaré pronunciando unas palabras relucientes. Acabaré destellando entre los dientes tu muerte prometida, tu marmórea memoria, tu torso derribado, mientras me elevo con mi sueño hasta el amanecer radiante, hasta la certidumbre germinante que me cosquillea en los ojos, entre los párpados, prometiéndolos a todos un mundo iluminado en cuanto yo me despierte⁷⁶⁵.

(Co mi po tym, że nie wiem, która jest godzina, że nie mam pojęcia o okrutnej walce, o świcie, co mi się rodzi pośród mojej krwi. W końcu wypowiem błyszczące słowa. W końcu między zębami zabłyśnie mi twoja obiecana śmierć, twoja marmurowa pamięć, twój przewrócony tułów, podczas gdy ja wznoszę się z moim snem do promiennego świtu, do kiełkującej pewności, co łaskocze mnie w oczy, między powiekami, obiecując wam wszystkim rozświetlony świat, jak tylko się obudzę.)

Także w późniejszym utworze *Acaba (Kończy się)* z tomu *Szpadę jak usta* odnajdujemy następujący fragment, który przez obecność chmur i zranionego oka przypomina balkonową scenę *Psa andaluzyjskiego*:

Como una nube silenciosa yo me elevaré de mí mismo
Escúchame Soy la avispa imprevista
Soy esa elevación a lo alto
que como un ojo herido
se va a clavar en el azul indefenso⁷⁶⁶

(Jak cicha chmura wzniosę się ponad siebie samego / Posłuchaj mnie Jestem niespodziewaną osą / Jestem tym wzniesieniem w górę / co jak zranione oko / wbije się w bezbronny błękit)

Z tym tylko, że tu błękit nie jest zjawiskiem fizycznym, ale miejscem, gdzie kierują się spojrzenia tych, którzy pragną poznać przeznaczenie, choć jest ono odległe, niedostępne i obojętne i wydaje się nie posiadać żadnej odpowiedzi.

Oczy hiszpańskich surrealistów, przedstawiane przez nich najczęściej jako osobne przedmioty, stanowią zatem powierzchnię, gdzie świat wewnętrzny wychodzi na świat zewnętrzny, są rodzajem skrzyżowania dróg, na którym wszystko staje się niejasne i problematyczne, są punktem stycznym dwóch dialektycznie sprzecznych koncepcji poznania: percepcji fizycznej i umysłowego przedstawienia, miejscem skrzyżowania świata rzeczywistości i świadomości. A zatem oko zranione pozwala zatrzyć granice między wewnątrz a zewnętrżnością podmiotu,

⁷⁶⁴ *Ibidem*, s. 557.

⁷⁶⁵ V. Aleixandre, *Pasión de la Tierra...*, s. 110.

⁷⁶⁶ V. Aleixandre, *Espadas como labios...*, s. 76.

a przez fakt, że odpowiada ono za percepcję indywidualną, oznacza także osłabienie podmiotu, eliminację lub fragmentaryzację „ja”. Hiszpanie nie są jednak odosobnieni w takiej wizji oka. „W wyobraźni surrealistycznej wśród części ludzkiego ciała uprzywilejowane miejsca zajmowały oko, dłoń, stopa i usta”⁷⁶⁷ – pisze Agnieszka Taborska. Oczy wypełniają wiersze Éluarda (tomik *Les yeux fertiles* z 1936 r.⁷⁶⁸), pojawiły się także w 1921 r. na okładce jego tomiku *Répétition*, zaprojektowanej przez Maxa Ernsta, gdzie gałka oczna przebijana jest drutem. Znajdują się na instalacji „Przedmiot niezniszczalny” Mana Raya oraz „Przedmiot” Claude’a Cahuna, widać je w surrealistycznych przedmiotach Dalego (zegarek *Oko czasu*) i obrazach Magritte’a (*Zdradliwe lustro*). W *Historii oka* Georges’a Bataille’a, której pierwsza edycja z ilustracjami André Massona⁷⁶⁹ ukazała się w 1928 r., są symbolem erotycznych pragnień i surrealistycznej miłości szalonej (jeden z epizodów książki opisuje, jak podczas corridy byk przekłuwa oko matadora rogiem). Przypomnijmy także rzeźbę *Kolec w oko* Giacomettiego z 1932 r. czy wiersz *Lycanthropie contemporaine* z tomu *Persécuté persécuteur* Aragona, gdzie czytamy: „L’existence est un oeil crevé / Quel’on m’entende bien / un oeil qu’on crevé à tout instant / Le harakiri sans fin”⁷⁷⁰.

Nie sposób nie przypomnieć w tym miejscu opisanej przez Ernesta Sábato historii Victora Braunera i Óscara Domíngueza. U argentyńskiego pisarza wyznającego kilkakrotnie swą miłość do surrealizmu wyklute oczy i ślepotą wciąż obsesyjnie powracają (on sam zresztą w wyniku choroby straci wzrok). Ważną rolę odegrały w jego debiutanckiej powieści *Tunel*, ale szczyt osiągnęły we fragmencie *O bohaterach i grobach* zatytułowanym *Raport o ślepcach*. Sábato, wyjaśniając użycie terminu „ślepcy”, wyznawał w tomie *Pisarz i jego zmory*, że towarzyszy mu w związku z nimi dziwne i niejednoznaczne uczucie, „jakbym znajdował się nad przepaścią pośród ciemności. Czuję coś na samej skórze, coś czego nie mogę określić ani wyjaśnić. I to, czego doświadczam w załączku, rozwinałem aż do obłędu w umysłowości Fernanda i opisałem to w *Raporcie*. Ślepotą jest metaforą ciemności, podróż Fernanda jest zstąpieniem do piekieł lub zejściem do mrocznego świata

⁷⁶⁷ A. Taborska, *op. cit.*, s. 281.

⁷⁶⁸ Paul Éluard, *Œuvres complètes*, t. I, préface et chronologie du Lucien Scheler, textes établis et annotés par Marcelle Dumas et Lucien Scheler, Bibliothèque de la Pléiade, Paris 1968, s. 491–510.

⁷⁶⁹ Ciekawy jest obszerny wstęp pt. *El placer glacial* (*Lodowata przyjemność*) pióra Maria Vargasa Llosy do niedawnego hiszpańskiego wznowienia *L’histoire de l’œil* ozdobionego ilustracjami Hansa Bellmera w ramach znanej serii erotycznej „La sonrisa vertical” katalońskiego wydawnictwa Tusquets. Mario Vargas Llosa osobiście przekonany, że bez erotyki niemożliwa jest wielka literatura, autor takich powieści, jak *Pochwała macochy* czy *Zeszyty don Rigoberta*, interpretuje tę powieść jako opis obsesyjnego *voyeuryzmu*. Por. Mario Vargas Llosa, *El placer glacial*, [w:] Georges Bataille, *Historia del ojo*, prólogo de Mario Vargas Llosa, ilustraciones de Hans Bellmer, traducción de Antonio Escohotado, Barcelona 2003, s. 10–18.

⁷⁷⁰ „Istnienie jest wylupanym okiem / Zrozumcie mnie dobrze / Jest okiem wylupywanym w każdej chwili / Harakiri bez końca”.

podświadomości, powrotem do łona matki, nocą”⁷⁷¹. Sábato w powieści *Abaddón – Anioł Zagłady* opisał także autentyczną historię dwóch malarzy: rumuńskiego surrealisty Victora Braunera, autora płótna *Autoportret z wyjętym okiem* z 1931 r., okaleczonego 27 sierpnia 1938 r. przez Hiszpana, Óscara Domíngueza – nadrealistę z Teneryfy, znanego twórcę jednej z malarskich technik automatycznych, dekalcomanii. Oto nieco dłuższy cytat z tego utworu:

Bezwiednie skręcałem z oświetlonej części istnienia w część ciemną.

Wtedy właśnie, kiedy przeżywałem głęboki kryzys duchowy, nawiązałem poprzez Bonassa kontakt z Dominguezem. Do tej pory nie opowiedziałem, co rzeczywiście się stało w danych okolicznościach i co mi groziło. Domínguez nie mógł albo nie chciał uniknąć niebezpieczeństwa i skończył samobójstwem. (W noc 31 grudnia 1957 przeciął sobie żyły w pracowni i zboczył krwią płótno na sztaludze). Ja wiem, jakie mocarstwa prowadziły grę. Na długo przedtem, nim wydarł oko Wiktorowi Braunerowi, bo ten wypadek był tylko jedną z ich manifestacji.

Każdy znajduje to, czego świadomie bądź nieświadomie szuka. Mówię o spotkaniach losowych, nie o głupstwach. Spotkanie kogoś na ulicy nigdy prawie nie będzie miało decydujących następstw w naszym życiu. Będzie je miało, kiedy nie było przypadkowe, kiedy było sprowokowane przez niewidzialne siły działające nad nami. Ja nieprzypadkowo spotkałem Domíngueza i nieprzypadkowo spotkałem go wtedy, kiedy miałem porzucić naukę. Nasze spotkanie miało ogromne znaczenie, mimo że w owej chwili na to nie wyglądało. Czas robi swoje nadając faktom należną im rangę i to, co zrazu wydawało się banalne, ukazuje się później w swym pełnym znaczeniu. Przeszłość nie jest czymś skryzalizowanym, jak to niektórzy przypuszczają, lecz jest konfiguracją ulegającą zmianom, w miarę jak posuwa się naprzód nasza egzystencja, zaś prawdziwy sens osiąga ona w chwili, kiedy umieramy, kiedy już na zawsze pozostanie skamieniała. Gdybyśmy mogli w tej chwili zwrócić ku niej swoje spojrzenie (a być może czyni to umierający) dostrzegliśmy w końcu prawdziwy pejzaż, w którym gotował się nasz los. I najmniejsze, niedocenione w życiu szczegóły, okazałyby się wówczas poważną przestrogą lub melancholijnym pożegnaniem na zawsze. Nawet to, co uważamy po prostu za żart lub za kłamstwo, może w perspektywie śmierci zmienić się w złowróżbne proroctwo.

Tak mniej więcej działało się w owym czasie z surrealizmem.

Chodziłem do atelier malarza D pracować (proszę cię, przyjmij ten czasownik w humorystycznym znaczeniu tego słowa) nad tym żartem, który ochrzciłem nazwą litochromizmu, a którym później zajmie się Breton w ostatnim numerze „Minotaura”. Wynaleźliśmy jeszcze inne rzeczy, z których pękaliśmy ze śmiechu, a to wszystko, i ten list od Daladiera o papieżu, i dowcipy w kolei podziemnej, wydawały się nam jak i wielu innym, którzy robili podobne rzeczy, po prostu zabawą. Ludzie nieuprzedzeni skłonni byli z tego powodu myśleć, że surrealizm to wielkie oszustwo. Faktem natomiast jest, że nawet w chwilach, kiedy jego aktorzy sądzili, że robią błazeństwa (a tak było z D. i ze mną), znajdowaliśmy się, nie wiedząc o tym, w obliczu ogromnego niebezpieczeństwa: niczym dziecko, co na dawnym polu bitwy bawi się pociskiem z pozoru niewinnym, a który nagle wybucha siejąc zniszczenie i śmierć. Napuszone deklaracje teoretyczne zapewniały, iż surrealizm ma na celu odchylić zasłonę tajemniczego świata, zakazanego obszaru, lecz różne piruety i nonsensy nazbyt często temu zaprzeczały. Niespodziewanie jednakże pojawiły się demony. Kto lepiej niż D. zilustruje ów ciemny paradoks?

⁷⁷¹ Ernesto Sábato, *El escritor y sus fantasmas*, Buenos Aires 1967, s. 17. Cytowany fragment pochodzi ze wstępu do pierwszego wydania, który nie znalazł się ani w późniejszych reedycjach, ani w polskim przekładzie *Pisarz i jego zmyły*, zebrał, przełożył i posłowiem opatrzył Rajmund Kalicki, Kraków 1987.

Nie wiem, czy znasz historię Braunera, rumuńskiego Żyda, który interesował się zjawiskiem przestrogi i wizjonerstwa. W 1927 przyjechał do Paryża i, jak mi się zdaje przez Brancussiego, który także był Rumunem, zawarł znajomość z Giacomettim i Tanguym. Przez nich poznał później Bretona. A teraz uważaj dobrze, co ci powiem. Przez dziesięć lat, to jest od 1927 do 1937, malował wyobrażenia podświadomości, obsesyjne obrazy dotyczące oczu, niektóre z nich skrajnie agresywne. Na tych malowidłach oko bywa zastąpione przez kobiecy seks albo przemieniał się w róg byka; ludzie na nich są częściowo bądź w zupełności pozbawieni oczu. Najbardziej jednak zdumiewa jeden z jego autoportretów namalowany w 1931 r., jest on prefiguracją tragedii, której głównym aktorem był w r. 1938 Domínguez. Brauner malował serię autoportretów, występuje w nich z jednym okiem wybitym (i pustym). Portret z r. 1931 jest najokropniejszy, prawie oko jest wykłute strzałą, z której zwisa litera D. Jest jeszcze jeden fakt, niemalże nieprawdopodobny: Brauner sfotografował w tymże 1931 r. front domu, który będzie kiedyś scenerią okropności: atelier Domingueza Boulevard Montparnasse 83. Sądził, że fotografuje jakąś wizjonerkę, która stała przed tym budynkiem, a w rzeczywistości zrobił zdjęcie domu, gdzie spełnił z siebie ofiarę. Brauner powrócił do Rumunii. Ale wrócił w 1938, aby zostać okaleczony. Po kilku latach napisze: „To kalectwo jest nadal żywe, jak pierwszego dnia. Z czasem stało się najistotniejszym faktem mojej egzystencji”.

Podam ci jego własną relację: „Wielu nas było tego wieczora, nie zdarzyło się jeszcze, żeby tyłu nas się zebrało, bez z góry powziętego zamiaru i impulsu. Nuda panowała w tę upalną sierpniową noc. Ja osobiście byłem śpiący i niespokojny od czterdziestu ośmiu godzin; poprzedniego wieczora podczas długiej przechadzki z U. narastał we mnie jakiś niezrozumiały, przemożny lęk. Przyjaciele zaczęli się rozchodzić, a Domínguez ogromnie wzburzony zaczął dyskutować z E., ale że to było po hiszpańsku, pozostali niewiele z tego rozumieli. Raptem, blednąc i trzęsąc się ze złości, rzucili się jeden na drugiego, z gwałtownością, jakiej jeszcze nie widziałem. Z nagłym uczuciem, że umieram, rzuciłem się chcąc powstrzymać E. Wtenczas S. i U. rzucili się na D., a inni odeszli, bo rzecz zaczynała wyglądać brzydko. Dominguezowi udało się uwolnić, a ja nie miałem nawet czasu spojrzeć na niego, bo straszliwe uderzenie w głowę rzuciło mnie na ziemię. Przyjaciele podnieśli mnie i chcieli wyprowadzić. Coraz bardziej otumaniony i czując, że mąci mi się wzrok, poprosiłem, aby dali mi pójść do domu, położyć się. Przyjaciele mnie prowadzili. Na ich twarzach rysował się straszny ból i niepokój, a ja nie rozumiałem, co się stało, aż do tego ułamka sekundy, kiedy przechodząc przez lustrem zobaczyłem, że mam pokrwawioną twarz, a w miejscu lewego oka ogromną ranę. W tej chwili pomyślałem o swoim autoportrecie i w tym zaćmieniu umysłu podobieństwo rany przywróciło mnie do rzeczywistości”.

Nawiązuję do duszy, co podróżuje we śnie i może widzieć rzeczy z przeszłości, gdyż uwalnia się od ciała, które nas trzyma w więzieniu czasu i przestrzeni. Senne zmory są wizją naszego piekła. Co my wszyscy osiągamy we śnie, mistycy i poeci osiągają dzięki ekstazie i wyobraźni. *Je dis qu'il faut être voyant, se faire VOYANT*. W takiej ekstazie, dzięki tragicznemu przywilejowi artysty, Wiktor Brauner ujrzał swoją okropną przyszłość. I namalował ją. Wizje nie zawsze bywają tak wyraźne, a prawie zawsze w sposób zagadkowy i niejasny uczestniczą w snach. Po części dlatego, że w owych obszarach grozy panuje mrok i dusza widzi je jak przez mgłę, może też dlatego, że jest niezupełnie odcieleśniona, nie udało jej się bowiem w zupełności uwolnić od ciężaru ciała i od więzów z krwawą teraźniejszością; po części, bo człowiek nie jest chyba w stanie znieść piekielnego okrucieństwa, i nasz instynkt życiowy, instynkt naszego ciała, które mimo wszystko całą swoją siłą podtrzymuje tę duszę pochyloną nad przepaścią, przy pomocy masek i symboli chroni nas od piekielnych męczarni⁷⁷².

⁷⁷² Ernesto Sábato, *Abbadón – Anioł Zagłady*, przekład autoryzowany Heleny Czajki, Kraków 1978, s. 212–215.

Dodajmy na zakończenie tej historii, że podobne przeczucie dotknęło także Óscara Domíngueza, drugiego bohatera tego mrocznego epizodu, który w 1933 r. namalował swój autoportret, na którym poza profilem widać na pierwszym planie spoczywającą w rodzaju rynienki długą rękę, a pod nią od nadgarstka w dół sączą się cieniutkie strużki krwi. Wiele lat później, w 1957 r., podczas zabawy sylwestrowej spędzanej w domu jego przyjaciółki w Paryżu kompletnie pijany Domínguez popełni samobójstwo, podcinając sobie w wannie żyły w nadgarstku.

Jeśli wzrok jest instrumentem analizy racjonalnej, nieobecność światła, ciemność pozbawiająca zdolności widzenia pozwala na nową, nieracjonalną interpretację świata. Stąd zapewne bierze się obecność obok okaleczeń oczu motywu światła i ciemności. Ta skłonność surrealistów do światła i ciemności, bieli i czerni, świtu i mroku wynikała także z pragnienia łączenia przeciwieństw, nie z próby zaniegowania istnienia światła, ale z chęci dawania świadectwa, że nie udaje się im odróżnić go od mroku. Michel Carrouges⁷⁷³ podkreśla znaczenie przymiotnika „czarny” dla surrealistów. Uważa, iż chodzi o słowo klucz skłonne do negatywnej polaryzacji. Surrealiści mówią o czarnej powieści, czarnej magii, czarnym humorze, czarnym muzeum, czarnym diamencie, czarnym bogu i czarnej krwi. Tradycyjnie kolor czarny kojarzony jest negatywnie jako przeciwieństwo światła, które absorbuje, ewokując chaos, nicłość i zło. W chrześcijańskiej teologii oznacza niewiarę i grzech, w liturgii jest symbolem żałoby i smutku, popularnie symbolizuje zgniliznę i śmierć. Jednakże posiada także sens odwrotny jako barwa *humilitas*, pokory i wyrzeczenia. Także jako barwa tajemnej mądrości płynącej z ukrytego źródła (np. „ciemna noc” św. Jana od Krzyża). Jednak podkreślając wyłącznie znaczenie czerni, poważnie wypaczylibyśmy sens surrealizmu i jego dialektykę metamorfozy. A zatem obok czerni jako symbolu siły ciemności pojawiają się – nie w roli tła, ale żywej opozycji – symbole światła, szyby, lustra i bieli, której wartość jako przeciwieństwa czarnego na skali chromatycznej jest równie absolutna. Biały jest symbolem światła, a światło identyfikowane jest z Bogiem. Biały ceniony był więc przez teologów jako symbol czystości i niewinności, jako symbol odnowy życia duchowego, objawienia i przemiany. To kolor apostołów i aniołów, proroków i starców Apokalipsy, kolor intuicji i „tamtej strony”⁷⁷⁴. Mięwa jednak – podobnie jak czerń i wszystkie niemal barwy – również swój sens złowrogi. Bywa kojarzony z trupią sinością, ze zmarłymi, z księżycowym pochodzeniem. Często owo wspólne występowanie obu kolorów realizuje się przez zastąpienie, skrzyżowanie: Breton odwołuje się do obrazu sztucznej muchy całkowicie białej, często w miejscu białego gołębia pojawia się u niego kruk itp. Nie należy zatem rozpatrywać osobno mitu koloru czarnego i oddzielać go od białego, który stanowiąc jego uzupełnienie i antytezę, jest z nim nierozwiązalnie złączony. Surrealistów wydaje

⁷⁷³ Michel Carrouges, *André Breton et les données fondamentales du surréalisme*, Paris 1967, s. 72.

⁷⁷⁴ Temat kolorów i ich symboliki wyczerpuje doskonała praca Marii Rzepińskiej, *Historia koloru w dziejach malarstwa europejskiego*, t. II, Warszawa 1989.

się nie interesować jedynie wartością estetyczną wynikającą z połączenia obu tych antagonistycznych kolorów, ale raczej skojarzenia przez ich splecenie wywoływane. Opozycja bieli i czerni jest jedną z tych antynomii, które dialektyka surrealistyczna stara się obalić, mieszając obie biegunowo przeciwne barwy, zaprzeczając dychotomicznej naturze świata. Równocześnie ta zmieniająca się często w ramach tego samego tekstu ocena koloru, który raz – mówiąc najogólniej – niesie z sobą wartości pozytywne, a innym razem negatywne, nie pozwala na uproszczenia. Barwna ambiwalencja, dwuznaczność, brak precyzji w symbolice kolorów, które dodatkowo zawsze zależą od kontekstu i intensywności, wydaje się sugerować moralne skomplikowanie zjawisk, których ocena także wynika z panujących wokół warunków. Nie chodzi tu zatem o przecięcie znaczeń, ale o badanie ciągłej możliwości zamiany kolorów, dialektyczną hipotezę nieustannych mutacji między przeciwstawnymi właściwościami. Dzieje się tak w *Publicznosci* Lorki, gdzie mamy białe konie bynajmniej niewyrażające niewinności, ale raczej hipokryzję, oraz Czarnego Konia symbolizującego najgłębiej skrywane ludzkie pragnienia. Z kolei pojawiająca się kilka stron dalej biała atlasowa peleryna Iluzjonisty i jego wielki biały wachlarz oraz kończący sztukę deszcz białych rękawiczek, a potem padający śnieg nic z hipokryzją nie mają wspólnego i są raczej zapowiedzią śmierci. Także w tomie *O aniołach* Albertiego stale obecny jest kontrast obrazów światła i ciemności, a ich symbolika stale jest odwracana i nietradycyjna. Dla przykładu w *El ángel de los números* (*Anioł numerów*) złowrogie białe kredy zamazują prawdziwe światło przestrzni – „tizas frías y esponjas / rayaban y borran / la luz de los espacios”⁷⁷⁵ („zimne kredy i gąbki / kreśliły i zmazły / światło przestrzni”), a w *El ángel bueno* (*Anioł dobry*) z kolei światło jest jak marmur i woda zimna i nieruchoma „–¡Oh anhelo, fijo mármil, / fija luz, fijas aguas / movibles de mi alma!”⁷⁷⁶ („– Och, pragnienie, nieruchomy marmur / nieruchome światło, nieruchome wody / zmienne mojej duszy!).

Hiszpańscy surrealiści nie okaleczali jedynie oczu. W wierszu Aleixandre odnajdujemy taki oto opis:

Me acuerdo que un día una sirena verde del color de la Luna sacó su pecho herido, partido en dos como la boca, y me quiso besar sobre la sombra muerta, sobre las aguas quietas seguidoras. Le faltaba otro seno. No volaban abismos. No. Una rosa sentida, un pétalo de carne, colgaba de su cuello y se ahogaba en el agua morada, mientras la frente arriba, ensombrecida de alas palpitantes, se cargaba de sueño, de muerte joven, de esperanza sin hierba, bajo el aire sin aire. Los ojos no morían. Yo podría haberlos tenido en esta mano, acaso para besarlos, acaso para sorberlos, mientras reía precisamente por el hombro, contemplando una esquina de duelo, un pez brutal que derribaba el cantil contra su lomo⁷⁷⁷.

(Pamiętam, że pewnego dnia zielona syrena koloru Księżyca wyjęła swą zranioną pierś, przeciętą na pół jak usta, i chciała mnie pocałować na martwym cieniu, na spokojnych, następujących

⁷⁷⁵ R. Alberti, *Obra completa*, t. I, s. 514.

⁷⁷⁶ *Ibidem*, s. 510.

⁷⁷⁷ V. Aleixandre, *Pasión de la Tierra...*, s. 93–94.

wodach. Nie miała drugiej piersi. Nie fruwały otchłanie. Nie. Bolesna róża, płatek mięsa, zwisał z jej szyi i topił się w fioletowej wodzie, podczas gdy czoło u góry, zacienione pulsującym rondem napelniało się snami, młodą śmiercią, nadzieją bez trawy, pod powietrzem bez powietrza. Oczy nie umierały. Ja mógłbym je trzymać w tej ręce, być może by je pocałować, być może by je wyssać podczas gdy śmiała się właśnie przez ramię, obserwując smutny narożnik, brutalna ryba, która burzyła klif o swój grzbiet).

Najczęściej jednak, obok wydrapywania oczu, surrealiści amputowali swoim bohaterom ręce lub dłonie⁷⁷⁸, co zgodnie z Freudowską psychologią miało oznaczać restrykcje moralne kojarzone z zakazami seksualnej ekspresji. Symbolika dłoni i samotnej rękawiczki ma długą tradycję: od opowiadania *Zaczarowana ręka* Nerval'a, poprzez *Pieśń miłości* de Chirico, płótna z tajemniczymi układami dłoni pt. *Ręce* Paula Delvaux, obrazem *Les hommes n'en sauraient rien* Maxa Ernsta z 1923 r., tomikiem *Les mains libres* Éluarda z 1937 r. ilustrowanego rysunkami Mana Raya aż po unoszącą się nad Sekwaną dłoń w *Nadji* Bretona. W hiszpańskim surrealizmie mamy makabryczny epizod z *Psa andaluzyjskiego*, w którym dziewczyna, używając laski, bawi się leżącą na ziemi odciętą dłonią (Buñuel w wielu wywiadach interpretował tę scenę jako wizję onanizmu). U Lorki mamy wspomnianą przed chwilą finałową scenę *Publiczności*, podczas której umiera Dyrektor w następującej scenerii: „Cały lewy kąt dekoracji rozpada się, ukazując się mocno oświetlone niebo pokryte podłużnymi chmurami i spada powolny, rzadki deszcz białych sztywnych rękawiczek”⁷⁷⁹. Przypomina to nieco alienację ciała poprzez zamienianie stóp w buty ze zwierzęcej skóry ze słynnego obrazu Magritte’a *Czerwony model*. W *Publiczności* nieco wcześniej zaś Iluzjonista mówi do Dyrektora: „Ja bez żadnego wysiłku potrafię zmienić butelkę atramentu w odciętą rękę obficie ustrojoną staroświeckimi pierścieniami”⁷⁸⁰. Odcięte górne kończyny są także w *Poecie w Nowym Jorku*, gdzie Lorca charakteryzuje się jako „un poeta sin brazos” („poeta bez ramion”⁷⁸¹) i gdzie widzimy, jak pewien Żyd „se cortó las manos en silencio al escuchar los primeros gemidos”⁷⁸² („obciął sobie ręce w ciszy, usłyszawszy pierwsze jęki”)⁷⁸³.

⁷⁷⁸ Czasami pojawiają się, szczególnie w malarstwie Dalego, odcięte nogi. Przypomnijmy sobie także nogę ortopedyczną z późnego filmu Buñuela zatytułowanego *Tristana*. Siła tego obrazu sprawiła, że Max Aub uznał ją (nogę) za większą gwiazdę niż odtwarzającą tam główną rolę Catherine Deneuve. Por. R. Descharnes, G. Néret, *op. cit.*, s. 122.

⁷⁷⁹ F. García Lorca, *Publiczność...*, s. 61.

⁷⁸⁰ *Ibidem*, s. 56.

⁷⁸¹ F. García Lorca, *Obras completas*, t. I, s. 528.

⁷⁸² *Ibidem*, s. 559. Zdaniem wielu krytyków (por. Christopher Flint, *La carne del poeta: representaciones del cuerpo en „Romancero gitano y en Poeta en Nueva York”*, [w:] L. Fernández Cifuentes (red.), *op. cit.*, s. 165) ofiara z ciała, jego ból i okaleczenie może stać się – stąd częste u Lorki odwołania do cierpień Chrystusa – konstruktywna, ujawniając bowiem istnienia pogrążone w nieszczęściu, poeta przyczynia się do ich przywrócenia do społecznego uniwersum.

⁷⁸³ W nowojorskim poemacie Lorki ludzie nie tylko są okaleczeni, ale także pokazywani w swojej najniższej kondycji, przy wykonywaniu fizjologicznych czynności: podczas oddawania moczu lub wymiotowania. W *Panorama de la multitud que vomita* (*Panorama wymiotującego tłumu*)

Podobny obraz znajdujemy także u Cernudy w tomie *Zakazane przyjemności*:

Qué ruido tan triste el que hacen dos cuerpos cuando se aman,
Parece como el viento que se mece en otoño
Sobre adolescentes mutilados,
Mientras las manos llueven,
Manos ligeras, manos egoístas, manos obscenas,
Cataratas de manos que fueron un día
Flores en el jardín de un diminuto bolsillo⁷⁸⁴.

(Co to za smutny hałas, jaki robią dwa ciała, kiedy się kochają, / Podobny jest do wiatru, co kołysze się jesienią / Nad kalekimi młodzieńcami, / Podczas gdy padają dłonie, / Dłonie lekkie, dłonie egoistyczne, dłonie obsceniczne, / Katarakty dłoni, które były pewnego dnia / Kwiatami w ogrodzie niewielkiej kieszeni.)

W zakończeniu pochodzącego z tego samego tomu wiersza *Había en el fondo del mar* (*Było na dnie morza*) czytamy z kolei: „Pero ninguna era comparable a una mano de yeso cortada. Era tan bella que decidí robarla. Desde entonces llena mis noches y mis días; me acaricia y me ama. La llamo la verdad del amor” („Ale żadna nie równała się z uciętą, gipsową ręką. Była tak ładna, że postanowiłem ją ukraść. Odtąd wypełnia moje noce i dni, głaszcząc mnie i kocha. Nazywam ją prawdą miłości”). Tu wydobyta z morskiego dna odcięta, gipsowa ręka służy Cernudzie za odpowiednik konwulsyjnej, fetyszystycznej i narcystycznej emocji, jaką stanowi w tym tomie miłość.

Podsumowując, powiedzmy, że zdegradowane i okaleczone ciało kieruje naszą uwagę ku fizyczności istnienia, przypomina o ciemnym, groźnym, obrzydliwym i pozbawionym godności aspekcie naszej cielesności. Równocześnie łatwość, z jaką ludzka godność w wyniku fizycznych ułomności znika, powoduje, że poczucie integralnej tożsamości bohaterów staje się zagrożone.

Zagrażone poczucie integralności bohaterów wynikało, obserwowaliśmy to już wcześniej, z nieustannego procesu ich przemian, rozszczepiania się osobowości i jej fragmentacji. Jednak fragmentacja podmiotu prowadzona była nie tylko na poziomie obrazu, ale także na poziomie dyskursu poprzez zastosowanie plastycznej techniki kolażu. Surrealistyczna wersja kolażu polegała na łączeniu dwóch rzeczywistości – walka z dualizmem świata i materii była celem nadrzęd-

wymiociny kojarzą się z wszystkim tym, co bohatera zniechęca do otaczającego społeczeństwa, ale także z wyzwoleniem tego, co uciemiężone. Wymiotowanie staje się więc działaniem uwalniającym. Odpowiada to rysunkowi, jaki Lorca wykonał w tym samym okresie, pt. *La muerte de Santa Rodegunda* (*Śmierć świętej Rodegundy*), gdzie widzimy dwie postaci, jedna w drugiej. Większa ma duże, otwarte, ale puste oczy, mniejsza, znajdująca się wewnątrz tamtej, ma zamknięte oczy i wymiotuje krwią. Krew wypływa także z jej krocza. Tu także wymioty symbolizują uwolnienie autentycznego, drzemającego wewnątrz nas ja. Także w pisanym w Nowym Jorku scenariuszu filmowym Lorca umieszcza obrazy wymiotujących bohaterów. Obok okaleczeń ciała i obrzydliwych obrazów ludzkich, poeta opisuje także inne makabryczne sceny: okaleczone zwierzęta, gnijącą padlinę, krew.

⁷⁸⁴ L. Cernuda, *Poesía completa*..., s. 122.

nym – pozornie niedających się połączyć na płaszczyźnie pozornie do tego nieodpowiedniej, co miało w zamyśle dać nową, inną (nad)rzeczywistość. Kolaż dzięki reprodukowaniu wyjętych z kontekstu fragmentów rzeczywistości uczył o efemeryczności związków między obrazem a tekstem, a zgodnie z definicją Ernsta przypominaną przez Taborską poprzez przypadkowe spotkanie cytatów z różnych rzeczywistości wyzwał iskrę poezji⁷⁸⁵. Zresztą najwcześniejszą formą tej cenniejszej przez Bretona techniki były kubistyczne *papiers collés*, stworzone w głównej mierze przez dwóch Hiszpanów Pabla Picassa i Juana Grisa około 1912 r. Przyklejali oni do płótna kawałki gazet, biletów, sznurków i innych materiałów użytku codziennego i łączyli je następnie z malarstwem. Użyte poza swoim dosłownym znaczeniem i kontekstem materiały stawały się w obrazie rywalizującą z naturą rzeczywistością, naturą stworzoną dla jednego świata, a umieszczoną w innym, obcym dla siebie porządku. Picasso uważał, że kolaż był szczytowym odkryciem. „Jeżeli kawałek gazety może stać się butelką, zmusza to do zastanowienia się zarówno nad gazetami, jak i nad butelkami” – mówił, a poczucie niezadomowienia przedmiotu porównywał do obcości ludzi, „gdyż zdawaliśmy sobie sprawę, że żyjemy na wygnaniu, w świecie niebudzącym otuchy”⁷⁸⁶. Z czasem kolaż adaptowany był i przekształcany przez inne gałęzie sztuki. Jak pisze Ryszard Nycz⁷⁸⁷, Max Ernst sygnalizował kolażowy potencjał literatury, wskazując na użycie „cytatów z rzeczywistości”, cytatów z dzieł literackich i pozaliterackich, Louis Aragon zaś myślał raczej o komunatach i „prefabrykowanych” elementach mowy potocznej. Kolaż – pisze dalej Nycz⁷⁸⁸ – służył surrealismowi do uzyskiwania iluzji przenikania niewspółmiernych „realności”. Zaadaptował się także w sztuce filmowej, gdzie stanowił formę montażu podkreślającą rozpryskiwanie się i fragmentację realności stosowaną m.in. przez Luisa Buñuela w jego dwóch surrealistycznych produkcjach. Jednak – jak zauważa Umberto Eco – „główny przykład enumeracji chaotycznej, który poprzedza osobliwe przykłady surrealistów, znajduje się w *Statku pijanym* Rimbauda” i chodzi tu o enumerację dysjunkcyjną, wyrażającą rozdrobnienie i rodzaj schizofrenii podmiotu uświadamiającego sobie sekwencję różnorodnych wrażeń, lecz niepotrafiącego nadać im żadnej jedności⁷⁸⁹.

Na poziomie dyskursu ta surrealistyczna technika kolażu polegała w hiszpańskiej poezji surrealistycznej na pozornie chaotycznym wyliczaniu przedmiotów, na zestawianiu elementów z sobą niekojarzonych.

Skoro już jesteśmy przy przedmiotach, poświęćmy im krótką chwilę. Otóż świat materialny i dotykalny był dla surrealistów ważny i stanowił ośrodek pewnej

⁷⁸⁵ A. Taborska, *op. cit.*, s. 36.

⁷⁸⁶ Françoise Gilot, Carlton Lake, *Życie z Picasssem*, przekład Maria Iwańska-Feliksowa, Kraków 1986, s. 60. Cyt. za: Ryszard Nycz, *Tekstowy świat. Poststrukturalizm a wiedza o literaturze*, Warszawa 1995, s. 216.

⁷⁸⁷ R. Nycz, *op. cit.*, Warszawa 1995, s. 193.

⁷⁸⁸ *Ibidem*, s. 194.

⁷⁸⁹ Umberto Eco, *Szaleństwo katalogowania*, przekład Tomasz Kwiecień, Poznań 2009, s. 321.

mistyki materii. Breton w szkicu *Surrealizm i malarstwo*⁷⁹⁰ stworzył listę przedmiotów surrealistycznych rozszerzaną w późniejszych pracach o kolejne kategorie, na którą składały się m.in. Duchampowski *ready-made*, „przedmioty znalezione” o niejasnym przeznaczeniu, „przedmioty zinterpretowane” przeznaczone do swobodnej interpretacji, „przedmioty wcielone”, „przedmioty ruchome”, „przedmioty matematyczne” i wiele innych. Celem tej multiplikacji miało być podważenie sensu wytworów rozumu, jakimi są przedmioty o wyraźnie utylitarnej funkcji, a także podawanie w wątpliwość przyjętych przez zdrowy rozsądek relacji między odległymi rzeczami. Produkowane przez surrealistycznych artystów plastyków rozmaite przedmioty surrealistyczne (ławka-wilk Victora Braunera, taboret o trzech kobiecych nogach Kurta Seligmanna, rozmaite instalacje Giacomettiego czy Duchampa) miały podważać kondycję przedmiotu. Czy rzeczy – pyta Jolanta Dąbrowska-Zydroń⁷⁹¹ – powszechnie znane pod jedną nazwą mogą nosić inną? Do jakiego punktu przedmiot może zatracić swoje oryginalne cechy charakterystyczne i nadal utrzymać nominalną tożsamość? Czy miękki zegarek Dalego może być zegarkiem, jeżeli jest topliwy jak воск świecy lub rozpułwający się na słońcu ser camembert? Czy filiżanka Oppenheim pozostaje filiżanką, jeżeli okryta jest futrem? Przedmioty nie dają się zidentyfikować, są pozbawione właściwości, nie niosą żadnego znaczenia i wówczas w nas samych znika potrzeba ich identyfikacji. Mówiąc inaczej, chodzi tu o zmianę w procesie konotacji: przedmioty przestają konotować cechy przynależące do tych przedmiotów, a zaczynają konotować inne, obce ich naturze. Brak dosłownej imitacji pobudza atmosferę żartu i absurdu, ale ten brak dosłowności, czy jeśli ktoś woli, osłabienie funkcji referencyjnej prowadzi także do metaforyzacji przedmiotów. Artystów niepokoiła i interesowała egzystencjalna, usytuowana poza granicami tego, co ludzkie, kondycja przedmiotu. Jej zrozumienie, pisze Juan-Eduardo Cirlot⁷⁹², pozwoliłoby być może wyjaśnić sens kultury, która mnoży przedmioty fizyczne w równym stopniu co traci wewnętrzną jedność i spójność. Najwięksi współcześni artyści – kontynuuje hiszpański poeta i badacz – Hans Arp, Max Ernst, Pablo Picasso, Joan Miró, Marcel Duchamp, zbierali przedmioty, gdyż szczególny głos tych rzeczy pozbawionych wartości, dalekich od tradycyjnej estetyki i definicji piękna i niemal bezimiennych coś im sugerował. Ich zbiory miały w sobie coś z dziecięcego umiłowania do przechowywania zebranych w parkach i na spacerach liści, kamieni, powykrzywianych i zardzewiałych drutów czy kolorowych szkiełek. Nie chodzi tu o symbolikę form ani też o piękno. Nie chodzi również o konstruowanie nowych kształtów, bo rzecz znaną traktowano jak rzecz skonstruowaną, ale o poszukiwanie istoty, duchowości przedmiotów i ich psychologicznego zastosowania. Ma to także związek z częstym u surrealistów motywem przemiany, bo właśnie

⁷⁹⁰ André Breton, *Surrealizm i malarstwo*, [w:] A. Ważyk (red.), *Surrealizm...*, s. 110–116.

⁷⁹¹ J. Dąbrowska-Zydroń, *op. cit.*, s. 60.

⁷⁹² J.-E. Cirlot, *El mundo...*, s. 43–44.

w dziecięcych zabawach kamień może być diamentem, a patyk szablą rycerza. Promotor europejskich nurtów awangardowych w Hiszpanii, Ramón Gómez de la Serna, a równocześnie wielki miłośnik przedmiotów – na wykłady przynosił w walizczkach rozmaite przedmioty i eksponował publiczności motyle, cukierki, rozgwiazdy czy papierowe kwiaty w nadziei że uda się rozwikłać ich najgłębsze znaczenie – rozumiał tę kwestię następująco: „Niespójny świat nie może mieć innego wyrazu niż fragmentaryczność i niespójność; poza tym człowiek może się przekonać, że jest bytem marginalnym i zamiast odnosić przedmioty do siebie, powinien siebie samego poszukać w przedmiotach”⁷⁹³. To podejście do rzeczywistości przypomina także sposób patrzenia Białoszewskiego, dostrzegającego w najpospolitszych sprzętach dzieła sztuki⁷⁹⁴.

A zatem surrealistyczne przedmioty zyskują w surrealistycznej sztuce na dynamice i żywotności, jednak z upodmiotowieniem przedmiotów wiąże się proces odwrotny – uprzedmiotowienia podmiotu, z jego niszczeniem i rozkładem. Deformacja rzeczywistości polegająca na uosobieniu przedmiotu uruchamia proces urzeczowienia człowieka⁷⁹⁵, co po raz kolejny zaciera granicę między tym, co rzeczywiste i nierzeczywiste, i uwypukla poczucie niestabilności. Te dwie przeciwstawne operacje: personifikacja przedmiotów i reifikacja człowieka, mają, jak pisze Seweryna Wysłouch, swoje światopoglądowe konsekwencje. „Personifikacja wiąże się z antropocentryzmem”, ukazuje świat jako cierpiący razem z człowiekiem, reifikacja zaś „podkreśla dehumanizację człowieka” i „sprowadzenie go do roli instrumentu”⁷⁹⁶. Weźmy za przykład cytowany już wiersz Albertiego *Espantapájaros* z tomu *Kazania i mieszkania*, gdzie człowiek staje się przedmiotem, strachem na wróble. Wspominaliśmy już, że nawiązuje on do zakupionego przez Bretona płótna Mallo o tym samym tytule. Ta pochodząca z 1929 r. praca galisyjskiej artystki przedstawia dwa strachy na wróble – kije od miotły, na których powiewają poskręcane ubrania – chroniące jednak krajobraz zdominowany

⁷⁹³ Zdanie to pochodzi ze wstępu do szóstego wydania „greguerías” Gómeza de la Serna. Cyt. za: M.V. Calvi, *op. cit.*, [w:] G. Morelli (red.), *op. cit.*, s. 14.

⁷⁹⁴ Surrealistyczne odczytanie teatru Białoszewskiego proponuje Jacek Kopciński, *Teatr z makaty – „Osmędeusze” Mirona Białoszewskiego*, [w:] Michał Głowiński, Zdzisław Łapiński (red.), *Pisanie Białoszewskiego. Szkice*, Warszawa 1993.

⁷⁹⁵ Pomiędzy realizowanymi przez surrealistów procesami urzeczowienia i animalizacji człowieka można umieścić jeszcze proces jego „wegetalizacji”. O ile w poezji Aleixandre przedmioty mają negatywne znaczenie, wskazując na nieautentyczność świata, motywy naturalne opisują pozytywną pierwotność. Znajdujemy w jego wierszach zamianę cielesnej materii ciała w organiczne elementy przyrodnicze ukazujące w tym konkretnym przypadku elementarność miłości: Te amé por tu cabello estéril, / por tus manos de piedra, / por tu cuerpo de hierba peinada por el viento, / por tu huella de lágrima sobre un barro reciente. (Kochałem cię za twoje nieurodzajne włosy, / za twoje ręce z kamienia, / za twoje ciało z traw uczesanych przez wiatr, / za twój ślad łzy na świeżym błocie.). Por. Vicente Aleixandre, *Mundo a solas*, ilustraciones de Luis Gordillo, edición de Alejandro Duque Amusco, Madrid 1998, s. 56.

⁷⁹⁶ S. Wysłouch, *op. cit.*, s. 77.

przez śmieci, kapelusze, skorupki od jajek i martwe jaszczurki. Postaci strachów, podobnie jak szkielety pojawiające się na innych obrazach Mallo, jak manekiny, ale przede wszystkim niezamieszkane ciała i puste ubrania, jakie dostrzegamy w hiszpańskiej literaturze surrealistycznej, ewokując kondycję człowieka raz jeszcze wskazują na koncepcję ludzkiej dehumanizacji.

Powróćmy zatem do literackiego kolażu. Powiedzieliśmy, że na poziomie dyskursu technika ta polegała w hiszpańskiej poezji surrealistycznej na pozornie chaotycznym wyliczaniu przedmiotów, na zestawianiu elementów z sobą niekojarzonych. Wyliczanki takie możemy z łatwością odnaleźć u wszystkich interesujących nas twórców. Znajdujemy je u Lorki, który dzielił z Aragonem przekonanie wyrażone w *Wieśniaku paryskim*, że jedyna poezja to poezja konkretna („Il n’y a de poésie que du concret”), prezentując w swojej surrealistycznej poezji skomplikowany gąszcz zderzonych z sobą bardziej niż skojarzonych przedmiotów pozostających względem siebie we wzajemnej zależności. Znajdujemy w filmach Buñuela pełnych niepokojących zbliżeń przedmiotów (pudełko w *Psie andaluzyjskim* i *Piękności dnia*, szkatułka z *Mrocznego przedmiotu pożądania*). Wyliczanki takie szczególnie częste są u Cernudy i Aleixandre i nie dotyczą jedynie poszczególnych przedmiotów, ale także obrazów i całych zdań wyjętych z normalnego kontekstu i umieszczonych wewnątrz wiersza. Zresztą są to miejsca wspólne kolażowi i intertekstualności, na co wskazuje w swojej interpretacji Manuel Ulacia⁷⁹⁷, analizując zapożyczenia z kina i jazzu w poezji Cernudy. Na kolaż wskazywał sam Cernuda w książce stanowiącej komentarz do tomu *La realidad y el deseo* pt. *Historial de un libro*: „Jeden z napisów na jakimś niemym filmie, który widziałem w Tuluzie, dostarczył mi ciekawego zdania: »w (nie pamiętam nazwy miejsca, jakie wymieniano) drogi żelazne noszą nazwy ptaków« i zastosowałem je, jak w kolażu, w wierszyku *Nevada*”⁷⁹⁸.

Także w tomie *O aniołach* obrazy nie harmonizują z sobą nawzajem, niejednokrotnie mamy do czynienia z przypadkowymi przeskokami z jednego na inny, rzucającymi wyzwanie logicznemu i racjonalnemu rozwojowi myśli. Pozorny brak łączności między nimi pomaga w budowaniu halucynacyjnej i koszmarnej atmosfery odpowiadającej depresji i umysłowemu wyobcowaniu bohatera. Następują po sobie rozmaite niepasujące do siebie obrazy, ale następują także pojedyncze przedmioty, wymieniane niemal bez użycia czasowników, jak w wierszu *Los ángeles muertos* (*Martwe anioły*), gdzie w rumowisku, rurociągu, na śmietniku, w górze uschniętych liści i pośród dogasającego żaru, wśród potłuczonych butelek i starych butów autor każe nam poszukiwać zniszczonych przedmiotów pozbawionych jakichkolwiek powiązań.

⁷⁹⁷ Manuel Ulacia, *Luis Cernuda: escritura, cuerpo y deseo*, Barcelona 1984, s. 75.

⁷⁹⁸ Cyt. za: James Valender, *Surrealism and Romanticism in Luis Cernuda's „Un río, un amor”*, [w:] Robert Havard (red.), *A Companion to Spanish Surrealism*, London 2004, s. 225.

Buscad, buscadlos;
En el insomnio de las cañerías olvidadas,
En los cauces interrumpidos por el silencio de las basuras.
No lejos de los charcos incapaces de guardar una nube,
Unos ojos perdidos,
Una sortija rota
O una estrella pisoteada⁷⁹⁹.

(Szukajcie, szukajcie ich / w bezsenności zapomnianych rurociągów, / w kanałach poprzerzanych milczeniem śmieci. / Nieopodal kałuż niezdolnych, by zatrzymać chmurę, / zgubione oczy / złamany pierścionek / lub rozdeptaną gwiazdę)

Alberti, ukazując szereg niepowiązanych z sobą przedmiotów, wskazuje przez ich nagromadzenie na poczucie chaosu, bezsensu i braku jasnych wartości wspólnego mu świata. Zdaniem Cyrila Briana Morrisa także kolejny zbiór Albertiego jest przeplatanką różnorodnych, niedorzecznych elementów, z których jedno wystają ponad inne, uwypuklają się i opierają włączeniu do tekstu: „W *Byłem głupkiem, a to, co zobaczyłem uczyniło mnie podwójnym głupkiem* są fragmenty: dziecięcych piosenek i wyliczanek, makaronicznych francuskich zdań, dziwacznych ciągów liczb i wzorów, onomatopeicznych dźwięków, nieco zmienionych gazetowych tytułów; są cytaty z podręcznika do języka łacińskiego, esejów Ortegi y Gasseta i *Alicji w krainie czarów*”⁸⁰⁰.

⁷⁹⁹ R. Alberti, *Obra completa*, t. I. *Poesía...*, s. 574.

⁸⁰⁰ Cyril Brian Morris, *De la pantalla al poema: las loas surrealistas de Rafael Alberti*, [w:] J. Pont (red.), *op. cit.*, s. 85.

Epilog

Wojna domowa przerwała w Hiszpanii mnóstwo losów, procesów i spraw. Powstrzymała wiele świetnie rokujących karier artystycznych, nie pozwoliła dokończyć dziesiątków wspaniałe zapowiadających się dzieł literackich, na wiele dekad skuła lodem kulturalne i cywilizacyjne wrzenie, jakiego nie obserwowano na półwyspie od wielu stuleci. Jej wybuch ostatecznie kończy barwny korowód hiszpańskich artystów wszystkich dziedzin sztuki, którzy zyskali światowy rozgłos, i uniemożliwia rozwój intelektualnych prądów. Konflikt sprawi, że artystyczna Hiszpania opustoszeje, a ostateczny wynik starcia całkowicie odmieni kierunek rozwoju tamtejszej literatury i sztuki. Dlatego bardzo łatwo przyszłoby nam tu przyznać, że wojna zabiła także hiszpański surrealizm. Wydaje się jednak, że tak się nie stało. Przeciwnie, wiele wskazuje na to, że surrealizm umarł sam. Zacznijmy od Lorki. Jego ostatnie dzieło dramatyczne nie było pisane w poetyce nadrealistycznej, był nim poetycki dramat *Dom Bernardy Alba*. Także w poezji zrezygnował po napisaniu *Poety w Nowym Jorku* z surrealistycznego obrazowania i powrócił w ostatnich, bardziej intymnych, erotycznych utworach do tradycyjnych form poetyckich: w 1934 r. do arabskich kasyd i gazel z tomu *Diván del Tamarit* (*Dywan Tamarit*), a rok później do sonetów pomieszczonych w *Sonetos del amor oscuro* (*Sonetety ciemnej miłości*). Rafael Alberti po napisaniu w latach 1928–1930 tomów *O aniołach*, *Kazania i mieszkania* i *Byłem głupkiem, a to, co zobaczyłem, uczyniło mnie podwójnym głupkiem* porzucił nadrealizm literacki na rzecz społecznej działalności i politycznego zaangażowania. Także Luis Cernuda w połowie lat trzydziestych odmieni dość radykalnie swoją poetykę, Vicente Aleixandre zaś którego artystyczna trajektoria jest mniej gwałtowna, będzie z książki na książkę coraz bardziej oddalać się od paryskiej szkoły, a już po wojnie, w 1944 r. opublikuje poruszającą, klasyczną w formie książkę *Sombras del paraíso* (*Cienie raju*). Surrealizm zatem zarówno w teatrze, jak w poezji stanowił szczególny, bardzo istotny etap twórczej drogi poszczególnych autorów, określał fazę ich rozwoju, nigdy zaś nie wyznaczał ich mety. Surrealistyczna poezja i teatr Lorki, Cernudy, Albertiego i Aleixandre nie stanowiły jedyne rejestru ich twórczości, a tylko jeden z wielu. Ostatecznego celu nie stanowił nawet dla Joana Miró, który – mimo że Breton określił go jako „le plus surréaliste d’entre nous” – stał się w latach czterdziestych poprzez cykl swoich konstelacji prekursorem sztuki abstrakcyjnej. Nie stanowił także dla Salvadora Dalí, który pod koniec lat pięćdziesiątych zmienił

styl na hiperrealistyczny, deklarując, że malarstwo rozumie jako ręcznie wykonaną fotografię. Co do surrealistycznej poezji, będącej w Hiszpanii przede wszystkim totalnym buntem poetyckiego języka, to w sposób oczywisty Lorca, Alberti, Aleixandre i Cernuda, uznawszy, że droga ta doprowadziła ich już do ściany, porzucili nadrealistyczny język poetycki, odwrócili się i rozpoczęli nowe poszukiwania, co dowodzi zapewne, że ich trajektoria nie różni się od rozwoju innych awangardowych artystów europejskich. Ci, którzy będą mogli (Aleixandre, Buñuel), powrócą po latach do surrealizmu. Część ściśle surrealistycznych doświadczeń interesujących nas twórców podejmie po wojnie ruch o nazwie „postismo” (skrótowa, pozbawiona członu „surreal” forma określenia „postsurrealismo”) zainicjowany w 1946 r. przez poetów Carlosa Edmunda de Ory oraz Eduarda Chicharro, chociaż uczestniczyli w nim bardziej znani artyści, jak Ángel Crespo czy Gloria Fuentes. Także hiszpański surrealizm teatralny zahibernuje się na czas frontowej zawieruchy i odrodzi na nowo, jakżeby inaczej, we Francji, wśród dzieci wojennych emigrantów, jak Fernando Arrabal, czy pisarzy emigrujących po 1939 r. z frankistowskiej Hiszpanii, jak Francisco Nieva⁸⁰¹. Wcześniej, w początkach 1941 r. powstanie, również we Francji, jeszcze jeden surrealistyczny dramat pióra Pabla Picassa. Artysta fazę surrealistyczną twórczości plastycznej reprezentowaną przez rzeźby, jak *Femme au feuillage* z 1934 r., czy obrazy, jak *Femme au fauteuil rouge* z 1932 r., miał już właściwie za sobą, ale w 1935 r. przeżywał poważny kryzys emocjonalny i artystyczny, w wyniku którego przestał malować, a zaczął uprawiać poezję oraz rysunek automatyczny stanowiący ortodoksyjną praktykę surrealistyczną. Wówczas napisał, również według reguł pisma automatycznego poemat po hiszpańsku, który przerobił w styczniu 1941 r. na dramat w języku francuskim, a dokładniej farsę *Le Désir attrapé par la queue* (*Pożądanie schwyta- ne za ogon*)⁸⁰². Zdaniem Béhara cechą charakterystyczną tego tekstu jest z jednej strony nieokiełznany humor (widoczny już w imionach postaci, jak Wielka Stopa, Cebula, Tłusta Trwoga, Chuda Trwoga, Zasłony itd.), a także w samym języku obnażającym absurd językowych stereotypów, z którego rodzi się pomieszanie pojęć, z drugiej zaś barokowa wizja świata i deformujący poprzez powiększenie

⁸⁰¹ W Hiszpanii teatr surrealistyczny odrodzi się w latach siedemdziesiątych. Jego przedstawicielami będą m.in. Miguel Romero Esteo („W przypadku Miguela Romero Esteo – manipulowanie słowem prowokuje działania postaci, co zbliża jego teatr do teatru surrealistycznego, zwłaszcza w utworach, które wchodzi jako sceny-obrazy do *Pizzicato irrisorio y gran pavana de los lechuzos* (*Śmieszne pizzicato i wielka pawana puchaczy*, 1978)”, Urszula Aszyk, *Współczesny teatr hiszpański w walce o... teatr*, Warszawa 1988, s. 110). Urszula Aszyk za surrealistyczny uważa także teatr autorstwa José Ruibala, Luisa Matilli, Alfonso Vallejo (Urszula Aszyk, *El teatro español frente a las vanguardias del siglo XX*, [w:] David Kossoff, Ruth H. Kossoff, Geoffrey Ribbans, José Amor y Vázquez (red.), *Actas del VIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas: 22–27 agosto 1983*, t. 1, Providence 1983, s. 175–183).

⁸⁰² Por. Henry Gidel, *Picasso. Biografia*, przeł. Halina Andrzejewska, Maria Braunstein, Warszawa 2004, s. 281.

lub zmniejszenie sposób patrzenia⁸⁰³. Picasso kilka lat później odczyta sztukę publicznie w domu Michela Leirisa, a wśród wielu znakomitych gości obecnych podczas lektury znajdować się będą m.in. Simone de Beauvoir, Jean-Paul Sartre, Albert Camus czy Pierre Reverdy. Premiera będzie miała miejsce w 1967 r. w ramach festiwalu w Saint-Tropez.

A jednak, jak twierdzi wielu krytyków⁸⁰⁴, absolutną kulminacją nadrealistycznej ikonografii w ogóle i konkretnej twórczej drogi Picassa jest pochodząca z 1937 r. *Guernica*, stanowiąca obraz bardziej realistyczny niż rzeczywistość, superrealistyczny, surrealistyczny właśnie. Płótno to spełnia marzenia i przeczucia André Bretona o istnieniu przypadków obiektywnych. Dzieło powstało bowiem w tym samym budynku, w którym Balzak sto lat wcześniej, w 1831 r., umieścił akcję opowieści – zwróćmy uwagę na ten tytuł – *Nieznane arcydzieło* przedstawiającej losy znanego malarza usiłującego stworzyć wizerunek ideału kobiecej urody, wizerunek, który w końcu okazuje się bezładną plataniną barwnych plam.

⁸⁰³ Henri Béhar, *Dada i surrealizm w tetarze*, przekład Piotr Szymanowski, Warszawa 1975, s. 220–221.

⁸⁰⁴ Por. Juan Antonio Ramírez, *Picasso surrealista*, [w:] J.M. Bonet, E. Carmona *et al.*, *op. cit.*, s. 47.

Cytowana literatura

Źródła

- ALBERTI Rafael, *Obras completas*, t. 1, *Poesía I*, edición de Jaime Siles con aportaciones críticas de Gonzalo Santonja, prólogo de las *Obras completas* por Luis Miguel Enciso, Seix Barral, Barcelona 2003.
- ALBERTI Rafael, *Obras completas*, t. 7, *Teatro I*, edición de Eladio Mateos con aportaciones críticas de Gonzalo Santonja, prólogo de las *Obras completas* por Luis Miguel Enciso, Seix Barral, Barcelona 2003.
- ALBERTI Rafael, *Utracony gaj*, przełożyła Zofia Szleyen, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1982.
- ALEIXANDRE Vicente, *Correspondencia a la generación del 27 (1928-1984)*, edición de Irma Emiliozzi, Editorial Castalia, Madrid 2001.
- ALEIXANDRE Vicente, *Espadas como labios, La destrucción o el amor*, edición, introducción y notas de José Luis Cano, Castalia, Madrid 1993.
- ALEIXANDRE Vicente, *Mundo a solas*, ilustraciones de Luis Gordillo, edición de Alejandro Duque Amusco, Ayuntamiento de Madrid, Concejalía de Cultura, Madrid 1998.
- ALEIXANDRE Vicente, *Pasión de la Tierra*, edición de Gabriele Morelli, Cátedra, Madrid 2000.
- ALEIXANDRE Vicente, *Poesía superrealista. Antología*, Barral Editores, Barcelona 1971.
- CERNUDA Luis, *Obra completa*, edición a cargo de Derek Harris y Luis Maristany, t. II, *Prosa I*, Ediciones Siruela, Madrid 1994.
- CERNUDA Luis, *Obra completa*, edición a cargo de Derek Harris y Luis Maristany, t. III, *Prosa II*, Ediciones Siruela, Madrid 1994.
- CERNUDA Luis, *Poesía completa*, edición a cargo de Derek Harris y Luis Maristany, Barral Editores, Barcelona 1977.
- GARCÍA LORCA Federico, *Dramaty*, przełożyli Zbigniew Bieńkowski, Mieczysław Jastrun, Zofia Szleyen, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1968.
- GARCÍA LORCA Federico, *Obras completas*, edición de Miguel García-Posada, t. I, *Poesía*, Galaxia Gutenberg / Círculo de Lectores, Barcelona 1996.
- GARCÍA LORCA Federico, *Obras completas*, edición de Miguel García-Posada, t. II, *Teatro*, Galaxia Gutenberg / Círculo de Lectores, Barcelona 1996.
- GARCÍA LORCA Federico, *Obras completas*, edición de Miguel García-Posada, t. III, *Prosa*, Galaxia Gutenberg / Círculo de Lectores, Barcelona 1996.
- GARCÍA LORCA Federico, *Publicznosc. Sztuka bez tytułu*, przełożyła i opatrzyła posłowiem Zofia Szleyen, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1982.
- GARCÍA LORCA Federico, *Teatr nie dokończony – teatr otwarty*, przekład, opracowanie i wstęp Urszula Aszyk, Energeia, Warszawa 1998.
- GARCÍA LORCA Federico, *Teatro breve. Groteski teatralne*, zebrała i przełożyła Zofia Szleyen, ilustrował Otto Axer, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1966.

Inne utwory literackie

- BORGES Jorge Luis, *Dalsze dociekania*, przełożył Andrzej Sobol-Jurczykowski, Prószyński i S-ka, Warszawa 1999.
- BORGES Jorge Luis, *Opowiadania*, przełożyli Zofia Chądzyńska, Andrzej Sobol-Jurczykowski *et al.*, posłowie Rajmund Kalicki, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1978.
- BUÑUEL Luis, *Lodowy pałac*, przełożył Maciej Ziętara, „Literatura na Świecie”, 2000, nr 7–8.
- BUÑUEL Luis, *Moje ostatnie tchnienie*, przekład Maria Braunstein, Świat Literacki, Izabelin 2006.
- CARPENTIER Alejo, *Królestwo z tego świata*, przełożyła Kalina Wojciechowska, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1975.
- CERVANTES SAAVERDA Miguel de, *Przemysłny szlachcic Don Kichote z Manczy*, przełożyli Anna Ludwika Czerny i Zygmunt Czerny, t. I i t. II, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1983.
- CORTÁZAR Julio, *Fantomas przeciw wielonarodowym wampirom*, przełożyła Zofia Chądzyńska, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1979.
- DIEGO Gerardo, *Manual de espumas. Versos humanos*, Cátedra, Madrid 1995.
- GARCÍA MÁRQUEZ Gabriel, *Sto lat samotności*, przekład Grażyna Grudzińska i Kalina Wojciechowska, PIW, Warszawa 1992.
- GINSBERG Allen, *Skowyt i inne wiersze*, przekład Grzegorz Musiał, Pomorze, Bydgoszcz 1984.
- GÓMEZ DE LA SERNA Ramón, *Myśli rozbrykane*, wybrał, przełożył i wstępem opatrzył Janusz Strasburger, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1979.
- JIMÉNEZ Juan Ramón, *Eternidades*, prólogo de Víctor García de la Concha, Taurus, Madrid 1982.
- LAUTRÉAMONT, *Pieśni Maldorora i poezje*, przekład, wstęp i przypisy Macieja Żurowskiego, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1976.
- LOWELL Robert, *Poezje*, przełożyli Stanisław Barańczak, Piotr Sommer, Michał Sprusiński, Bolesław Taborski, wybór i posłowie Bolesław Taborski, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1986.
- MACHADO Antonio, *Poesías completas*, edición Manuel Alvar, Espasa Calpe, Madrid 1991.
- MACHADO Antonio, *Serce i kamień. Wybór poezji*, przełożył i wstępem opatrzył Artur Międzyrzecki, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1967.
- MIŁOSZ Czesław, *Mowa wiązana*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1986.
- NERUDA Pablo, *Wyznaję, że żyłem. Wspomnienia*, przełożyła Zofia Szleyen, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1976.
- NERVAL Gérard de, *Córki ognia*, wybór, przekład i komentarz Joanna Guze, Oficyna Literacka, Kraków 1993.
- RIMBAUD Arthur, „Majaczenia”, „List jasnowidza”, [w:] Artur Międzyrzecki, *Rimbaud, Apollinaire i inni (wybór przekładów)*, Czytelnik, Warszawa 1988.
- RIMBAUD Arthur, *Oeuvres*, Collections-Promesses, Editions d'Antan, b.m. 1983.
- SÁBATO Ernesto, *Abbadón – Anioł Zagłady*, przekład autoryzowany Heleny Czajki, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1978.
- STRASBURGER Janusz, *Antologia poezji hiszpańskiej*, Elma Books, Warszawa 2000.
- UNAMUNO Miguel de, *Niebla*, edición de Mario J. Valdés, Cátedra, Madrid 2004.
- TRANSTRÖMER Tomas, *Dziki rynek i Żywym umarłym*, przełożył Leonard Neuger, Miniatura, Kraków 1989.
- VALLE-INCLÁN Ramón María del, *Blaski cyganerii*, [w:] *Dziwadła i makabry. Teatr*, przełożyła i opatrzyła posłowiem Zofia Szleyen, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1975.

Opracowania

- ABASTADO Claude, *Introduction au surréalisme*, Bordas, Paris 1971.
- ALAZRAKI Jaime, *Hacia Cortázar: aproximaciones a su obra*, Anthropos, Barcelona 1994.
- ALEXANDRIAN Sarane, *Le surréalisme et le rêve*, Gallimard, Paris 1975.
- ALONSO Dámaso, *La lengua poética de Góngora*, Revista de Filología Española, Madrid 1935.
- ALONSO Dámaso, *Poetas españoles contemporáneos*, Gredos, Madrid 1958.
- ALONSO VALERO Encarna, *No preguntarme nada. Variaciones sobre tema lorquiano*, Atrio, Granada 2005.
- ALQUIÉ Ferdinand, *Philosophie du surréalisme*, Flammarion, Paris 1977.
- ANDRESON Andrew A., *El veintisiete en tela de juicio. Examen de la historiografía generacional y replanteamiento de la vanguardia histórica española*, Gredos, Madrid 2005.
- ANFAM David A., BEAL Mary et al., *Techniki wielkich mistrzów malarstwa*, tłumaczenie Dorota Stefańska-Szewczuk, Monika Dolińska, Bożena Mierzejewska, Arkady, Warszawa 1999.
- ARANDA Francisco, *El surrealismo español*, Editorial Lumen, Barcelona 1981.
- ARANDA Francisco, *Luis Buñuel, biografía crítica*, Editorial Lumen, Barcelona 1969.
- ARIZMENDI Milagros, *Introducción*, [w:] Gerardo Diego, *Manual de espumas. Versos humanos*, Cátedra, Madrid 1995.
- ARLANDIS Sergio, *Vicente Aleixandre*, Editorial Síntesis, Madrid 2004.
- ASHBERY John, *Dziedzictwo dada i surrealizmu*, przełożył Marcin Szuster, „Literatura na Świecie”, 2006, nr 7–8.
- ASZYK Urszula, *El teatro español frente a las vanguardias del siglo XX*, [w:] A. David Kossoff, Ruth H. Kossoff, Geoffrey Ribbans, José Amor y Vázquez (red.), *Actas del VIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas: 22–27 agosto 1983*, t. I, Asociación Internacional de Hispanistas, Providence 1983.
- ASZYK Urszula, *Federico García Lorca w teatrze swoich czasów*, Energeia, Warszawa 1997.
- ASZYK Urszula, „Hamlet” Buñuela, „Dialog”, 2000, nr 8.
- ASZYK Urszula, *La cuestión del surrealismo en el teatro español anterior a la Guerra Civil*, [w:] Derek W. Flitter (red.), *Actas del XII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas, 21–26 de agosto de 1995, Birmingham*, t. IV., *Del Romanticismo a la Guerra Civil*, Department of Hispanic Studies, The University of Birmingham, Doelphin Books, Birmingham 1998.
- ASZYK Urszula, *La teoría del esperpento a la luz de las teorías del teatro de vanguardia europeo: Valle-Inclán – Witkiewicz – Artaud*, [w:] *Entre la crisis y la vanguardia. Estudios sobre el teatro español del siglo XX*, Cátedra de Estudios Ibéricos, Universidad de Varsovia, Varsovia 1995.
- ASZYK Urszula, *Współczesny teatr hiszpański w walce o... teatr*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1988.
- BACZYŃSKA Beata, *Dramaturg w wielkim teatrze historii. Pedro Calderón de la Barca*, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 2005.
- BACHTIN Michaił, *Twórczość Franciszka Rabelais’go a kultura ludowa średniowiecza i renesansu*, przekład Anna i Andrzej Goreniewie, opracowanie, wstęp, komentarze i weryfikacja przekładu Stanisław Balbus, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1975.
- BALAKIAN Anna, *Le surréalisme français*, [w:] Jean Weisgerber (red.), *Les avant-gardes littéraires au XX^e siècle*, t. I, *Histoire*, Akadémiai Kiadó, Budapest 1986.
- BALAKIAN Anna, *Surrealism: the road to the absolute*, The University of Chicago Press, Chicago and London 1986.
- BALBOA ECHEVERRÍA Miriam, *La visión paralizante: el surrealismo en el teatro de Federico García Lorca*, a dissertation submitted in partial fulfillment of the requirements for the degree of Doctor of Philosophy, University of Washington 1980.

- BARANOWSKA Małgorzata, *Surrealna wyobraźnia i poezja*, Czytelnik, Warszawa 1984.
- BARRERA Trinidad, *Las vanguardias hispanoamericanas*, Síntesis, Madrid 2006.
- BARTHES Roland, *Mieszczanstwo jako społeczeństwo anonimowe*, [w:] *Mitologie*, przełożył Adam Dziadek, wstępem opatrzył Krzysztof Kłosiński, KR, Warszawa 2000.
- BAUMAN Zygmunt, *Ponowoczesność, czyli o niemożliwości awangardy*, [w:] *Ponowoczesność jako źródło cierpień*, Sic!, Warszawa 2000.
- BEDNARCZUK Monika, *Obraz hiszpańskiej wojny domowej lat 1936–1939 w piśmiennictwie polskim*, Wydawnictwo Adam Marszałek, Toruń 2008.
- BÉHAR Henri, *Dada i surrealizm w teatrze*, przekład Piotr Szymanowski, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1975.
- BENJAMIN Walter, *Pasaże*, pod redakcją Rolfa Tiedemanna, przełożył Ireneusz Kania, posłowiem opatrzył Zygmunt Bauman, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2005.
- BENJAMIN Walter, *Surrealizm. Ostatnie migawki z życia europejskiej inteligencji*, [w:] *Twórca jako wytwórca*, wyboru dokonał Hubert Orłowski, wstęp Jerzy Kmita, przełożyli z niemieckiego Hubert Orłowski, Janusz Sikorski (szkic o surrealizmie w przekładzie tego drugiego), Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 1975.
- BESANÇON Alain, *La imagen prohibida. Una historia intelectual de la iconoclasia*, traducción de Encarna Castejón, Ediciones Siruela, Madrid 2003.
- BODINI Vittorio, *Los poetas surrealistas españoles*, Tusquets, Barcelona 1971.
- BONET Juan Manuel, CARMONA Eugenio et al., *El Surrealismo y sus imágenes*, Fundación Cultural MAPFRE VIDA, Madrid 2002.
- BOUSOÑO Carlos, *La poesía de Vicente Aleixandre*, Gredos, Madrid 1956.
- BRAVO Victor, *Magias y maravillas en el continente literario. Para un deslinde del realismo mágico y lo real maravilloso*, Ediciones La Casa de Bello, Caracas 1995.
- BRÉCHON Robert, *Le surréalisme*, Librairie Armand Colin, Paris 1971.
- BRETON André, ARAGON Louis, *Le cinquantenaire de l'hysterie (1878–1928)*, „La Révolution surréaliste”, nr 11 – Quatrième année, 15 mars 1928, [w:] *La Révolution surréaliste. Collection complète*, Editions Jean-Michel Place, Paris 1975.
- BUCKLEY Ramón, CRISPIN John, *Los vanguardistas españoles (1925–1935)*, Alianza Editorial, Madrid 1973.
- BÜRGER Peter, *Teoria awangardy*, przekład Jadwiga Kita-Hubner, Universitas, Kraków 2006.
- CALINESCU Matei, *Cinco caras de la modernidad. Modernismo. Vanguardia. Decadencia. "Kitsch". Postmodernismo*, presentación por José Jiménez, traducción de Francisco Rodríguez Martín, Alianza Editorial, Madrid 2003.
- CALVO CARILLA José Luis, *Quevedo y la generación del 27 (1927–1936)*, Pre-Textos, Valencia 1992.
- CANO BALLESTA Juan, *La poesía española entre pureza y revolución (1920–1936)*, Siglo Veintiuno de España Editores, Madrid 1996.
- CANO José Luis, *La generación de la amistad*, [w:] *La poesía de la generación del 27*, Guadarrama, Barcelona 1973.
- CARROUGES Michel, *André Breton et les données fondamentales du surréalisme*, Gallimard, Paris 1967.
- CASTRO Elena, *La subversión del espacio poético en el surrealismo español*, Visor Libros, Madrid 2008.
- CHICHARRO Antonio, SÁNCHEZ TRIGUEROS Antonio (red.), *La verdad de las máscaras. Teatro y vanguardia en Federico García Lorca*, Alhulia, Granada 2005.
- CIESIELSKA-BORKOWSKA Stefania, *Miguel de Unamuno*, [w:] Miguel de Unamuno, *Mgła*, przełożył z hiszpańskiego Edward Boyé, tłumaczenie przejrzała Stefania Ciesielska-Borkowska, Książka i Wiedza, Warszawa 1958.

- CIRLOT Juan Eduardo, *Diccionario de los ismos*, prólogo de Ángel González García, edición a cargo de Lourdes Cirlot y Victoria Cirlot, Siruela, Madrid 2006.
- CIRLOT Juan-Eduardo, *El mundo del objeto a la luz del surrealismo*, Anthopos, Barcelona 1986.
- CORREA Gustavo, *La poesía mítica de Federico García Lorca*, segunda edición, Gredos, Madrid 1975.
- CORTÁZAR Julio, *Obra crítica*, t. I i t. II, edición de Jaime Alazraki, Alfaguara, Madrid 1994.
- CYWIŃSKA Marta, *Manufaktura snów. Rozważania o polskiej poezji nadrealistycznej*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2007.
- CZERWIŃSKI Marcin, *Samotność sztuki*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1978.
- DĄBROWSKA-ZYDRON Jolanta, *Kulturotwórcza rola surrealizmu*, Wydawnictwo Fundacji Humaniora, Poznań 1999.
- DAIX Pierre, *La vie quotidienne des surréalistes 1917–1932*, Hachette, Paris 1993.
- DELAPEIRRIÈRE Maria, *Polskie awangardy a poezja europejska. Studium wyobraźni poetyckiej*, przełożył Adam Dziadek, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2004.
- DESCHARNES Robert, NÉRET Gilles, *Salvador Dalí 1904–1989*, tłumaczenie z języka niemieckiego Ewa Łomnicka-Żakowska, Taschen, Solis, Warszawa 2005.
- DÍAZ DE CASTRO Francisco José, PRADO Benjamín et al., *Rafael Alberti. Premio de literatura en lengua castellana Miguel de Cervantes 1983*, Anthropos, Barcelona 1989.
- DIEGO Gerardo, *Crítica y poesía*, Júcar, Madrid 1984.
- DÍEZ DE REVENGA Francisco Javier, *La poesía de vanguardia*, Ediciones del Laberinto, Madrid 2001.
- DÍEZ DE REVENGA Francisco Javier, *Las Vanguardias y la Generación del 27*, Síntesis, Madrid 2004.
- DOMÉNECH Ricardo, *García Lorca y la tragedia española*, Editorial Fundamentos, Madrid 2008.
- DOUGHERTY Dru, *Alberti y sus ángeles: entre Bécquer y el nuevo romanticismo*, [w:] Serge Salaün, Zoraida Carandell (red.), *Rafael Alberti et les avant-gardes*, Presses Sorbonne Nouvelle, Paris 2004.
- DUBOWIK Henryk, *Nadrealizm w polskiej literaturze współczesnej*, Bydgoskie Towarzystwo Naukowe, Prace Wydziału Nauk Humanistycznych, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Poznań-Bydgoszcz 1971.
- DUMITRESCU Domnita, *Sobre la terminología cromática en la poesía de la generación del 27*, [w:] Maxime Chevalier et al. (red.), *Actas del Quinto Congreso Internacional de Hispanistas celebrado en Bordeaux del 2 al 8 de septiembre de 1974*, Asociación Internacional de Hispanistas, Instituto de Estudios Ibéricos e Iberoamericanos, Universidad de Bordeaux III, Bordeaux 1977.
- DUPUIS Jules-François, *Historia desenvuelta del surrealismo*, traducción Carlos García Velasco, Alikornio Educaciones, Barcelona 2004.
- DUROZOI Gérard, LECHERBONNIER Bernard, *El surrealismo*, traductor Josep Elías, Ediciones Guadarrama, Madrid 1974.
- ECO Umberto, *Szaleństwo katalogowania*, przekład Tomasz Kwiecień, Rebis, Poznań 2009.
- ECO Umberto (red.), *Historia brzydoty*, przekład zbiorowy, Rebis, Poznań 2007.
- ÉLUARD Paul, *Œuvres complètes*, t. I, préface et chronologie du Lucien Scheler, textes établis et annotés par Marcelle Dumas et Lucien Scheler, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, Paris 1968.
- ENGELKING Leszek, *Surrealizm, underground, postmodernizm. Szkice o literaturze czeskiej*, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2001.
- ESCARTÍN GUAL Monserrat, *Introducción*, [w:] Perdo Salinas, *La voz a ti debida. Razón de Amor. Largo Lamento*, Cátedra, Madrid 2005.

- FERNÁNDEZ Ana María *Teoría de la novela en Unamuno, Ortega y Cortázar*, Editorial Pliegos, Madrid 1991.
- FERNÁNDEZ CIFUENTES Luis (red.), *Estudios sobre la poesía de Lorca*, Istmo, Madrid 2005.
- FERNÁNDEZ URTASUN Rosa, *La búsqueda del hombre a través de la belleza. Un estudio comparado sobre el surrealismo literario francés y Vicente Aleixandre*, Edition Reichenberger, Kassel 1997.
- FRIEDRICH Hugo, *Struktura nowoczesnej liryki. Od połowy XIX do połowy XX wieku*, przełożyła i opatrzyła wstępem Elżbieta Feliksiak, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1978.
- GAOS Vicente, *Antología del grupo poético de 1927*, Cátedra, Madrid 1999.
- GAOS Vicente (red.), *Diez siglos de poesía castellana*, Alianza Editorial, Madrid 1987.
- GARCÍA Miguel Ángel, *El veintisiete en vanguardia. Hacia una lectura histórica de las poéticas moderna y contemporánea*, Pre-Textos, Valencia 2001.
- GARCÍA DE CARPI Lucía, *La pintura surrealista*, [w:] *Cuadernos de Arte Español*, t. 29, Madrid 1992.
- GARCÍA DE LA CONCHA Víctor, *Antología comentada de la generación del 27*, Espasa-Calpe, Madrid 2007.
- GARCÍA DE LA CONCHA Víctor (red.), *El surrealismo*, Taurus Ediciones, Madrid 1982.
- GARCÍA-POSADA Miguel, *Lorca: interpretación de „Poeta en Nueva York”*, Akal, Madrid 1982.
- GAZDA Grzegorz, *Awangarda – nowoczesność i tradycja. W kręgu europejskich kierunków literackich pierwszych dziesięcioleci XX w.*, Wydawnictwo Łódzkie, Łódź 1987.
- GAZDA Grzegorz, *Słownik europejskich kierunków i grup literackich XX wieku*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2000.
- GEREMEK Bronisław, *Świat „opery żebraczej”. Obraz włóczęgów i nędzarzy w literaturach europejskich XV-XVII wieku*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1989.
- GIBSON Ian, *Vida, pasión y muerte de Federico García Lorca 1898–1936*, DeBOLSILLO, Barcelona 2006.
- GIDEL Henry, *Picasso. Biografia*, przełożyły Halina Andrzejewska i Maria Braunstein, Wydawnictwo W.A.B., Warszawa 2004.
- GILOT Françoise, LAKE Carlton, *Życie z Picassem*, przełożyła Maria Iwańska-Feliksowa, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1986.
- GIMENO ARAGÓN Elisabet, *Máscara versus Apariencia. Caminos del deseo en „El público” de García Lorca*, PPU, Barcelona 2009.
- GŁOWIŃSKI Michał (red.), *Groteska, słowo/obraz terytoria*, Gdańsk 2003.
- GONZÁLEZ ECHEVARRÍA Roberto, RODRÍGUEZ MONEGAL Emir, *Cztery albo pięć stron świata. Z Octavio Pazem rozmawiają Roberto González Echevarría i Emir Rodríguez Monegal*, przełożyła Maria Raczkiewicz, „Literatura na Świecie” 2000, nr 7–8.
- GÓRNA Katarzyna, *„Angelita” de Azorín, un intento de reescritura de auto sacramental en el siglo XX*, [w:] Urszula Aszyk (red.), *Reescritura e intertextualidad. Literatura – Cultura – Historia*, Instituto de Estudios Ibéricos e Iberoamericanos, Universidad de Varsovia, Varsovia 2007.
- GÓRSKI Eugeniusz, *Wstęp*, [w:] Eugeniusz Górski (red.), *Problemy człowieka we współczesnej myśli hiszpańskiej*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1982.
- GRABSKA Elżbieta, *Apollinaire i teoretycy kubizmu w latach 1908–1918*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1966.
- GREENBERG Clement, *Obrona modernizmu. Wybór esejów*, przekład Grzegorz Działowski, Maria Śpik-Działowska, wybór pism i redakcja naukowa Grzegorz Działowski, Universitas, Kraków 2006.
- GUIGON Emmanuel (red.), *Luis Buñuel y el surrealismo*, Museo de Teruel, Teruel 2000.
- GUILLÉN Jorge, *El estímulo superrealista*, [w:] b.a., *Homenaje universitario a Dámaso Alonso. Reunido por los estudiantes de filología románica. Curso 1968-1969*, Gredos, Madrid 1970.

- GUILLÉN Jorge, *Lenguaje y poesía: algunos casos españoles*, Alianza Editorial, Madrid 1983.
- GUILLÉN Jorge, *Notas para una edición comentada de Góngora*, edición, notas y acotaciones, Antonio Piedra, Juan Bravo, prólogo, José María Micó, Fundación Jorge Guillén, Valladolid 2002.
- GULLÓN Ricardo, *El modernismo visto por los modernistas*, Guadarrama/Punto Omega, Brcelona 1980.
- GUTOROW Jacek, *Odmienić życie*, „Literatura na Świecie”, 2008, nr 3–4.
- HAMMOND Paul, *Juegos del lenguaje en „La edad de oro”*, [w:] Joaquín Roses (red.), *Buñuel a imagen de la letra. Actas del Seminario de Literatura celebrado en la Diputación de Córdoba del 20 al 21 de octubre de 2000*, Diputación de Córdoba, Córdoba 2004.
- HARRETCHÉ María Estela, *Federico García Lorca. Análisis de una revolución teatral*, Gredos, Madrid 2000.
- HAUSER Arnold, *Spółeczna historia sztuki i literatury*, t. II, przekład Janiny Ruszczycówny, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1974.
- HUÉLAMO KOSMA Julio, *La influencia de Freud en el teatro de García Lorca*, „Boletín de la Fundación Federico García Lorca”, nr 6, 1989.
- ILIE Paul, *Los surrealistas españoles*, versión castellana de Juan Carlos Curutchet, Taurus, Madrid 1982.
- JAKFALVI Susana, *Introducción*, [w:] Julio Cortázar, *Las armas secretas*, Cátedra, Madrid 2009.
- JANICKA Krystyna, *Światopogląd surrealizmu. Jego założenia i konsekwencje dla teorii twórczości i teorii sztuki*, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1985.
- JANION Maria, *Niesamowita Słowiańszczyzna. Fantazmaty literatury*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2007.
- JANION Maria, *Romantyzm, rewolucja, marksizm. Colloquia gdańskie*, Wydawnictwo Morskie, Gdańsk 1972.
- JANKOWICZ Grzegorz, *Sosnowski i nowoczesność*, [w:] Grzegorz Jankowicz (red.), *Lekcja żywego języka o poezji Andrzeja Sosnowskiego*, Biblioteka Studium, Zielona Sowa, Kraków 2003.
- JASTRUN Mieczysław, *Między słowem a milczeniem*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1960.
- JAUSS Hans Robert, *Proces literacki modernizmu od Rousseau do Adorna*, [w:] Ryszard Nycz (red.), *Odkrywanie modernizmu. Przekłady i komentarze*, Universitas, Kraków 1998.
- JAWORSKI Stanisław, *Między awangardą a nadrealizmem. Główne kierunki przemian poezji polskiej w latach trzydziestych na tle europejskim*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1976.
- JIMÉNEZ GARCÍA Antonio, *Antropologia, socjologia i psychologia w krauzopoztywizmie hiszpańskim*, [w:] Eugeniusz Górski (red.), *Problemy człowieka we współczesnej myśli hiszpańskiej*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1982.
- JIMÉNEZ MILLÁN Antonio, *Promesa y desolación. El compromiso en los escritores de la Generación del 27*, Universidad de Granada, Granada 2001.
- JOSEPHS Allen, CABALLERO Juan, *Introducción*, [w:] Federico García Lorca, *La casa de Bernarda Alba*, Cátedra, Madrid 1992.
- KARDELA Henryk, MUSZYŃSKI Zbysław, RAJEWSKI Maciej (red.), *Kognitywistyka*, t. I, *Problemy i perspektywy*, Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, Lublin 2005.
- KAYSER Wolfgang, *Lo grotesco. Su configuración en pintura y literatura*, traducción directa por Ilse M. de Brugger, Editorial Nova, Buenos Aires 1964.
- KLINGSÖHR-LEROY Cathrin, GROSENICK Uta (red.), *Surrealismo*, traducción del alemán Ambrosio Berasain Villanueva, Mariona Gratacòs i Grau, Taschen, Köln 2004.
- KOLASIŃSKA-PASTERCZYK Iwona, *Piekła Luisa Buñuela. Wokół problematyki sacrum i profanum*, Rabid, Kraków 2007.

- KOPCIŃSKI Jacek, *Teatr z makaty – „Osmędeusze” Mirona Białoszewskiego*, [w:] Michał Głowiński, Zdzisław Łapiński (red.), *Pisanie Białoszewskiego. Szkice*, Wydawnictwo IBL, Warszawa 1993.
- KOWALCZYKOWA Alina (red.), *Manifesty romantyzmu. 1790–1830. Anglia, Niemcy, Francja*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1995.
- KRÓLIKIEWICZ Grzegorz, *Ostatni sen Buñuela: próba analizy filmu „Mroczny przedmiot pożądania”*, Studio Fillmowe „N”, Łódź 1994.
- KRUPA Marlena, *„Un no sé qué que quedan balbuciendo”. La definición sanjuanista del habla sobre Dios y sus versiones polacas*, [w:] Justyna Ziarkowska, José Luis Losada Palenzuela et al. (red.), *Hispano-Polonica. Homenaje a Piotr Sawicki*, Estudios Hispánicos, t. XV, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 2007.
- KUREK Marcin, *Miglior fabbro, czyli ABC sestyny*, „Literatura na Świecie”, 1999, nr 12.
- LA RUBIA PRADO Francisco, *Unamuno y la vida como ficción*, Gredos, Madrid 1999.
- LAFFRANQUE Marie, *Les idées esthétiques de Federico García Lorca*, Centre de Recherches Hispaniques, Paris 1967.
- LAKOFF George, TURNER Mark, *More than Cool Reason. A Field Guide to Poetic Metaphor*, The University of Chicago Press, Chicago 1989.
- LANGOWSKI Gerald J., *Podróż w głąb nieświadomości. Surrealizm w „O bohaterach i grobach” Ernesta Sábato*, przełożyła Anna Kęsek, [w:] Justyna Ziarkowska, Marcin Kurek (red.), *W poszukiwaniu Alefa. Proza hispanoamerykańska w świetle najnowszych badań. Borges, Carpentier, Sábato, Cortázar, García Márquez, Vargas Llosa. Antologia krytyczna*, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 2007.
- LASH Scott, *Dyskurs czy figura? Postmodernizm jako „system oznaczania” (regime of signification)*, [w:] Ryszard Nycz (red.), *Odkrywanie modernizmu. Przeglądy i komentarze*, Universitas, Kraków 1998.
- LAVAUD Jean-Marie, LAVAUD Eliane, *Valle-Inclán y las marionetas. Entre la tradición y la vanguardia*, [w:] Dru Dougherty, María Francisca Vilches de Frutos (red.), *El teatro en España. Entre la tradición y la vanguardia (1918–1939)*, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Fundación Federico García Lorca, Tabacalera, Madrid 1992.
- LINDNER Burkhardt, *Zniesienie sztuki w praktyce życiowej? O aktualności dyskusji na temat historycznych prądów awangardowych*, przekład Jadwiga Kita-Huber, redakcja naukowa Krystyna Wilkoszewska, Universitas, Kraków 2006.
- LOGROÑO Miguel, *La palabra surrealista*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, b.d.
- LUIS Leopoldo de, *Introducción biográfica y crítica*, [w:] Vicente Aleixandre, *Sombra del paraíso*, edición de Leopoldo de Luis, Castalia, Madrid 1976.
- ŁUKASIEWICZ Jacek, *Grochowiak i obrazy*, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 2002.
- MAINER José-Carlos, *La Edad de Plata (1902–1939). Ensayo de interpretación de un proceso cultural*, Cátedra, Madrid 1999.
- MARKS Karol, ENGELS Fryderyk, *Dzieła*, t. III, Książka i Wiedza, Warszawa 1975.
- MÁRQUEZ RODRÍGUEZ Alexis, *Lo barroco y lo real-maravilloso en la obra de Alejo Carpentier*, Siglo Veintiuno Editores, México 1984.
- MARRODÁN CASAS Carlos, *Tadeusz Peiper a ultraizm hiszpański*, „Współczesność”, Warszawa, 27 VI – 10 VII 1971, rok XVI, nr 13 (344).
- MARTÍN CASAMITJANA Rosa María, *El humor en la poesía española de vanguardia*, Gredos, Madrid 1996.
- MARTÍNEZ NADAL Rafael, *„El Público”. Amor y muerte en la obra de Federico García Lorca*, Hiperión, Madrid 1988.

- MARTÍNEZ NADAL Rafael, LAFFRANQUE Marie, *Introducción*, [w:] Federico García Lorca, *El público, Comedia sin título*, Seix Barral, Barcelona 1978.
- MATTHEWS J.H., *Surrealism and Film*, University of Michigan Press, Ann Arbor 1971.
- MAYER Hans, *Odmieńcy*, przełożyła Anna Kryczyńska, Warszawskie Wydawnictwo Literackie MUZA, Warszawa 2005.
- MÉROT Alain (red.), *Historia sztuki 1000–2000*, tłumaczenie Halina Andrzejewska, Joanna Guze, Piotr Wrzosek, Arkady, Warszawa 1998.
- MILLÁN María Clementa, *Introducción*, [w:] Federico García Lorca, *El público*, Cátedra, Madrid 2006.
- MINGUET BATLLORI Joan M., *Salvador Dalí, cine y surrealismo(s)*, Parsifal Ediciones, Barcelona 2003.
- MONEGAL Antonio, *Luis Buñuel de la literatura al cine. Una poética del objeto*, Anthropos, Barcelona 1993.
- MORAWSKA Stefan, *Paradoksy estetyczne najnowszej awangardy*, Studia Socjologiczne, nr 3, 1973.
- MORAWSKI Stefan, *Na zakręcie: od sztuki do po-sztuki*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1986.
- MORELLI Gabriele, *La generación del 27 y su modernidad*, nota de Carlos Bousoño, Centro Cultural Generación del 27, Málaga 2007.
- MORELLI Gabriele (red.), *Treinta años de vanguardia española*, Ediciones El Carro de la Nieve, Sevilla 1991.
- MORRIS Brian C., *Una generación de poetas españoles (1920–1936)*, versión española de A.R. Bocanegra, Gredos, Madrid 1988.
- MORRIS Brian C., *El surrealismo y España. 1920–1936*, traducción Fuencisla Escribano, Espasa-Calpe, Madrid 2000.
- MORRIS Brian C., *El „tonto llovido del cielo”: el espejo esperpéntico de Rafael Alberti*, [w:] Gabriele Morelli (red.), *Ludus. Cine, arte y deporte en la literatura española de vanguardia*, Pre-Textos, Valencia 2000.
- MORRIS Brian C., *Introducción*, [w:] Rafael Alberti, *Sobre los ángeles, Yo era un tonto y lo que he visto me ha hecho dos tontos*, Cátedra, Madrid 1981.
- MUÑOZ-ALONSO LÓPEZ Agustín (red.), *Teatro español de vanguardia*, Castalia, Madrid 2003.
- NAMOWICZ Tadeusz, *Wstęp*, [w:] Tadeusz Namowicz (red.), *Pisma teoretyczne niemieckich romantyków*, BN, Seria II, nr 246, Zakład Narodowy im. Ossolińskich – Wydawnictwo, Wrocław-Warszawa-Kraków 2000.
- NOVO VILLAVERDE Yolanda, *Vicente Aleixandre. Poeta surrealista*, Universidad Santiago de Compostela, Burgos 1980.
- NYCZ Ryszard, *Tekstowy świat. Poststrukturalizm a wiedza o literaturze*, Instytut Badań Literackich, Warszawa 1995.
- OROZCO DÍAZ Emilio, GALLEGO MORELL Antonio *et al.* (red.), *Lecturas del 27*, Universidad de Granada, Departamento de Literatura Española, Granada 1980.
- ORSKA Joanna, *Przełom awangardowy w dwudziestowiecznym modernizmie w Polsce*, Universitas, Kraków 2004.
- ORTEGA Y GASSET José, *Dehumanizacja sztuki i inne eseje*, przełożył Piotr Niklewicz, wybrał i wstępem opatrzył Stanisław Cichowicz, Czytelnik, Warszawa 1980.
- ORTEGA Y GASSET José, *Velázquez i Goya*, wyboru dokonał Stanisław Cichowicz, przełożył Rajmund Kalicki, Czytelnik, Warszawa 1993.
- ORTIZ DE LANZAGORTA José Luis, *Andaluzja w Ciele i Krwi. Poszukiwanie Boga w poezji andaluzyjskiej*, Księgarnia św. Jacka, Katowice 1995.

- PATEA Viorica, *Introducción*, [w:] T.S. Eliot, *La tierra baldía*, edición bilingüe de Viorica Patea, traducción de José Luis Palomares, Cátedra, Madrid 2005.
- PAZ Octavio, *La búsqueda del comienzo. (Escritos sobre el surrealismo)*, introducción Diego Martínez Torrón, Editorial Fundamentos, Madrid 1980.
- PAZ Octavio, *La palabra edificante (Luis Cernuda)*, [w:] *Cuadrivio: Darío, López Velarde, Pessoa, Cernuda*, Seix Barral, Barcelona 1991.
- PAZ Octavio, *Los hijos del limo. Del romanticismo a la vanguardia*, Seix Barral, Barcelona 1986.
- PAZ Octavio, *Poeta Buñuel*, przełożył Maciej Ziętara, „Literatura na Świecie” 2000, nr 7–8.
- PEÑALVER ALHAMBRA Luis, *Los monstruos de El Bosco. Una estética de la figuración visionaria*, Junta de Castilla y León, Consejería de Educación y Cultura, Valladolid 2003.
- PERSONNEAUX Lucie, *L'oeuvre poetique de Vicente Aleixandre. Recherches sur le reel et l'imaginaire. These présentée devant l'Université de Montpellier III le 8 janvier 1979*, Atelier National de Reproduction des Theses, Université de Lille III, Lille 1982.
- PEYRE Henri, *Co to jest romantyzm?*, przełożył i posłowiem opatrzył Maciej Żurowski, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1987.
- PICASSO Pablo, *Rozmowa z Christianem Zervos*, [w:] Elżbieta Grabska, Hanna Morawska (red.), *Artyści o sztuce. Od Van Gogha do Picassa*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1963.
- PONT Jaume (red.), *Surrealismo y literatura en España*, Edicions de la Universitat de Lleida, Lleida 2001.
- PRAZ Mario, *Mnemosyne. Rzecz o powinowactwie literatury i sztuk plastycznych*, przełożył Wojciech Jekiel, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1981.
- PREDMORE Michael, *La obra en prosa de Juan Ramón Jiménez*, Gredos, Madrid 1975.
- PUCCINI Dario, *La palabra poética de Vicente Aleixandre*, Barral, Barcelona 1979.
- PYCIŃSKA-TAYLOR Krystyna, *Okres surrealistyczny w twórczości Vicente Aleixandre w świetle współczesnej krytyki*, [w:] Piotr Sawicki (red.), *Hiszpania II Republiki. Polityka i literatura. Materiały z sympozjum zorganizowanego przez Instytut Filologii Romańskiej Uniwersytetu Wrocławskiego i Oddział Zachodni Polskiego Stowarzyszenia Hispanistów...*, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 1989.
- QUINTANA Emilio, MOJARRO ROMERO Jorge, *Tadeusz Peiper como traductor de la poesía ultraísta al polaco (1921–1922)*, „Revista de historia de la traducción”, Universitat Autònoma de Barcelona, Barcelona, nr 3, 2009.
- QUINTANA Emilio, PALKA Ewa, *Huidobro, Borges, Peiper y las primeras traducciones ultraístas al polaco (1922)*, „Cuadernos Hispanoamericanos”, Madrid, nr 541–542, julio–agosto 1995.
- RAMONEDA Arturo, *Antología Poética de la Generación del 27...*, Castalia, Madrid 1990.
- RAMOS ORTEGA Manuel J. (red.), *La copa de los sueños. Poetas surrealistas andaluces*, Fundación José Manuel Lara, Sevilla 2005.
- RAYMOND Marcel, *De Baudelaire al surrealismo*, traducción de Juan José Domenchina, Fondo de Cultura Económica, México, Madrid, Buenos Aires 1960.
- REYES CANO Rogelio, *Sevilla en la generación del 27. Estudio y antología de Salinas, Guillén, G. Diego, Aleixandre, García Lorca, D. Alonso, Cernuda y Alberti*, segunda edición, Área de Cultura y Fiestas Mayores, Ayuntamiento de Sevilla, Sevilla 2002.
- RÍO Ángel del, *Historia literatury hiszpańskiej. Podręcznik, t. I, Od początków do 1700 roku*, przełożył Kazimierz Piekarec, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1970.
- ROBERTS-JONES Philippe i Françoise, *Pieter Bruegel Starszy*, tłumaczenie Iwona Badowska, Arkady, Warszawa 2000.
- ROCHTER Hans, *Dadaizm. Sztuka i antysztuka*, posłowie napisał Werner Haftmann, z niemieckiego przełożył Jacek St. Buras, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1986.

- ROUGEMONT Denis de, *Miłość a świat kultury zachodniej*, przełożył z francuskiego Lesław Eustachiewicz, Instytut Wydawniczy PAX, Warszawa 1963.
- ROZAS Juan Manuel, *El 27 como generación*, La isla de los ratones, Santander 1978.
- RÓŻANOWSKI Ryszard, *Pasaże Waltera Benjamina. Studium myśli*, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 1997.
- RZEPIŃSKA Maria, *Historia koloru w dziejach malarstwa europejskiego*, t. I i t. II, Arkady, Warszawa 1989.
- SÁBATO Ernesto, *El escritor y sus fantasmas*, Aguilar, Buenos Aires 1967.
- SÁBATO Ernesto, *Pisarz i jego zmyły*, zebrał, przełożył i posłowiem opatrzył Rajmund Kalicki, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1987.
- SÁBATO Ernesto, *Uno y el universo*, Editorial Sudamericana, Buenos Aires 1969.
- SALINAS Pedro, *La realidad y el poeta*, traducción del inglés y edición a cargo de Soledad Salinas de Marichal, Ariel, Barcelona 1976.
- SÁNCHEZ VIDAL Agustín, *Buñuel, Lorca, Dalí: el enigma sin fin*, Planeta, Barcelona 2000.
- SÁNCHEZ VIDAL Agustín [sic!], *Dzieło literackie Luisa Buñuela*, przełożyła Joanna Skórnicka, „Literatura na Świecie”, nr 7–8, 2000.
- SAWICKI Piotr, „*Los españoles son un pueblo enfermo*”: una entrevista olvidada con Miguel de Unamuno”, [w:] *Las plumas que valieron por pistolas. Las letras en pugna con la historia reciente de España*, Estudios Hispánicos, t. IX, red. Justyna Ziarkowska, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 2001.
- SAWICKI Piotr, *Polacy a Hiszpanie. Ludzie, podróże, opinie*, Estudios Hispánicos, t. III, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 1995.
- SAWICKI Piotr, *Wstęp*, [w:] Juan Ramón Jiménez, *Srebroń i ja*, przełożył Florian Śmieja, wstępem opatrzył Piotr Sawicki, Wydawnictwo Wacław Bagiński, Wrocław 1997.
- SAYERS Dorothy L., *O pisaniu i czytaniu utworów alegorycznych*, przełożył Piotr Graff, [w:] Janina Abramowska (red.), *Alegoria*, słowo/obraz/terytoria, Gdańsk 2003.
- SCHNEIDER Luis Mario, *García Lorca y México*, Universidad Nacional Autónoma de México, México 1997.
- SEGAL Hanna, *Marzenie senne, wyobrażenia i sztuka*, przekład Paweł Dybel, Universitas, Kraków 2003.
- SEGUIN Jean-Claude, *Hitoria de cine español*, traducción de José Manuel Revuelta, Acento Editorial, Madrid 1994.
- SHEPPARD Richard, *Problematyka modernizmu europejskiego*, [w:] Ryszard Nycz (red.), *Odkrywanie modernizmu. Przekłady i komentarze*, Universitas, Kraków 1998.
- SHORE Marci, *Kawior i popiół. Życie i śmierć pokolenia oczarowanych i rozczarowanych marksizmem*, z angielskiego przełożył Marcin Szuster, Świat Książki, Warszawa 2008.
- SIEBEMANN Gustav, *Los estilos poéticos de España desde 1900*, versión española de Ángel San Miguel, Gredos, Madrid 1973.
- SILVER Philip, JIMÉNEZ MILLÁN Antonio et al., *Realidades y deseos de Luis Cernuda*, Editorial Atrio, Granada 2004.
- SŁAWIŃSKI Janusz, *Koncepcja języka poetyckiego awangardy krakowskiej*, seria Z dziejów form artystycznych w literaturze polskiej, t. IV, Instytut Badań Literackich Polskiej Akademii Nauk, Katedra Teorii Literatury Uniwersytetu Warszawskiego, Zakład Narodowy im. Ossolińskich Wydawnictwo PAN, Wrocław 1965.
- ŚMIEJA Florian, *Posłowie*, [w:] Gustavo Adolfo Bécquer, *Legends i listy literackie*, Wydawnictwo Wacław Bagiński, Wrocław 2000.
- SOMMER Piotr, *Z tej i z tamtej strony szyby (dopiski do Amerykanów)*, [w:] Piotr Sommer (red.), *O krok od nich. Przekłady z poetów amerykańskich ilustrowane obrazami Jane Freilicher*,

- wybór wierszy i ilustracji, przekład, opracowanie i posłowie Piotr Sommer, Biuro Literackie, Wrocław 2006.
- SOSNOWSKI Andrzej, *Hamlet, dekonstrukcja – i program Rimbauda*, „Literatura na Świecie” 1993, nr 1–2.
- SPECTOR Jack J., *Arte y escritura surrealistas (1919–1939). El oro del tiempo*, traducción Pedro Navarro Serrano, Sintesis, Madrid 2003.
- STABRYŁA Stanisław, *Wstęp*, [w:] Owidiusz, *Metamorfozy*, przełożyli Anna Kamińska, Stanisław Stabryła, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław-Kraków 1996.
- STANISZ Marek, *Wczesnoromantyczne spory o poezję*, Universitas, Kraków 1998.
- STOICHITA Victor I., CODERCH Anna María, *El último carnaval. Un ensayo sobre Goya*, versión española de Anna María Coderch, Ediciones Siruela, Madrid 2000.
- SWINGLEHURST Edmund, *Surrealiści. Kompilacja na podstawie zbiorów Bridgeman Art Library*, tłumaczenie Dorota Bartnik, Muza, Warszawa 1997.
- SZLEYEN Zofia, *Groteski teatralne Lorki*, [w:] Federico García Lorca, *Teatro breve. Groteski teatralne*, zebrała i przełożyła Zofia Szleyen, ilustrował Otto Axer, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1966.
- SZLEYEN Zofia, *Posłowie*, [w:] Zofia Szleten (red.), *Z Hiszpanią w sercu. Poeci hiszpańskiej walki i nadziei. Antologia*, wybrała, opracowała i posłowiem opatrzyła Zofia Szleyen, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1978.
- SZTURC Włodzimierz, *Oświecenie – Romantyzm. (Z dziejów idei natury i Wielkiej Czołoci)*, [w:] Jakub Zdzisław Lichański et al. (red.), *Mędzy oświeceniem i romantyzmem. Kultura polska około 1800 roku*, DiG, Warszawa 1997.
- SZYMAŃSKI Wiesław Paweł, *Neosymbolizm: o awangardowej poezji polskiej w latach trzydziestych*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1973.
- TABORSKA Agnieszka, *Spiskowcy wyobraźni. Surrealizm, słowo/obraz terytoria*, Gdańsk 2007.
- TALENS Jenaro, *El ojo tachado. Lectura de „Un chien andalou” de Luis Buñuel*, Cátedra, Madrid 1986.
- TERUEL José, *El trampolín y el atleta. (Un estudio sobre „Los placeres prohibidos”)*, Ayuntamiento de Madrid, Madrid 2002.
- TOKARSKI Ryszard, *Semantyka barw we współczesnej polszczyźnie*, Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, Lublin 2004.
- TORO Alfonso de, *Jorge Luis Borges. Fundamenty dwudziestowiecznej myśli zachodniej*, przełożyła Marlena Krupa, [w:] Justyna Ziarkowska, Marcin Kurek (red.), *W poszukiwaniu Alef. Proza hispanoamerykańska w świetle najnowszych badań. Borges, Carpentier, Sábato, Cortázar, García Márquez, Vargas Llosa. Antologia krytyczna*, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 2007.
- TUROWSKI Andrzej, *Granice awangardy*, [w:] Urszula Czarторыska, Ryszard W. Kluszczyński (red.), *Wybory i ryzyka awangardy. Studia z teorii awangardy*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa-Lódź 1985.
- ULACIA Manuel, *Luis Cernuda: escritura, cuerpo y deseo*, Laia, Barcelona 1984.
- UNAMUNO Miguel de, *Cómo se hace una novela*, [w:] *Obras completas*, t. VII, editado por Ediciones de la Fundación José Antonio de Castro, Turner, Madrid 1996.
- URBANKOWSKI Bohdan, *Myśl romantyczna*, KAW, Warszawa 1979.
- URRUTIA GÓMEZ Jorge, *Sobre la práctica prosística de Juan Ramón Jiménez y sobre el género de „Platero y yo”*, „Cuadernos Hispanoamericanos”, Madrid, nr 376–378, 1981.
- UTERA Rafael, *Literatura cinematográfica. Cinematografía literaria*, Alfar, Sevilla 1987.
- VALENDER James, *Cuatro cartas de Luis Cernuda a Juan Guerrero (1928–1929)*, „Cuadernos Hispanoamericanos”, Madrid, nr 316, octubre 1976.

- VALENDER James, *Surrealism and Romanticism in Luis Cernuda's „Un río, un amor”*, [w:] Robert Havard (red.), *A Companion to Spanish Surrealism*, Tamesis Books, London 2004.
- VALVERDE José María, *Antonio Machado*, Siglo Veintiuno, Madrid 1983.
- VARGAS LLOSA Mario, *El placer glacial*, [w:] Georges Bataille, *Historia del ojo*, prólogo de Mario Vargas Llosa, ilustraciones de Hans Bellmer, traducción de Antonio Escotado, Tusquets, Barcelona 2003.
- VENTAJAS DOTE Fernando, *Historia de los rodajes cinematográficos en la provincia de Málaga: los largometrajes de los años 1930 y 1940*, „Isla de Arriarán”, nr XXVIII, diciembre 2006.
- VIVANCO Luis Felipe, *Introducción a la poesía española contemporánea*, Guadarrama, Madrid 1957.
- WACZKÓW Józef, *Paul Éluard*, Czytelnik, Warszawa 1983.
- WAŻYK Adam, *Pięćdziesiąt lat temu. Ptak z węgla*, [w:] *Gra i doświadczenie. Eseje*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1974.
- WAŻYK, Adam (red.), *Surrealizm. Teoria i praktyka literacka. Antologia*, teksty wybrał i przełożył Adam Ważyk, Czytelnik, Warszawa 1973.
- WELLEK René, *Historia de la crítica moderna (1750–1950). El Romanticismo*, versión castellana de J.C. Cayol de Bethencourt, Editorial Gredos, Madrid 1973.
- WENTZLAFF-EGGEBERT Harald (red.), *Las vanguardias literarias en España. Bibliografía y antología crítica*, con la colaboración de Doris Wansch, Vervuert Verlag, Iberoamericana, Frankfurt am Main, Madrid 1999.
- WIRPSZA Witold, *Gra znaczeń. Przerób*, Instytut Mikołowski, Mikołów 2008.
- WITKO Andrzej (red.), *Tajemnica „Las Meninas”*. *Antologia tekstów*, Wydawnictwo AA, Kraków 2006.
- WYSŁOUCH Seweryna, *Literatura a sztuki wizualne*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1994.
- ZIARKOWSKA Justyna, *W gorączce. Krytyka literacka Maurycego Mochnackiego i Mariana José de Larra*, Dolnośląskie Wydawnictwo Edukacyjne, Wrocław 2004.
- ZIOMEK Henryk, *Lo grotesco en la literatura española del siglo de oro*, Ediciones Alcalá, Madrid 1983.

Evación hacia el fondo

Sobre el surrealismo en la literatura española anterior a 1936

Resumen

El presente libro, titulado *Evación hacia el fondo. Sobre el surrealismo en la literatura española anterior a 1936*, traza ante el lector polaco el panorama del surrealismo en la literatura española de las tres primeras décadas de la centuria pasada. Es sus páginas el surrealismo se define no estrecha y dogmáticamente como automatismo puro, sino en un sentido amplio como un género de imaginación, un proyecto ideológico y una práctica estética que dejó una huella imborrable en el arte del siglo veinte.

No obstante –ambas cuestiones– tanto el movimiento surrealista en general, como el surrealismo español en particular se presentan desde el principio como problemáticas, equívocas y heterogéneas.

El surrealismo en general, de cuyas reactivaciones y reconstrucciones hemos sido testigos en las últimas décadas, hacía despertar múltiples dudas de los investigadores quienes intentaban describir y explicar este término (se trata de una corriente que sigue estando presente activamente en el mercado del arte, en el mundo de la publicidad y la moda; es fácil encontrar sus reminiscencias en las galerías, las tiendas, la prensa y el espacio de la cultura de masas. Hasta los actos de tipo *performance* de Noël Godin, conocido como “el entartador belga” que embadurna de crema las caras de las personalidades públicas especialmente presuntuosas, son surrealistas por excelencia). Parece que a los comentaristas les confundía y desorientaba la famosísima definición que André Breton había incluido al final de su primer manifiesto en la que el surrealismo es “automatismo psíquico puro, por cuyo medio se intenta expresar, verbalmente, por escrito o de cualquier otro modo, el funcionamiento real del pensamiento” y que se trata de “un dictado del pensamiento, sin la intervención reguladora de la razón, ajeno a toda preocupación estética o moral”⁸⁰⁵. Si aceptamos este significado restrictivo, deberemos concederle a Arnold Hauser las opiniones expresadas en su *Historia social de la literatura y el arte* de que no existe una norma más rígida y limitada que la doctrina surrealista y una práctica más monótona y sosa que la de los surrealistas obstinados, así como la de que la escritura automática es menos flexible que el estilo racional y la de que los elementos de la inconsciencia que ésta expone a la luz del día son mucho más pobres y simples que los conscientes. Por otro lado, el extremo opuesto de la crítica situaba dicho movimiento artístico en un marco mayor y lo más amplio posible, ensanchando cada vez más los límites y la capacidad de su contenido, con lo que ajustaron el alcance de la doctrina o la escuela a las dimensiones de toda una época (recordemos el trabajo de Wallace Fowle titulado significativamente *Age of Surrealism*, en el que el surrealismo se coloca al lado del clasicismo o el romanticismo) lo cual provocaba que la corriente resultase cada vez menos precisa y dejase de ser susceptible de cualquier definición. Ferdinand Alquié, por ejemplo, subrayaba en la introducción a su *Philosophie du surréalisme* que el humor surrealista se hallaba en la producción de Raymond Queneau, la imaginación surrealista en la poesía de Jacques Prévert y la belleza surrealista

⁸⁰⁵ André Breton, *Manifestos del surrealismo*, Labor, Barcelona, 1985, p. 78.

en las obras de los autores que no tenían nada que ver con el movimiento surrealista : “la atmósfera de las narraciones de Kafka –decía– tan extrañas, medio sobrenaturales y difícilmente explicables con la intención consciente del escritor es comparable en más de un punto con la atmósfera del surrealismo”⁸⁰⁶. A través de esta óptica se podría percibir incluso a los surrealistas *avant la lettre*, entre los que Walter Benjamin⁸⁰⁷ veía a Stavroguin de uno de los capítulos de *Los demonios* de Dostoievski y la genealogía del movimiento se presentaría en marcos de tiempo muy diferenciados, trasladando su inicio hasta los orígenes de la literatura misma y remitiendo a los escritores renacentistas como Dante y Shakespeare, ilustrados como Swift y Sade, románticos como Nerval i Poe, simbolistas como Lautréamot, Rimbaud, Baudelaire o Mallarmé y finalmente antecesores directos como Jarry, Vaché o Roussel, todos artistas intransigentes y audaces que ampliaron el alcance de la libre expresión.

Por lo tanto, los investigadores del término encuentran al principio de su camino una trampa, ya que, por un lado, la limitación del surrealismo a técnica literaria no les conducirá demasiado lejos (los artistas que cultivaban únicamente el automatismo no suman más de cinco) y, por el otro, la definición de esta corriente como un tipo de la sensibilidad puede provocar que se unifiquen conceptos de ámbitos inconciliables. La trampa ha sido tendida por los propios surrealistas, entre los que había más secesionistas que partidarios de la ortodoxia y cuyo gurú era un teórico ecléctico que seleccionaba de entre diferentes tendencias filosóficas, científicas y literarias lo que le parecía oportuno sin preocuparse demasiado cuando para la formulación de su sistema había que sacar de contexto postulados concretos o cambiar su significado original. Podemos repetir aquí tras Durozoi y Lecherbonnier que “en la medida en que el surrealismo veía en el pensamiento un foco de contradicciones siempre renacientes, no podía ser más que la mala conciencia de los ideólogos para quienes existía una solución definitiva”⁸⁰⁸.

Por lo tanto, se nos multiplican las preguntas, ¿qué criterios debemos admitir hoy para definir el surrealismo, cuando incluso el adjetivo “surrealista” acabó significando coloquialmente lo extraño, misterioso e incomprensible? ¿Qué textos debemos definir como surrealistas y cuáles no podrían llevar una etiqueta semejante? ¿Los textos que llevan huellas directas de la influencia del grupo de Breton y los que han conseguido su imprimátur? De esta manera eliminaremos de nuestro campo de investigación varias obras importantes e introduciremos otras, puede que de menor calado, sin lograr la seguridad sobre las fronteras precisas de la poética surrealista, porque la diversidad de obras seguirá siendo enorme (el surrealismo como movimiento vanguardista lleva dos de sus estigmas principales: la innovación radical y la variabilidad incesante de posturas, materias, recursos, contenidos y temas) y estaremos en desacuerdo con una de las convicciones fundamentales de los surrealistas, quienes en la invitación a la exposición de su arte en Ámsterdam en 1928 escribían: “el surrealismo no es una escuela literaria o artística, es un estado del espíritu”⁸⁰⁹. Si el surrealismo lo definimos únicamente desde la perspectiva histórica como una escuela artística fundada en París alrededor del año 1920, que reunió a un grupo de amigos, sobre todo a los escritores y pintores franceses dirigidos por André Breton, excluiríamos del alcance de nuestro interés a los poetas españoles que quedaban bajo una clara y visible influencia de dicha escuela o cuyas realizaciones –su técnica, su metáforas y sus símbolos, pero también su contenido ideológico– confluían y coincidían con los de los surrealistas ortodoxos por motivos diferentes que la inspiración directa. La visión completa del surrealismo exige, por lo tanto, que se tomen en cuenta varios factores: tanto el histórico, como el estético y el

⁸⁰⁶ Ferdinand Alquié, *Philosophie du surréalisme*, Flammarion, Paris, 1977, p. 9.

⁸⁰⁷ Walter Benjamin, “El surrealismo, la última instantánea de la inteligencia europea”, en: *Iluminaciones*, t. I., Taurus, Madrid, 1988.

⁸⁰⁸ Gérard Durozoi, Bernard Lecherbonnier, *El surrealismo*, Guadarrama, Madrid, 1974, p. 91.

⁸⁰⁹ Véase Robert Bréchon, *Le surréalisme*, Librairie Armand Colin, Paris, 1971, p. 152.

ideológico, exige que se consideren importantes –es la opinión de Marcel Raymond⁸¹⁰– todas las herejías y a todos los herejes, entre los que se encuentran seguramente varios poetas españoles, así que en el presente libro por surrealistas se entenderán las obras que conservan una simultaneidad histórica respecto a la doctrina francesa y, al mismo tiempo se tomará en cuenta la forma de su lenguaje poético, la capacidad epistemológica de sus metáforas, la realización de una postura o un proyecto ideológico concreto.

Este último aspecto parece especialmente importante, pues la esperanza del surrealismo para la posibilidad de la transformación del mundo que constituía el resultado de la desintegración del orden viejo provocó que las premisas teóricas le asignaran funciones morales. La corriente deseaba reformas en el dominio del espíritu y creía en la transformación del mundo por medio de la metamorfosis de la sensibilidad humana. Sin embargo, para poder cambiar el mundo y al hombre, había que conocerlos bien y para conocerlos bien, había que liberar al hombre de las limitaciones, hacer que pensara y percibiera su alrededor de forma menos esquematizada, sacarle de la condición y el rol en que le había empujado una sociedad basada en la razón y fines prácticos. De ahí los principales rasgos surrealistas: implacable inconformismo, desinterés o desdén por el riesgo. Su ambición fue un “conocimiento universal” que pudiera dar respuesta a preguntas definitivas. Algunos de los investigadores polacos –Krystyna Janicka⁸¹¹, por ejemplo– encuentra los mayores méritos del surrealismo no en la síntesis de los fenómenos que prueban la interferencia no-antinómica de los elementos ajenos del mundo, tampoco en la intención de solucionar los problemas filosóficos de siempre, sino, precisamente, en los motivos que les incitaban a aceptar tales decisiones. Y el motivo principal de la actividad surrealista era –a través de la lucha contra todo tipo de estereotipos, convenciones y dogmas– devolver a la existencia humana las posibilidades de un desarrollo libre, una expresión plena y completa, y la oportunidad de realizar todas sus potenciales fuerzas y todos sus valores.

De aquí podemos deducir algo más, pues al tratar el surrealismo como un movimiento de contornos relativamente dúctiles y flexibles, observamos que su vitalidad insólita constituye, justamente, parte de esta concepción. La confusión que el surrealismo provocó en la cultura del siglo veinte no era producto del postulado del automatismo psíquico, sino de la propuesta explícita de Breton de una revolución cultural consistente en la destrucción de los hábitos lingüísticos, de las costumbres del pensamiento y de los esquemas de la imaginación que condicionan nuestro conocimiento del mundo y de nosotros mismos, el desarme sañudo de los estereotipos, de los clichés y de las prácticas rutinarias. Como afirma Jack J. Spector⁸¹², la fuerza vigorosa del surrealismo es consecuencia de que los surrealistas vieran tan claramente la inestabilidad de las fronteras, demostrando una especial desconfianza para con el lenguaje, lo cual se convirtió en fuente de cuestiones a las que se dedicaría con el tiempo el pensamiento occidental (pensemos en las reflexiones de Theodor W. Adorno, Herbert Marcuse, Peter Bürger o Walter Benjamin). Además, el surrealismo influyó enormemente en la literatura hispanoamericana (es una de las fuentes de inspiración del realismo mágico), muchos de sus autores reconocían una fascinación directa (en París vivían Carpentier, Sábato, García Márquez o Cortázar). Resultó también atractivo para las teorías postmodernas en la medida que propagaba la crisis de literatura, acentuaba la importancia de la recepción del texto escrito, evitaba la evidencia y la transparencia del lenguaje, apreciaba los fragmentos, las compilaciones y las equiparaciones raras o proclamaba la igualdad de derechos de todos los materiales heterogéneos.

⁸¹⁰ Marcel Raymond, *De Baudelaire al surrealismo*, Fondo de Cultura Económica, México, Madrid, Buenos Aires, 1960, p. 241.

⁸¹¹ Krystyna Janicka, *Światopogląd surrealizmu. Jego założenia i konsekwencje dla teorii twórczości i teorii sztuki*, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa, 1985, pp. 138–139.

⁸¹² Jack J. Spector, *Arte y escritura surrealistas (1919-1939). El oro del tiempo*, Síntesis, Madrid, 2003, p. 22.

Antes de pasar a la parte segunda del libro, centrada en la descripción del contexto político, histórico y literario del surrealismo en España, se debate todavía en la primera algunos de los aspectos vistos desde la perspectiva universal que, sin embargo, parecen importantes para la variante peninsular. Son los problemas de la tradición romántica –recordemos que Breton definía el surrealismo como “el rabo previsible del romanticismo”– y su semejanza con algunas cuestiones que ocupaban a los surrealistas: vale la pena destacar la inexistencia de la revolución romántica que España arrastraba como un lastre y las lagunas del romanticismo español frente al romanticismo de otros países, que el surrealismo tenía que cubrir en circunstancias bien diferentes. Recordemos brevemente que los surrealistas españoles, al no encontrar las imágenes visionarias en el romanticismo nacional recurrieron al misticismo que, paradójicamente, posee rasgos comunes con la escuela parisense: pensemos en su máxima concentración intelectual, en la conciencia simultánea de la imposibilidad de expresarse y de detener las palabras, en el lenguaje que eleva las emociones sobre la lógica, en el verso que constituye un testimonio de la experiencia, en el sentimiento del acceso al otro mundo o al otro nivel en el que el propio texto resulta incomprensible, en el concepto del poeta como médium que revela fuerzas misteriosas.

Otros de estos aspectos son: la cuestión de la herencia pictórica de Goya y el tema del patrimonio grotesco descrito por Kayser, inspirado (al igual que los surrealistas españoles) por las visitas al Museo del Prado y la contemplación de los cuadros de además de Goya, Velázquez, El Bosco y Bruegel; el descubrimiento del “punto supremo”, conocido como la realidad no-antinómica o simplemente la “sobrerrealidad” y sus relaciones con el sueño; la acentuación de todo lo visual y figurativo, el carácter material de la imaginación surrealista tan cercano a una buena parte de la cultura hispana; la escritura automática; la demanda de la autonomía del lenguaje poético, la reconstrucción e infracción de su uso habitual que, como veremos, constituirá la principal preocupación de los poetas surrealistas españoles; la teoría de la belleza nueva y “convulsiva” y, finalmente, el asunto del amor y los deseos –recordemos el lema de la Central Surrealista: “si amas el amor, amarás el surrealismo”–.

La parte segunda comienza con la descripción de la paulatina reconstrucción del país que los miembros de la generación de 1898 reivindicaron con el cambio de siglo y que ocurrirá unas décadas más tarde (los surrealistas estarán, pues, entre los primeros consumidores de los frutos de las reformas), más o menos al principio de los años treinta, cuando la importancia del sector industrial en el producto interior bruto se igualaba por primera vez con la del sector primario y la población urbana comenzaba a superar el margen del cuarenta por ciento de la población total⁸¹³, cuando España –que hasta el momento quedaba al margen del desarrollo capitalista europeo– se transformaba poco a poco en un país industrial y urbano con un nuevo sistema bancario, electrificación general, el desarrollo del transporte, la construcción rápida de la ciudades, etc. Para los poetas, protagonistas principales del presente libro, no menos importante resultaron los cambios en el sistema educativo del Estado, que inició seguramente Francisco Giner de los Ríos con su Institución Libre de Enseñanza y que fueron seguidas por toda la actividad de la Junta para Ampliación de Estudios e Investigaciones Científicas; además del proyecto de Instituto-Escuela que introducía, entre otros, la reforma del bachillerato y de los programas de la enseñanza media así como la red de centros de investigación, con el famosísimo Centro de Estudios Históricos. Sin embargo, la experiencia que resultó crucial para nuestros protagonistas fue la estancia en la Residencia de Estudiantes, cuya historia, habitantes y actividades se describe en detalle en las páginas posteriores acentuando la importancia de los juegos estudiantiles, los “putrefactos” o “anaglifos”, para la poesía que aquí nos interesa.

En lo que se refiere al contexto literario del surrealismo español, se presentan primero las corrientes vanguardistas que con intensidad diferente y en dosis cambiantes posibilitaron el fenómeno

⁸¹³ Véase Eugenio Carmona, “La Escuela de Vallecas: naturaleza, arte puro y atmósfera surreal. 1929-1933”, en: Juan Manuel Bonet, Eugenio Carmona *et al.*, *El Surrealismo y sus imágenes*, Fundación Cultural MAPFRE VIDA, Madrid, 2002, p. 261.

surrealista, a saber, la búsqueda personal de Ramón Gómez de la Serna, la vía de la intelectualización de la poesía trazada por Juan Ramón Jiménez, las tendencias promocionadas y presentadas por José Ortega y Gasset y finalmente los movimientos más cercanos al grupo bretoniano: el ultraísmo (conocido en Polonia muy tempranamente gracias a la participación directa y personal del poeta y teórico de vanguardia polaco, Tadeusz Peiper; las primeras traducciones de los poetas ultraístas aparecen en la prensa polaca ya en junio de 1921 y su influencia en el desarrollo de la literatura polaca sigue siendo hoy discutida e investigada) y el creacionismo en la teoría de Vicente Huidobro y la poesía de Gerardo Diego. Al contexto literario más cercano pertenece, por supuesto, la historia y los problemas de la generación de 1927, de carácter muy polifacético y diferenciado que, sin embargo, constituye el mejor y más amplio paradigma de la vanguardia española. Tratamos aquí de las dos fases del grupo: la primera que termina en 1927 demarcada por el mando de Juan Ramón Jiménez y la segunda, apagada por la guerra civil, en la que predominan nuevos centros (*Revista de Occidente*) y maestros (Pablo Neruda). Hablamos en ese punto también de la prensa literaria del grupo. Se debate asimismo la dudosa denominación de “generación”, ya que, paradójicamente, manifiestan rasgos típicos de grupo, especialmente en la primera fase de su actividad: las relaciones de amistad, empresas artísticas comunes, un estilo literario semejante. En cuanto a lo último, Vicente Gaos⁸¹⁴, autor de la antología ya clásica de la poesía del 27, consideraba unificadoras y representativas las siguientes características: la demanda de originalidad, la autonomía del arte, el antirrealismo y antirromanticismo de la poesía, el mandato de concentración en la metáfora, la renuncia a la política y al pathos. Otros puntos estéticos de contacto entre estos autores, cada uno con estilo propio y una personalidad artística muy individualizada, era la actividad enfocada, de forma general, en la renovación del lenguaje poético, en su progreso y empuje hacia adelante, en el examen de sus posibilidades y de sus límites. También la reconquista de la poesía condenada por los siglos XVIII y XIX al olvido. Aquí –recordando la famosa campaña del grupo 1927 por la poesía de Luis de Góngora– llegamos a otro punto interesante que acerca este contexto literario al surrealismo. Sería interesante dilucidar la cuestión de si es posible que la fascinación por el maestro barroco influyera en el acercamiento de algunos poetas del grupo a la poética surrealista. Recordemos que Jorge Guillén, aunque no participaría en la corriente procedente de París, comentaba en su tesis los versos de Góngora a través del prisma de Baudelaire, Mallarmé y Proust, y contrastaba la poética culterana con la vanguardia francesa. El autor de *Cántico* reconocía en el maestro del siglo XVII –tenemos presente el llamado materialismo de los surrealistas– al amante de las cosas y demostraba que sus metáforas, tan refinadas estilísticamente y aparentemente tan abstractas, siempre tienen su fuente en los objetos, en lo concreto y cotidiano, en la realidad palpable. Se puede decir que los poetas surrealistas continúan el camino diseñado por Góngora cuando rompen con el verso descriptivo y narrativo que reconoce la objetividad del mundo exterior o interior. Con ellos (con Góngora y con los surrealistas), la realidad y su expresión lingüística natural desaparecen, el valor del verso aumenta a medida en que se aleja de la normalidad del mundo exterior. No es una poesía de la naturaleza en la medida que la imaginación produce imágenes irreales y su contenido objetivo pierde cualquier importancia, queda eliminado por el mundo de las fantasías artificiales, por las líneas de texto ondulantes que no se someten fácilmente a la interpretación, por las metáforas insólitas, por la sintaxis enigmática y las perífrasis crípticas. El equilibrio entre el contenido y la forma de expresión queda borrado por el predominio de lo último o, dicho de otra forma, la estilización desmesurada conduce a la deformación o a un género de deshumanización. Para resumir la parte del libro dedicada al contexto literario próximo, se presenta las semblanzas de los diez principales poetas del grupo junto con un resumen de su estilo poético. Este contexto viene finalmente enriquecido por tres cuestiones más. Primero por la recepción del surrealismo francés en la España de los años veinte y treinta (junto con la presencia directa de Bretón y sus seguidores en el país) que se basa en las informaciones de los periódicos y las revistas adornadas con traducciones de

⁸¹⁴ Vicente Gaos, *Antología del grupo poético de 1927*, Cátedra, Madrid, 1999, pp. 14–28.

poesía francesa, los viajes cortos a la capital del surrealismo de varios poetas relacionados con esta corriente, las estancias más largas que daban su fruto en relaciones directas con los artistas de París, la subscripción de los poetas españoles a revistas francesas y finalmente las traducciones españolas de las obras de lectura obligatoria de Breton y sus colegas (como *Cantos de Maldoror* de Lautréamont, los versos de Rimbaud, los trabajos de Freud y las narraciones de Joyce). En segundo lugar se ofrece el retrato de quien es generalmente reconocido como el primer poeta surrealista en España, es decir, de José María Hinojosa y la tercera cuestión la constituye la descripción del único grupo surrealista en España coherente, metódico y ortodoxo respecto a París, o sea, la Facción Surrealista de Tenerife.

La parte tercera del libro titulada “Surrealismo en España” se abre con una introducción dirigida al lector polaco sobre el debate de si existió o no el surrealismo en España. Una parte de la crítica argumenta –como por ejemplo Ricardo Gullón⁸¹⁵– que los poetas españoles no funcionaban dentro del marco de una escuela cuya actividad y principios estén claramente definidos, lo cual hace dudosa la existencia del surrealismo español, pues le faltaban la unidad de intenciones, el espíritu de secta, la coherencia y la tenacidad que a los franceses garantizaba la autocracia ideológica de Breton. En cuanto a la producción poética de Federico García Lorca, Vicente Aleixandre, Rafael Alberti o Luis Cernuda de finales de los años veinte y principios de los treinta, el investigador concluye que se practicaba en España la técnica y la poética de los surrealistas y que estos poetas reconocieron como suyos algunos elementos coincidentes con los lemas surrealistas (añadamos que apenas coincidentes son los elementos oníricos, el erotismo exhibicionista, la sintaxis y el imaginario resultantes de la necesidad de liberación de la represión social, el deseo de conocer la sustancia y la densidad de lo contenido y sujetado), pero que, a pesar de ello, la inexistencia del compromiso emocional u organizativo respecto a París hace inexistente al surrealismo español. Se puede, por lo tanto, mantener la inusitada opinión –lo hace Joaquín Marco⁸¹⁶– de que los poetas españoles practicaban el surrealismo, pero no eran surrealistas por falta de un círculo artístico uniforme. Otro grupo de estudios antisurrealistas se centra en la demostración de que mientras los franceses percibían su movimiento como una conquista global de la realidad, los españoles se limitaron al ámbito literario focalizando sus objetivos en categorías estéticas. Yolanda Novo Villaverde⁸¹⁷ cree, por ejemplo, que el surrealismo español fue únicamente un fenómeno estético conformado en oposición a la poesía pura y al programa juanramoniano (vale la pena recordar aquí que muchos rasgos de la poesía pura abrieron paso a la poesía surrealista como, por ejemplo, el abandono de lo anecdótico, el interés por lo palpable de la cotidianeidad, la renuncia a los adornos modernistas en favor de palabras simples con predominio de sustantivos⁸¹⁸). Es decir, los poetas españoles, carentes de la base ideológica y filosófica de Breton, actuaban tan sólo en el campo artístico, utilizaban los gestos externos de la revolución parisienne sin llegar nunca al rango de los surrealistas absolutos, mientras que su actitud de protesta y rebelión era abstracta. La última opinión es especialmente llamativa si tenemos en cuenta que no parece en absoluto abstracta la intención de modificar a fondo la vida –principal tarea también de los surrealistas franceses– iniciada por Aleixandre, Alberti, Cernuda o Lorca, al principio en el terreno de la literatura (su creación surrealista era resultado del deseo de romper con la rutina del conocimiento intelectual y, en consecuencia, de la revolución absoluta del lenguaje poético) y más tarde, sobre todo tras la proclamación de la Segunda República, trasladada al territorio social y político. Hay que añadir

⁸¹⁵ Ricardo Gullón, “¿Hubo un surrealismo español?”, en: Víctor García de la Concha (ed.), *El surrealismo*, Taurus Ediciones, Madrid, 1982, p. 77.

⁸¹⁶ Joaquín Marco, “Muerte o resurrección del surrealismo español”, en: Víctor García de la Concha (ed.), *op. cit.*, p. 165.

⁸¹⁷ Yolanda Novo Villaverde, *Vicente Aleixandre. Poeta surrealista*, Universidad Santiago de Compostela, Burgos, 1980, pp. 48–56.

⁸¹⁸ Véase Juan Cano Ballesta, *La poesía española entre pureza y revolución (1920-1936)*, Siglo Veintiuno de España Editores, Madrid, 1996, pp. 110–111.

aquí que a tales opiniones contribuyeron los mismos poetas que como Lorca, Alberti o Aleixandre no querían reconocer la influencia surrealista en su obra, ya que el surrealismo identificado con el automatismo significaba la pasividad del autor, mientras que ellos querían subrayar el esfuerzo puesto en el tratamiento del verso, la conciencia de que era necesario un trabajo duro sobre cada poema y del valor de la obra entendida como artefacto.

Parece importante advertir aquí que el río subterráneo del surrealismo que atravesaba el terreno español no emanaba única y directamente de la inspiración de Breton, sino también, ante todo, del conocimiento de los mismos autores y la fascinación por los mismos motivos que interesaron a Breton. Sin embargo, a estos descubrimientos y estas fascinaciones llegan los poetas españoles muchas veces por camino propio y las prefiguraciones de la corriente son bien visibles antes de la aparición de libros como *Pasión de la Tierra* o *Sobre los ángeles*, incluso en la obra de la generación del 98. Paul Ilie⁸¹⁹ por ejemplo recurre a la poesía de Antonio Machado, en la que encuentra los elementos grotescos aceptados por los surrealistas españoles. Añadamos que se hallan allí también otros componentes aplicados por los surrealistas como, por ejemplo, los motivos del laberinto, de la identidad deformada o de la ambigüedad psicológica. También los demás miembros de la generación del 98 utilizan herramientas que, con el tiempo, llegarán a ser consideradas como típicamente surrealistas. Recordemos a Pío Baroja y su conocido artículo “Hacia lo inconsciente”; recordemos a Miguel de Unamuno que apreciaba lo fragmentario y sentía desdén por todas las formas cerradas y ordenadas, por las definiciones precisas y por la falta de dudas (“Y hay que corroer. Y hay que confundir. Confundir sobre todo. Confundir el sueño con la vela, la ficción con la realidad, lo verdadero con lo falso” dice Víctor Goti) y que en *Niebla* anticipaba preguntas del freudismo (vida-sueño) y del surrealismo (cuestión de la libertad de nuestros pensamientos y nuestros actos); recordemos finalmente a Ramón María del Valle-Inclán, cuyos esperpentos tienen algo que ver con la estética surrealista: la intención de la renovación del teatro a través de elementos grotescos, la deformación, la reducción de los personajes a máscaras y títeres o la presentación de pesadillas; también el tema de la crisis de la identidad, la denuncia de las atrocidades del mundo o la burla de los clichés lingüísticos. Los motivos mencionados, presentados únicamente en la tradición nacional cronológicamente más cercana a los surrealistas, demuestran seguramente que la tendencia de la crítica literaria a seccionar los campos investigados en períodos de tiempo cada vez más cortos puede resultar engañosa (recordemos el concepto amplio de modernismo propuesto por la Nueva Crítica estadounidense). La periodización de la literatura española que acepta la división de las tres primeras décadas del siglo XX en tres generaciones nos da períodos literarios bien distinguidos y descritos, coherentes en su interior, pero que constituyen tan sólo idealizaciones y no hechos objetivos del proceso literario. También es verdad que muchos de los motivos reconocidos como típicamente surrealistas han estado en la literatura española desde siempre: la rareza y la monstruosidad inquietante en la pintura de Velázquez y Goya, también en el teatro del Siglo de Oro (en Calderón de la Barca, por ejemplo); los elementos grotescos, oscuros y burlescos en los barrocos *Sueños* de Quevedo, en el personaje del Quijote y en las figuras de tantos pícaros; o la expresión de lo inexpresable en las obras de los místicos.

Volviendo al surrealismo español, una parte de la crítica literaria advierte que uno de sus rasgos más característicos no es la afinidad con el equivalente francés, sino, más bien, la condensación de la atmósfera que reinaba en toda Europa, una profunda toma de conciencia de la crisis súbitamente aparecida acabados los felices años veinte. Tal enfoque abre las puertas a la crítica biográfica, a la que se remiten varios estudios y que toma sus fuentes en las crisis vitales de los poetas. Efectivamente, Alberti, Lorca, Cernuda y Aleixandre comienzan su creación surrealista bajo la influencia de graves problemas personales: a Alberti le empuja hacia el surrealismo la depresión que sufre en 1928; a Lorca la amistad (Salvador Dalí) y el amor (Emilio Aladrén) traicionados; Cernuda inadaptado y

⁸¹⁹ Paul Ilie, “El surrealismo español como modalidad”, en: Víctor García de la Concha (ed.), *op. cit.*, p. 98.

cerrado, pasa en Toulouse por ratos difíciles tras la muerte de su madre, sin recursos económicos e inseguro respecto a su propia identidad; Aleixandre enfermo, torturado por las fiebres y obligado a una permanente estancia en casa puede vivir de verdad únicamente en su imaginación. En estas circunstancias, los dos primeros poetas abandonan la poesía popular y alegre y los dos segundos la equilibrada métrica de sus versos por un lenguaje nuevo y vehemente que choca violentamente con el código poético reinante en España, rompe el discurso racional y de allí saca sus fuerzas. El imaginario surrealista es, en parte, expresión de las tensiones personales, revela las consecuencias y los límites de los dramas vitales, constituye una forma de liberación de personalidades. Seguramente esta dramática unión de la vida y la obra distingue a los surrealistas españoles de sus colegas del norte. Lo que fue un experimento para los franceses, para Lorca, Alberti, Cernuda y Aleixandre constituyó su existencia y su terapia. Se trataba, por lo tanto, de un intento de catalizar los sentimientos negativos a través del lenguaje poético o, dicho de otra forma, la crisis personal de los poetas destaca la gran crisis del lenguaje poético, que se manifiesta en las imágenes violentas, las antinomias semánticas, la sintaxis rota y el abandono de la lógica tradicional. Anthony L. Geist⁸²⁰ cree que dicho fenómeno tiene un carácter concéntrico que va ampliando su alcance a niveles cada vez más espaciosos: las crisis vitales mencionadas deben inscribirse en el contexto más amplio de la crisis del lenguaje poético modernista y post-modernista, mientras que esta crisis estética –a modo de ondas propagadas en agua– debe incorporarse dentro de un horizonte social y político más amplio. La historia del surrealismo es, continúa el investigador norteamericano, por lo tanto, una historia subversiva, pues la explosión de la inconsciencia en el centro del discurso poético destruye el discurso mismo al cuestionar su base cartesiana. Asimismo, el lenguaje poético en la literatura es la articulación del discurso más amplio del poder, que los surrealistas están derribando al hacer de lo irracional el centro del discurso. Es decir, los textos de los poetas surrealistas testimonian su lucha por el lenguaje adecuado, pero, al mismo tiempo, constituyen la base documental de su búsqueda inconsciente de un orden social más perfecto.

Respecto a la crítica biográfica, subrayamos en el libro algunas cosas más. Primero la coincidencia en el lugar de origen, es decir, el hecho de que todos los poetas surrealistas españoles fueran andaluces, les sirve a algunos críticos (Rafael de Cózar⁸²¹, por ejemplo) para relacionarlo con la tradición poética arábigo-andaluza, con el dialecto regional y, lo que parece más interesante, con las metáforas y las imágenes utilizadas en las canciones o los refranes locales. La segunda es la coincidencia vital, es decir, el hecho de que todos los poetas surrealistas españoles fueran homosexuales puede justificarse con los postulados de un movimiento artístico que llamaba a la libertad total, a la necesidad de abrirse a uno mismo, a la búsqueda de la verdad sobre su propia identidad, a la exploración de las regiones oscuras como el erotismo, los deseos y los sueños, a la crítica de la hipocresía social y, finalmente, a la destrucción de todas las antinomias, también la antonimia del mundo heterosexual y homosexual. La tercera coincidencia es temporal: el surrealismo español se desarrolla en la poesía a partir de 1928 por lo cual puede ser entendido (recordemos que a finales de 1927 la primera fase del grupo poético homónimo se da por terminada) como una especie de rebelión de autores jóvenes e inseguros respecto a su futura trayectoria poética, respecto a sus colegas, casi diez años mayores, que han logrado ya un prestigio poético y una posición social. Dicha coincidencia

⁸²⁰ Anthony L. Geist, “El 27 y la vanguardia: una aproximación ideológica”, en: Harald Wentzlaff-Eggebert (ed.), *Las vanguardias literarias en España. Bibliografía y antología crítica*, con la colaboración de Doris Wansch, Vervuert Verlag, Iberoamericana, Frankfurt am Main, Madrid, 1999, p. 439.

⁸²¹ Véase Rafael de Cózar, “Andaluces surrealistas: José María Hinojosa y la vanguardia”, en: Manuel J. Ramos Ortega (ed.), *La copa de los sueños. Poetas surrealistas andaluces*, Fundación José Manuel Lara, Sevilla, 2005, pp. 80–82.

temporal tiene también otras explicaciones. Que todas las obras surrealistas canónicas en España fueran escritas entre 1928 y 1931 se debe también a un momento histórico específico en Europa, en el que los efectos de la revolución bolchevique se unen con las causas del fascismo alemán e italiano y con las consecuencias de la caída de bolsa norteamericana para la economía mundial, y también en España, con la crisis de la monarquía y con la dictadura militar del general Primo de Rivera que ahoga los disturbios estudiantiles y laborales cada vez más intensos. Después del año 1931 Alberti, Lorca y Cernuda abandonan la poética surrealista y de forma mucho más directa dirigen su atención artística y vital a las cuestiones sociales. No se puede ignorar el hecho de que el surrealismo coincide en el tiempo con el nacimiento de la República española para la cual era importante la apelación a la libertad de la imaginación y el desacuerdo con las formas convencionales.

Las siguientes páginas del presente libro las dedicamos al análisis de obras surrealistas concretas. De Rafael Alberti sus tomos poéticos *Sobre los ángeles*, *Yo era un tonto y lo que he visto me ha hecho dos tontos* y *Sermones y moradas*; de Vicente Aleixandre *Espadas como labios*, *Pasión de la Tierra* y *La destrucción o el amor*; de Luis Cernuda *Un río, un amor* y *Los placeres prohibidos* que aparecieron como parte de la colección *La Realidad y el Deseo*; y finalmente de Federico García Lorca el poemario *Poeta en Nueva York*, pero también sus formas narrativas cortas (*Santa Lucía y San Lázaro*, *Nadadora sumergida*, *Suicidio en Alejandría*, *Degollación de los Inocentes*, *Amantes asesinados por una perdiz*, *Degollación del bautista* y *La gallina. Cuento para niños tontos*). Más adelante estudiamos el teatro surrealista junto con sus antecedentes (por ejemplo, *Tic-Tac* de Claudio de la Torre, *Brandy, mucho brandy* o la trilogía *Lo invisible* de Azorín; *Sombras de sueño* y *El otro* de Miguel de Unamuno; *Los medios seres* de Ramón Gómez de la Serna; *Sinrazón* de Ignacio Sánchez Mejías). Este teatro viene representado por *Hamlet* de Luis Buñuel, *El hombre deshabitado* de Rafael Alberti y por la producción dramática de Federico García Lorca que se compone de pruebas surrealistas teatrales como los diálogos *La doncella*, *el marinero* y *el estudiante* y *El paseo de Buster Keaton* y de las obras escénicas maduras como *El público* y *Así que pasen cinco años*. Después del teatro pasamos a examinar las obras surrealistas españolas cinematográficas, es decir, principalmente y en detalle *Un perro andaluz* de Buñuel y Dalí, la respuesta de Lorca al filme, o sea el guión *Viaje a la luna* y *La edad de oro* del director aragonés.

En el último capítulo del libro nos centramos en tres motivos principales y originales de la producción surrealista española: las metamorfosis, los hombres vacíos y la deformación del cuerpo, además de otros motivos relacionados con los anteriores, el amor surrealista, la situación del objeto en la poesía surrealista, etc. Las metamorfosis constituyen seguramente el resultado de una personalidad dinámica, cambiante y desintegrada, de una personalidad que es simultáneamente el objeto y el sujeto del texto, que carece de rasgos definidos y perennes, que Apollinaire anunció en el famoso poema “Zona” del libro *Alcoholes*. Este concepto de personalidad como un conjunto de tendencias divergentes lo asimilaron primero los pintores surrealistas (recordemos *Hera* de Picabia o *Desnudo bajando una escalera* de Duchamp). Los poetas surrealistas tenían más bien presentes los versos del cuarto canto de Maldoror –“Es un hombre o una piedra o un árbol el que va a comenzar el cuarto canto”– entendidos como una imitación literaria del proceso que sucede en la subconsciencia o en los sueños cuando una forma se transforma en otra con una gran facilidad. Es decir, que las constantes metamorfosis surrealistas tanto de los objetos, como de las personas eran resultado de la idea de que no existen formas unívocas o de la convicción de que lo que es un banco para uno, para otro será un monstruo fantástico. En muchos textos españoles anteriormente examinados, pero de forma especial en Lorca, se crea un mundo que está en un continuo proceso de transformación. Gracias al testimonio de Rafael Martínez Nadal sabemos que el poeta volvía muchas veces a la lectura de Ovidio, lectura que compartía con los surrealistas –aficionados a la imaginación infantil y a la fabulosa fluidez de fronteras– así como la creencia de que el hombre puede transformarse en un árbol y la piedra puede llegar a ser hombre. En el mundo surrealista lorquiano las realidades se intercambian y los espacios metafísicos toman formas cotidianas („No es el infierno. Es la calle / No es la muerte. Es la tienda de

frutas”⁸²²). Lorca rompe también con lo monolítico de la personalidad psíquica de sus protagonistas teatrales desmontándola en elementos primarios (como los pintores cubistas), haciendo que cambien de piel ininterrumpidamente (*El público*) o, al revés, presentando a varios protagonistas que sólo al final resultan un mismo individuo (*Así que pasen cinco años*). También en la obra de Aleixandre los elementos componentes de la realidad pasan por incesantes metamorfosis expresando un deseo de lucha contra todas las limitaciones del hombre, entre ellas la forma, la materia o el tamaño. Todo este imaginario transformador surrealista lo percibimos también como una señal de alerta, nosotros quienes defendemos desesperadamente las fronteras de la identidad personal, luchamos para mantener la dicotomía entre “yo” y “el otro”, para conservar la antítesis del mundo animado e inanimado y mantenemos la distancia entre la experiencia real y la ilusión imaginativa.

El motivo de los hombres vacíos tiene un origen parecido y remite a la representación del hombre en una situación de desintegración, de un hombre exterior y extraño para sí mismo. Este tipo de protagonista lo encontramos en *Un río, un amor* de Cernuda, donde los caminos de la personalidad del “yo” verdadero y del “yo” impuesto se bifurcan, lo que se manifiesta en las imágenes de los vestidos vacíos o de las sombras. También en el tomo *Sobre los ángeles* predomina la inseguridad respecto a la identidad propia, los ángeles preguntan sin cesar “dime quién soy”⁸²³ o “¿Quién eres tú, diños, que no te recordamos / ni de la tierra ni del cielo?”⁸²⁴. Esta ignorancia determina el objetivo del viaje poético y explica por qué el “yo” tan deseado se materializa en forma del ángel: el ángel es un ente únicamente espiritual y carente del cuerpo; el poeta, al contrario, siente su condición como demasiado material, como un puro cuerpo vacío y con ayuda de los ángeles la quiere cambiar, desmaterializar y espiritualizar. En este poemario el protagonista que deambula por la ciudad advierte que la realidad empírica de la calle y los vestidos de los transeúntes enajenan la verdad trascendente, y de ahí que aparezcan cuerpos deshabitados, despoblados, huecos (“Recuerdo. No recuerdo / ¡Ah sí! Pasaba un traje / deshabitado, hueco, / cal muerta, entre los árboles”⁸²⁵). También en el poemario neoyorquino de Lorca nos encontramos con el concepto de la identidad del hombre vacía como un cascarón de huevo. Las imágenes que se repiten son las de “pisos deshabitados”, “mujeres vacías”, “agujeros” o simplemente “huecos” y “vacíos” o “vestidos” y “trajes”. Cuando la integridad primitiva, procedente del paraíso, de sus protagonistas se ha roto, éstos se vuelven distintos, carentes de formas, ausentes y vacíos. La palabra “hueco” se refiere, por lo tanto, a la alienación, a la ausencia y a la pérdida de atributos.

El significado del motivo de la deformación del cuerpo alude a la violación por parte de los surrealistas de todo tipo de fronteras, también de las fronteras de la integridad corporal fuera de las cuales acecha lo monstruoso. Estas fronteras –conclusión a la que Ortega y Gasset llega en *El tema de nuestro tiempo*– forman una especie de amputación, porque el mundo terminado y cerrado es un muñón del universo. Las imágenes de mutilaciones del cuerpo que predominan en el imaginario surrealista español constituyen la presentación lingüística de esta fórmula. Los poetas surrealistas tratan muchas veces el cuerpo como carne: lo cortan, lo pegan de nuevo rompiendo las proporciones vigentes y dando a los miembros concretos una autonomía total. El ejemplo más conocido que estudiamos en el libro es, obviamente, la secuencia primera de *Un perro andaluz* cuando Buñuel corta con una navaja el ojo femenino (aparte de los ojos, los poetas españoles también amputan con frecuencia los pies y las manos). Sin embargo, esta escena cinematográfica tiene sus equivalencias literarias

⁸²² Federico García Lorca, *Obras completas*, edición de Miguel García-Posada, t. I, *Poesía*, Galaxia Gutenberg / Círculo de Lectores, Barcelona, 1996, p. 556.

⁸²³ Rafael Alberti, *Obras completas*, t. 1, *Poesía I*, edición de Jaime Siles con aportaciones críticas de Gonzalo Santonja, prólogo de las *Obras completas* por Luis Miguel Enciso, Seix Barral, Barcelona, 2003, p. 504.

⁸²⁴ *Ibidem*, p. 536.

⁸²⁵ *Ibidem*, p. 507.

anotadas por Morris en su monografía *Surrealism in Spain*. Los globos oculares cortados aparecen en *Sobre los ángeles* (“[te sacaron] de mi corazón, muerta / perforando tus ojos / largas pápas de encono / y olvido”⁸²⁶). En Lorca simbolizan el triunfo de las tinieblas y de la muerte (“Era el momento de las cosas secas: / de la espiga en el ojo y el gato laminado”⁸²⁷) y Aleixandre subraya con ellos la necesidad de despertarse (“hasta la certidumbre germinante que me cosquillea en los ojos, entre los párpados, prometiéndolos a todos un mundo iluminado en cuanto yo me despierte”⁸²⁸). Es también conocido un dibujo frío y azul de Maruja Mallo titulado *Los ojos de Buñuel sobre la mesa, custodiados por Rafael Alberti, José Bergamín, Federico García Lorca, La Virgen del Pilar y Pablo Neruda* en el que en el suelo de un bar nocturno, entre probetas y copas observamos diferentes ojos de cristal. Los ojos de los surrealistas españoles, presentados en muchas ocasiones como objetos separados, constituyen un espacio en el que el mundo interior sale al mundo externo, son una especie de cruce de caminos o de un punto de contacto de dos teorías del conocimiento dialécticamente contrarias: la percepción física y la representación intelectual. El ojo herido permite borrar las fronteras entre el interior y la exterioridad del objeto. Su función de percepción individual significa —una vez más— la debilitación del sujeto, la eliminación o la fragmentación de su “yo”. En este momento no podemos olvidarnos de la famosa historia de los dos pintores descrita por Sábato en *Abaddón el exterminador*: el surrealista romano Victor Brauner, autor de *Autorretrato con un ojo tuerto* de 1931, que, en 1938, había sido herido por Óscar Domínguez del grupo de Tenerife. En general el cuerpo degradado y mutilado hace que prestemos más atención a lo físico de nuestra existencia, hace acordarnos del oscuro, asqueroso e indigno aspecto de nuestra corporeidad. Asimismo hace que nos demos cuenta de la facilidad con que desaparece la dignidad humana a consecuencia de cualquier mutilación, lo cual provoca que el sentimiento de identidad integral se sienta amenazado.

La guerra civil interrumpió en España numerosas vidas, historias y procesos, detuvo muchas carreras artísticas que prometían, no dejó terminar múltiples obras literarias; congelando durante cuatro décadas el fervor cultural, modificó a la fuerza la dirección del desarrollo del arte. Por eso resultaría fácil deducir que mató también al surrealismo. Sin embargo, parece que no fue así. Al contrario, todo conduce a que el surrealismo murió por sí solo. Lorca, después de la aventura surrealista, volvió en los últimos poemas, muy íntimos y eróticos, a las formas poéticas tradicionales, a las casidas y gacelas de *Diván del Tamarit* y a los sonetos de *Sonetos del amor oscuro*. Rafael Alberti abandonó la literatura en favor de una actividad social y política. Luis Cernuda cambió radicalmente su poética a la mitad de los treinta y Vicente Aleixandre, cuya trayectoria artística es menos vehemente, se alejaba con cada libro de la escuela parisiense. El surrealismo fue por lo tanto un etapa, muy importante, del itinerario poético y dramático de los autores, determinó una fase de su desarrollo, pero no era su meta. El surrealismo poético renacerá en España en el movimiento conocido como “postismo”, mientras que el surrealismo teatral resucitará en Francia entre los hijos de los emigrantes de la guerra (Fernando Arrabal) o entre los autores exiliados de la España franquista (Francisco Nieva). Antes, en 1941, aparecerá también en Francia un drama surrealista más, la pieza de Pablo Picasso titulada *Le Désir attrapé par la queue*. Sin embargo muchos de los críticos de arte piensa que la culminación absoluta de la iconografía surrealista es su *Guernica*. Con este cuadro se cumplen también los sueños y los presentimientos de Bretón sobre el azar objetivo, puesto que la obra fue pintada en el mismo edificio en el que Balzac, cien años antes, en 1831, situó la acción de *La obra maestra desconocida* —fijémonos en este título— que cuenta la historia de un pintor que intenta crear la imagen de una mujer ideal que al final resulta ser un enredo caótico de manchas de color.

⁸²⁶ *Ibidem*, pp. 505–506.

⁸²⁷ Federico García Lorca, *Obras completas*, t. I, *Poesía*, ed.cit., p. 524.

⁸²⁸ Vicente Aleixandre, *Pasión de la Tierra*, edición de Gabriele Morelli, Cátedra, Madrid, 2000, p. 110.

Indeks osób

- Abastado Claude 19, 20
Abramowska Janina 14
Acín Ramón 245
Adorno Theodor W. 23, 24, 80
Aladrén Perojo Emilio 115, 157, 199
Alazraki Jaime 25, 26, 173
Alberti Rafael 8, 9, 73, 74, 76, 85, 101, 102, 104–112, 118–120, 125, 127, 128, 136, 137, 139–142, 144–148, 157, 160–163, 171, 172, 174–180, 182, 183, 191, 207, 208, 213, 214, 220–222, 224, 225, 274, 276, 277, 280, 281, 283, 286, 287, 293, 298, 300–302
Albi José 145
Alcalá Zamora Nicet 149
Aleixandre Vicente 8, 9, 99, 102, 108–112, 117, 119, 125, 126, 135, 136, 138–142, 144, 146, 147, 157–159, 161, 167, 172, 174–176, 183–189, 195, 205, 207, 237, 238, 250, 251, 263–268, 270, 281–283, 293, 298, 299, 301, 302
Allain Marcel 26
Almodóvar Pedro 246
Alonso Dámaso 96, 97, 99, 101, 102, 104–106, 109–112, 114, 117, 140, 144, 183–186, 196, 267, 283
Alonso Valero Encarna 206
Alquíé Ferdinand 14, 34, 61
Altolaquirre Manuel 109, 110–112, 117, 119, 127, 128, 144, 183, 225
Álvarez Luis Fernando 27
Álvarez Piñer Luis 95
Amat Federic 241
Amero Emilio 240
Amor y Vázquez José 302
Andersen Hans Christian 159
Anderson Andrew A. 97, 100
Andrés Álvarez Valentín 218
Andrzejewska Halina 143, 302
Anfam David A. 143
Apollinaire Guillaume 15, 30, 56, 76, 79, 90, 120, 121, 123, 168, 195, 219, 220, 247
Aragon Louis 16, 20, 27, 28, 56, 57, 60, 75, 123, 124, 127, 147, 160, 169, 176, 190, 209, 245, 289, 296, 299
Aranda José Francisco 137, 219, 232
Arcimboldo Giuseppe 15
Arenas Braulio 26
Arguedas José María 67
Ariosto Ludovico Giovanni 13
Arizmendi Milagros 92
Arlandis Sergio 167
Arlt Roberto 67
Arniches Carlos 119, 217
Arp Hans 123, 130, 244, 297
Arrabal Fernando 302
Artaud Antonin 58, 155, 225
Arystoteles 91
Asenjo Barbieri Francisco 120
Ashbery John 19
Asturias Miguel Ángel 28
Aszyk Urszula 75, 155, 165, 194, 217, 219–222, 224, 226–228, 302
Atget Eugène 261
Aub Max 294
Awerroes (Ibn Ruszd) 91
Azorín (Martínez Ruiz José) 98, 122, 217, 218
Bacarisse Salvador 89
Bachelard Gaston 91
Bachtin Michaił 40
Baczyńska Beata 46, 138, 238
Badowska Iwona 42
Baker Josephine 60
Bal y Gay Jesús 89
Balakian Anna 17, 49, 54, 56, 190
Balboa Echeverría Miriam 258
Balbus Stanisław 40
Baltazar Karol, książę 43
Balzac Honoré de 303

- Balzak zob. Balzac Honoré de
 Baranowska Małgorzata 20, 34–36, 46–48, 61, 91, 226, 257
 Barańczak Stanisław 239
 Baroja Pío 66, 150, 167, 232
 Baroja Ricardo 232
 Barrera Trinidad 87, 109
 Barthes Roland 22, 23
 Bartnik Dorota 15
 Bataille Georges 16, 238, 289
 Baudelaire Charles 15, 16, 30, 31, 34, 39, 101, 102, 169
 Bauman Zygmunt 21, 22, 271
 Bautista Julián 89
 Beal Mary 143
 Beauvoir Simone de 303
 Beckett Samuel 88
 Bécquer Gustavo Adolfo 119, 170, 171, 172
 Bednarczuk Monika 145
 Beery Wallace 179
 Beethoven Ludwig van 169
 Béhar Henri 302, 303
 Bellmer Hans 260, 282, 289
 Bello José (Bello Pepín) 75, 76, 199, 200, 233
 Benavente Jacinto 217, 220
 Benjamin Walter 15, 24, 50, 65, 151, 157, 161, 183, 271
 Berasain Villanueva Ambrosio 17
 Berent Waclaw 85
 Bergamín José 101, 107, 123, 287
 Bergson Henri 35, 70, 74
 Bernhardt Sarah (Bernard Henriette Rosine) 220
 Besançon Alain 59
 Białoszewski Miron 298
 Bieńkowski Zbigniew 229
 Bjørnson Bjørnstjerne Martinius 68
 Blake William 15
 Blay Fàbregas Miquel 73
 Bocanegra A.R. 98
 Bodini Vittorio 76, 141, 146
 Boiffard Jacques-André 160
 Bonaparte Napoleon, Napoleon I 286
 Bonet Juan Manuel 66, 243, 303
 Bores Francisco 127, 219
 Borges Jorge Luis 31, 46, 67, 80–83, 85–88, 104
 Borges Norah 81
 Bosch Hieronim 15, 42, 186, 283, 284
 Bousoño Carlos 88, 102, 265
 Bóveda Xavier 81, 83
 Bowie David 240
 Boyé Edward 152, 153
 Brancovan Rachel de 128
 Brancussi Constantin 291
 Braque Georges 93
 Brauner Victor 289–291, 297
 Braunstein Maria 200, 302
 Bravo Victor 28, 102
 Bréchon Robert 17, 19, 55, 56, 260
 Breton André 7, 8, 14–21, 26–33, 35, 37, 45, 47–61, 68, 79, 88, 121–125, 128–130, 135, 136, 139, 141, 142, 144, 146, 147, 162, 166, 175, 176, 179, 181–183, 190, 191, 197, 204, 212, 226, 235, 243, 245, 246, 261, 286, 290–292, 294, 296–298, 301, 303
 Breton Germaine 60
 Breugel Pieter 15, 42, 283, 284
 Broda Tomasz 248, 254
 Broglie Maurice de 74
 Brossa Joan 241
 Browning Robert 118,
 Brugger Ilse M. de 39
 Brzękowski Jan 143
 Büchner Georg 224
 Buckley Ramón 67
 Buendía Rogelio 83
 Buffet Gabriela 121
 Buñuel Luis 7, 41, 43, 57, 58, 67, 75, 77, 78, 88, 89, 110, 115, 119, 120, 125–127, 141, 147, 162, 166, 179, 199–201, 219, 220, 222, 225, 231–236, 238, 239, 241–246, 266, 283–287, 294, 296, 299, 302
 Buras Jacek Stanisław 122
 Bürger Peter 24, 34, 35, 98, 137, 156
 Byron George Gordon 168, 170, 172
 Caballero Giménez Ernesto 202
 Caballero José 165
 Caballero Juan 196
 Cáceres Jorge 26
 Cahun Claude 289
 Caillois Roger 23, 42
 Calder Alexander 74
 Calderón de la Barca Pedro 8, 46, 116, 153, 165, 167, 182, 221, 228, 229, 238
 Calinescu Matei 21, 156
 Calvi Maria Vittoria 78, 298
 Calvo Carilla José Luis 104
 Campos Cervera Hérib 27

- Camprubí Aymar Zenobia 207
 Camus Albert 20, 303
 Cano Ballesta Juan 108, 138, 139
 Cano José Luis 97, 135, 172, 267
 Cansinos-Assens Rafael 80–83, 85, 95, 147
 Carandell Zoraida 85, 178, 221
 Carlyle Thomas 30, 31
 Carmona Eugenio 66, 243, 303
 Carpentier Alejo 24, 27, 28
 Carroll Lewis 167
 Carrouges Michel 19, 20, 33, 44, 45, 292
 Carter Howard 74
 Casona Alejandro 166
 Cassano Mario 26
 Cassou Jean 152, 219, 235
 Castejón Encarna 59
 Castillejo Duarte José 72
 Castro Américo 219
 Castro Elena 179, 180, 192
 Cayol de Bethencourt J.C. 30
 Cela Camilo José 256
 Cendrars Blaise 207
 Cernuda Luis 8, 9, 96, 104, 108, 109, 111, 112, 118, 119, 123, 125, 128, 135, 136, 139, 143, 144, 146, 147, 157–163, 166, 169, 172, 174, 175, 183, 189–193, 195, 211, 212, 270, 272, 273, 275–277, 281, 282, 299, 301, 302
 Cervantes Saavedra Miguel de 42, 66, 101, 105–107, 116, 126, 136, 165, 219
 Chabás y Martí Juan 83
 Chagall Marc 65
 Chaplin Charlie 179
 Charcot Jean-Martin 57
 Chateaubriand François René de 17
 Chądzyńska Zofia 46
 Chesterton Gilbert Keith 74
 Chevalier Maxime 230
 Chicharro Antonio 259, 302
 Chirico Giorgio de 32, 261, 294
 Cichowicz Stanisław 35, 37
 Cid Teófilo 26
 Ciesielska-Borkowska Stefania 153
 Ciria y Escalante José de 83
 Cirlot Juan-Eduardo 48, 80, 81, 89, 262, 297
 Cirlot Lourdes 81
 Cirlot Victoria 81
 Claudel Paul 74, 128
 Cocteau Jean 79, 219
 Coderch Anna María 37
 Coleridge Samuel Taylor 91
 Comet César A. 81, 83
 Cooper Gary 273
 Correa Gustavo 215
 Cortázar Julio (pseud. Denis Julio) 24–26, 152, 173
 Cosimo Piero di 125
 Cossío José María de 106
 Cossío Pancho (Gutiérrez Cossío Francisco) 127
 Cózar Rafael de 136
 Cravan Arthur zob. Lloyd Fabian
 Crespo Ángel 302
 Crevel René 124, 190, 263
 Crispin John 67
 Cummings Philip 213
 Curtius Ernst Robert 149
 Curutchet Juan Carlos 107
 Cussó-Ferrer Michel 242
 Cyceon (Marcus Tullius Cicero) 180
 Cywińska Marta 202
 Czajkowski Piotr 159
 Czartoryska Urszula 22
 Czechow Anton 68
 Czerny Anna Ludwika 105
 Czerny Zygmunt 105
 Czerwiński Marcin 23
 Czuchnowski Marian 86
 Daix Pierre 20
 Daladier Édouard 290
 Dalí Ana María 234
 Dalí Gala właśc. Diakonowa Dmitriewna Helena (1° v. Éluard) 125, 127
 Dalí Salvador 7, 17, 35, 47, 58, 69, 75–77, 110, 115, 120, 123–127, 130, 135, 141–143, 157, 160, 166, 176, 179, 188, 191, 198–202, 205, 219, 222, 223, 227, 232–235, 238, 239, 242, 244, 251, 256, 258, 261, 262, 285, 286, 294, 301
 Damian, św. 218
 Daniel Arnaut 173
 Dante Alighieri 15, 17, 79, 173
 Darío Rubén 67, 82, 101, 156, 190
 Darwin Charles Robert 70
 Dąbrowska-Zydroń Jolanta 24, 260, 297
 Debussy Claude 169
 Delacroix Eugène 19
 Delaperrière Maria 52, 55, 87, 90, 171, 244
 Delaunay Robert 85, 90
 Delaunay Sonia 85

- Delvaux Paul 294
 Deneuve Catherine 294
 Denis Julio zob. Cortázar Julio
 Derain André 65
 Derrida Jacques 28, 187
 Derval Blanche 60,
 Descharnes Robert 261, 262, 294
 Desnos Robert 26, 27, 123
 Díaz de Guereñu Juan Manuel 82, 91, 93, 95
 Díaz Fernández José 161
 Dickens Charles 167
 Diego Gerardo 36, 80, 83, 93, 95, 100, 104–106,
 109, 110, 112, 113, 128, 191
 Díez Canedo Enrique 95
 Díez de Revenga Francisco Javier 84, 93, 99,
 126, 141, 186
 Dix Otto 58
 Döblin Alfred 207
 Dolińska Monika 143
 Domenchina Juan José 17, 144
 Doménech Ricardo 194
 Domínguez Óscar 130, 283, 289–292
 Doré Gustave 15
 Dos Passos John 106, 207
 Dostojewski Fiodor M. 68
 Dougherty Dru 178, 261
 Dubowik Henryk 14
 Duchamp Marcel 123, 130, 189, 228, 247, 297
 Dumas Aleksander 31
 Dumitrescu Domnita 230
 Duncan Berenice 240
 Dupuis Jules-François 51
 Duque Amusco Alejandro 298
 Dürer Albrecht 15
 Durozoi Gérard 16, 51, 52, 54, 55, 57
 Duvignaud Jean 224
 Dybel Paweł 13
 Dziadek Adam 23, 52
 Dziamski Grzegorz 142

 Eco Umberto 42, 296
 Eddington Arthur Stanley 74
 Einstein Albert 74
 Elias Josep 16
 Eliot Thomas Stearns 118, 173, 195, 209–210
 Éluard Gala zob. Dalí Gala
 Éluard Paul 27, 56, 74, 123, 127, 128, 139, 141,
 147, 169, 176, 190, 195, 245, 260, 289
 Emiliozzi Irma 184
 Enciso Luis Miguel 178

 Engelking Leszek 171
 Engels Friedrich 20
 Ernst Max 59, 125, 227, 244, 289, 294, 296,
 297
 Escartín Gual Monserrat 111
 Escotado Antonio 289
 Escribano Fuencisla 150
 Espina Antonio 162
 Espinosa Agustín 130
 Eustachiewicz Lesław 266

 Fabre Jean Henri 201, 236
 Fajans Roman 151
 Falla Manuel de 7, 74, 114, 222, 223
 Faulkner William 106,
 Fedewicz Maria Bożenna 262
 Feliksiak Elżbieta 30
 Felipe León 209, 214, 242
 Fernández Ana María 152
 Fernández Cifuentes Luis 204, 280, 294
 Fernández Urtasun Rosa 266
 Feuerbach Ludwig Andreas 20
 Feuillade Louis 60
 Fielding Henry 39
 Filip IV, król Hiszpanii 42
 Flap zob. Hardy Oliver
 Flint Christopher 294
 Flip zob. Laurel Stan
 Flitter Derek W. 219
 Flores Ángel 209
 Foix Josep Viçens 123, 146
 Folguer Joaquín 123
 Fourier Charles 59
 Fowlie Wallace 14
 Franco Francisco, gen. 144, 223
 Freud Sigmund 8, 13, 39, 46, 47, 57, 59, 126,
 141, 142, 147, 153, 166, 167, 185, 188,
 217
 Friedrich Caspar David 15
 Friedrich Hugo 30, 31, 34, 55, 103, 188, 196
 Fuentes Gloria 302
 Füssli Johann Heinrich 15
 Fuster Joan 145

 Gallego Morell Antonio 151, 162
 Gamboa Berta 214
 Gaos Vicente 98, 153
 García Ascot Rosa 89
 García Cabrera Pedro 130
 García de Carpi Lucía 142

- García de la Concha Víctor 67, 75, 76, 80, 81, 107, 113, 135–137, 140, 147, 148, 175, 199, 201, 204, 205, 232, 233, 236, 286
- García Gallego Jesús 122
- García Lorca Federico 7–9, 41, 47, 58, 73, 75–77, 82, 97, 100–112, 114–116, 118–120, 125, 129, 136, 137, 139–142, 144–148, 155, 157–163, 165, 166, 173–175, 179, 183, 184, 194–215, 217, 219, 222–232, 235–238, 240–242, 247–252, 254, 256–259, 262, 263, 268–270, 274, 278–282, 285, 287, 293, 294, 299, 301
- García Márquez Gabriel 24, 25, 237
- García Miguel Ángel 277
- García Montero Luis 160, 190, 191
- García Velasco Carlos 51
- García-Posada Miguel 75, 107, 126, 195, 196, 203, 205, 240, 241, 278
- Garcilaso de la Vega 105, 213
- Garfias Pedro 83
- Gasch Sebastián 123, 140, 195, 197, 204
- Gaudí Antoni 7
- Gauthier Maximilien 121
- Gauthier Xavière 61
- Gazda Grzegorz 15, 52, 55, 56, 59, 81, 171, 194, 195
- Geist Anthony L. 158, 161, 214, 280
- Genet Jean 159
- Genette Gérard 38
- Geremek Bronisław 41, 42
- Giacometti Alberto 289, 291
- Gibson Ian 166, 198, 200, 210, 223
- Gide André 118, 128
- Gil Orrios Ángel 240
- Gilot Françoise 296
- Giménez Caballero Ernesto 107, 150
- Gimeno Aragón Elisabet 226
- Giner de los Ríos Francisco 70, 72
- Ginsberg Allen 194
- Giotto di Bondone 257
- Gleizes Albert 121
- Głowiński Michał 39–41, 298
- Godin Noël 13
- Goethe Johann Wolfgang 120, 224, 228
- Gogh Vincent van 48, 239
- Gómez de la Serna Julio 147
- Gómez de la Serna Ramón 74, 78, 79, 86, 87, 95, 120, 143, 147, 218, 232–234, 298
- Gómez Torres Ana María 221, 259
- Gómez-Correa Enrique 26
- Goncourt Edmond de 68
- Goncourt Jules de 68
- Góngora Luis de 96, 100–106, 111–113, 115, 118, 120, 139, 154, 160, 162, 176, 180, 196, 202, 233
- González Bartolomé 42
- González de la Serna Ismael 100
- González Echevarría Roberto 167
- González García Ángel 81
- Gordillo Luis 298
- Goreń Andrzej 40
- Goreń Anna 40
- Goya Francisco de 8, 15, 30, 37–39, 41, 42, 66, 105, 155, 167, 181, 220, 238, 284
- Górna Katarzyna 221
- Górski Eugeniusz 69, 70
- Grabska Elżbieta 48, 90
- Gracián Baltasar 101
- Gracq Julien 52
- Graff Piotr 14
- Granados Vicente 124
- Gratacòs i Grau Mariona 17
- Greco El właśc. Theotokópulos Dhomínikos 66, 76, 105, 112
- Greenberg Clement 142
- Gris Juan 7, 88, 92, 93, 109, 123, 127, 256, 296
- Grochowiak Stanisław 48
- Gropius Walter 74
- Grosenick Uta 17, 98
- Grosz George 58, 65
- Grudzińska Grażyna 237
- Guerrero Juan 159
- Guerrero Ruiz Juan 184
- Guigon Emmanuel 286
- Guillén Jorge 73, 76, 96–100, 102–104, 106, 107, 109–113, 117, 140, 144, 147, 150, 157, 160, 189, 214, 245, 270
- Gullón Ricardo 96, 135, 136, 138, 156
- Gutiérrez Albelo Emeterio 130
- Gutiérrez Solana José 42, 43, 256
- Gutorow Jacek 13
- Guze Joanna 31, 143
- Haftmann Werner 122
- Halffter Ernesto 89
- Halffter Rodolfo 89
- Hammond Paul 243
- Hardy Oliver (Flap) 179
- Harrette María Estela 211
- Harris Derek 136, 163, 193

- Hauser Arnold 14, 16, 18, 32, 35, 46, 48, 49
 Havard Robert 299
 Hayworth Rita właśc. Cansino Margarita Car-
 men 81
 Heine Heinrich 36
 Henríquez Ureña Pedro 67
 Hernández Francisco Javier 130
 Hinojosa José María 121, 125–129, 135, 136,
 225
 Hogarth William 39
 Hölderlin Friedrich 119, 224
 Homer 120
 Houssay Bernardo 74
 Huélamo Kosma Julio 166
 Huerta Efraín 26
 Hugo Wiktor 17, 39, 155, 168
 Huidobro Vicente 26, 80, 83, 85–93, 95, 100,
 109, 113
 Huizinga Johan 106

 Ibsen Henrik 68
 Ilie Paul 107, 146–148, 154, 170, 199, 278
 Iwańska-Feliksowa Maria 296

 Jacob Max 74, 184
 Jahl Władysław 85
 Jakfalvi Susana 25
 Jan Chrzeciel, św. 205
 Jan od Krzyża, św. 8, 101, 105, 111, 112, 114,
 139, 172–174, 292
 Jan Paweł II, papież 223
 Janicka Krystyna 22, 30, 45, 50, 57–59, 61,
 181
 Janion Maria 32, 33, 36–39, 41, 46, 58
 Jankowicz Grzegorz 29
 Jarnés Benjamín 122
 Jarry Alfred 15, 28, 32, 36, 168, 219
 Jasiński Bruno 260
 Jastrun Mieczysław 36, 229
 Jauss Hans Robert 23, 51
 Jaworski Stanisław 18, 91, 143, 247
 Jekiel Wojciech 210
 Jennings Lee Byron 41
 Jiménez Fraud Alberto 72, 73
 Jiménez García Antonio 69
 Jiménez José 21
 Jiménez Juan Ramón 7, 73, 74, 78–80, 95,
 105–109, 111, 115, 151, 160, 182, 201, 202,
 207, 235
 Jiménez Millán Antonio 160, 162, 190, 191

 Josephs Allen 196
 Joyce James 18, 51, 52, 106, 126, 149, 167,
 207
 Jung Carl Gustav 37, 106
 Junoy Josep Maria 123

 Kafka Franz 14, 18, 106, 241, 258
 Kalicki Rajmund 37, 46, 290
 Kamińska Anna 248
 Kania Ireneusz 271
 Kant Immanuel 169
 Kardela Henryk 49
 Katylińska (Lucius Sergius Catilina) 180, 181
 Kayser Wolfgang 39, 40, 42, 167, 284
 Keaton Buster 115, 179, 216, 225, 277
 Keynes John Maynard 74
 Kęsek Anna 24
 Kita-Huber Jadwiga 34, 156
 Klee Paul 65, 161
 Kleist Heinrich von 224, 260
 Kline Franz 230
 Klingsöhr-Leroy Cathrin 17, 98
 Kluszczyński Ryszard W. 22
 Kłosiński Krzysztof 23
 Kmita Jerzy 15
 Kolasieńska-Pasterczyk Iwona 285
 Kopciński Jacek 298
 Kosma, św. 218
 Kossoff David A. 146, 302
 Kossoff Ruth H. 146, 302
 Kowalczykowa Alina 91
 Krause Karl Christian F. 70
 Królikiewicz Grzegorz 246
 Krupa Marlena 31, 173
 Kryczyńska Anna 159
 Kurek Jalu 143
 Kurek Marcin 24, 31, 173
 Kyrou Adonis 246

 La Rubia Prado Francisco 154, 218
 Lacan Jacques 51
 Laffranque Marie 140, 242
 Lakoff George 49
 Lamba Jacqueline 176
 Langdon Harry 179
 Langowski Gerald J. 24
 Larra Mariano José de 66, 91, 168
 Larrea Juan 80, 95, 109, 113, 123, 126, 232,
 245
 Lash Scott 28, 48

- Lasso de la Vega Rafael 83, 86
 Laurel Stan (Flip) 179
 Laurencin Marie 121, 122
 Lautréamont de właśc. Isidore Ducasse 8, 15, 16, 19, 32, 36, 48, 56, 79, 126, 139, 167, 168, 184, 185, 188, 207, 239, 247, 283
 Lavaud Eliane 261
 Lavaud Jean-Marie 261
 Le Corbusier 74, 130, 235
 Leara Edward 167
 Lecherbonnier Bernard 16, 51, 52, 54, 55, 57
 Leiris Michel 303
 Lentas Beata 85
 Lenz Reinhold 224
 León fray Luis de 113, 119
 León María Teresa 118
 Leonardo da Vinci 44, 125
 Lewis Matthew Gregory 246
 Lichański Jakub Zdzisław 91
 Lindner Burkhardt 156
 Lipchitz Jacques 88
 Lloyd Fabian (pseud. Cravan Arthur) 121, 122
 Lloyd Harold 179, 180
 Logroño Miguel 26
 Loos Adolf 65
 Lope de Rueda 219
 Lope de Vega 101, 138, 165
 López Ballesteros y de Torres Luis 126, 131
 López Rubio José 218
 López Torres Domingo 130
 López Velarde Ramón 190
 López-Ballesteros Luis 166
 Losada Palenzuela José Luis 173
 Lowell Robert 239
 Ludwik II, król Bawarii 159
 Luis Leopoldo de 158

 Łapiński Zdzisław 298
 Łazarz, św. 205
 Łucja, św. 205
 Łukasiewicz Jacek 48, 283, 284

 Maar Dora 238
 Machado Antonio 7, 8, 70, 74, 148–150, 154, 156, 167
 Machado Manuel 70
 Magritte René 17, 26, 130, 227, 261, 285, 289, 294
 Mainer José-Carlos 65, 66, 68, 70, 76, 110

 Majakowski Włodzimierz 195
 Malewicz Kazimierz 143
 Mallarmé Stéphane 15, 25, 56, 101–103, 112, 139, 195
 Mallo Maruja 179, 261, 283, 286, 287, 298, 299
 Małgorzata Austriaczka, królowa Hiszpanii i Portugalii 42
 Manguía Enrique 210
 Mann Klaus 159
 Mantecón Juan José 89
 Marco Joaquín 136, 137
 Marconi Guglielmo 81
 Marcoussis Louis (Ludwik Markus) 100
 Marcuse Herbert 24
 Marías Fernando 42
 Marías Julián 97
 Maribarbola 42
 Marinetti Filippo Tommaso 79, 120, 143
 Maristany Luis 136, 163, 193
 Marks Karol 20
 Márquez Rodríguez Alexis 27
 Marrodán Casas Carlos 86, 87
 Martín Casamitjana Rosa María 92, 182
 Martín García Eutimio 206
 Martínez Nadal Rafael 196, 227, 242, 248, 269
 Martínez Torrá Diego 216
 Masson André 16, 17, 20, 261, 289
 Matisse Henri 65
 Matta Roberto 98
 Matthews J.H. 179, 180
 Mayer Hans 159
 McElroy Bernard 41, 262
 Meissonier Jean Louis Ernest 125
 Membrives Lola 108
 Menarini Pietro 204
 Méndez Concha (Méndez Cuesta Concepción) 119
 Menéndez Pidal Ramón 67, 72
 Menjou Adolphe 179
 Mérot Alain 143
 Mesens Edouard Léon Théodore 202
 Miciński Tadeusz 171
 Micó José María 102
 Mierzejewska Bożena 143
 Międzyrzecki Artur 29, 58, 149
 Millán María Clementa 145, 227
 Milner Max 101
 Milner Zdzisław (Zdislas) 100

- Miłosz Czesław 210
 Minguet Batllori Joan M. 234, 239
 Miomandre Francis de 103
 Miró Joan 7, 16, 17, 88, 123–127, 244, 297, 301
 Mochnacki Maurycy 91
 Mojarro Romero Jorge 86
 Mojżesz 185
 Moliner María 73
 Monegal Antonio 286
 Montanyà Lluís 139
 Montegna Andrea 285
 Montes Eugenio 83
 Montessori Maria 70
 Morawska Hanna 48
 Morawski Stefan 17, 22, 44, 98
 Moreau Gustave 15, 17
 Morelli Gabriele 78, 79, 85, 88, 89, 109, 122–124, 127, 128, 140, 182, 184–186
 Moreno Villa José 76, 129, 136
 Moro César 27
 Morris Cyril Brian 96, 98, 107, 144, 146, 150, 176, 182, 218, 277, 286, 300
 Muñoz Arconada César 123
 Muñoz Seca Pedro 217
 Muñoz-Alonso López Agustín 190, 221
 Musacchio Danièle 18
 Musiał Grzegorz 194
 Muszyński Zbysław 49

 Nabuchodonozor I, król babiloński 181
 Namowicz Tadeusz 34
 Navarro Serrano Pedro 16
 Navas Ocaña María Isabel 144
 Néret Gilles 261, 262, 294
 Neruda Pablo 67, 89, 104, 106, 108, 109, 119, 160, 287
 Nerval Gérard de 15, 30–32, 139, 247
 Neuger Leonard 240
 Neumeister Sebastián 100
 Nietzsche Friedrich Wilhelm 68
 Nieva Francisco 302
 Niklewicz Piotr 35
 Noailles Anna de 128
 Noailles Charles de 244
 Novalis 32, 34
 Novo Villaverde Yolanda 138–140, 170
 Nozières Violette 60
 Nuñez de Arenas Manuel 123
 Nycz Ryszard 23, 28, 48, 213, 296

 Ochoa Severo 73
 Offenbach Jacques 260
 Onís Federico de 156
 Orłowski Hubert 15
 Orozco Díaz Emilio 151, 162
 Orska Joanna 170
 Ortega y Gasset José 7, 35, 37, 42, 43, 74, 78, 80, 92, 104, 106, 111, 126, 137, 138, 152, 166, 169, 261, 284, 300
 Ortiz de Lanzagorta José Luis 223
 Ortiz de Montellano Bernardo 26, 229
 Osuna książę zob. Téllez-Girón Pedro
 Osuna księżna zob. Pimentel Josefa Alonso
 Owidiusz (Publius Ovidius Naso) 248

 Paderewski Ignacy 128
 Palencia Benjamín 127, 165
 Palka Ewa 85
 Palomares José Luis 210
 Pankiewicz Józef 85
 Papin Christine 60
 Papin Léa 60
 Pardo Bazán Emilia 66
 Paszkiewicz Marian 85
 Patea Viorica 210
 Paweł, św. 114
 Paz Octavio 27, 124, 167, 168, 190, 192, 216, 235
 Peinado Joaquín 127, 219
 Peiper Tadeusz 68, 78, 80, 85–87, 90, 93
 Peñalver Alhambra Luis 284
 Péret Benjamin 26, 27, 123, 130, 286
 Pérez de Ayala Ramón 119
 Pérez Galdós Benito 119
 Personneaux Lucie 141, 146
 Pertusato Nicolasillo 42
 Pessoa Fernando 190
 Peyre Henri 33
 Piaget Jean 74
 Picabia Francis 121, 122, 124, 232, 247
 Picasso Pablo 7, 16, 30, 41, 48, 60, 61, 88, 92, 100, 109, 112, 124, 126, 127, 130, 135, 226, 230, 235, 238, 256, 296, 297, 302, 303
 Picón Fierre 123
 Piedra Antonio 102
 Piekarec Kazimierz 137
 Piera Carlos 204
 Pijoán Josep 65, 66
 Pimentel Josefa Alonso, księżna Osuna 38

- Pirandello Luigi 153
 Piterbarg Elías 26
 Pittaluga Gustavo 89
 Place Jean-Michel 57
 Poe Edgar Allan 15
 Poggioli Renato 167, 194, 195
 Pont Jaume 89, 130, 144, 300
 Porchia Antonio 124
 Porter Fairfield 240
 Poulenc Francis 75
 Pound Ezra 173
 Prado Benjamín 107, 221
 Prados Emilio 75, 77, 109–112, 117–119, 126, 128, 129, 135–137, 144, 159, 162, 283
 Praz Mario 210
 Predmore Michael 201
 Prévert Jacques 14, 160
 Primo de Rivera Miguel 97, 149, 154, 161, 162
 Proll Eric 175
 Proust Marcel 102
 Przyboś Julian 90, 93
 Puccini Dario 185
 Puche Eliodoro 83
 Puigserver Fabio 241
 Pulido Fernández Ángel 81
 Pycińska-Taylor Krystyna 146
- Quance Roberta Ann 204
 Queneau Raymond 14, 160
 Quevedo y Villegas Francisco de 8, 37, 42, 101, 103–105, 111, 155, 167, 186, 229
 Quintana Emilio 85, 86
 Quintero Álvarez Alberto 26
 Quintero Joaquín 217, 219, 220
 Quintero Serafín 217, 219, 220
- Rabelais François 40
 Raczkiewicz Maria 167
 Raida Pedro 83
 Rajewski Maciej 49
 Ramírez Juan Antonio 60, 303
 Ramón y Cayal Santiago 70, 71
 Ramoneda Arturo 101
 Ramos Ortega Manuel J. 136, 139, 140, 184, 192, 272
 Ratton Charles 238
 Ravel Maurice 75
 Ray Man 123, 244, 245, 289, 294
 Raymond Marcel 17, 18, 19
 Reinhardt Max 165
- Remacha Fernando 89
 Renoir Auguste 239
 Reverdy Pierre 26, 88, 123, 303
 Revuelta José Manuel 232
 Reyes Alfonso 106
 Reyes Cano Rogelio 104
 Reymont Władysław Stanisław 85
 Ribbans Geoffrey 146, 302
 Ribemont-Dessaignes Georges 219
 Richter Hans 122
 Rilke Rainer Maria 106, 195, 218
 Rimbaud Arthur 8, 15, 16, 20, 25, 29, 32, 55, 56, 58, 68, 103, 126, 139, 147, 148, 151, 159, 162, 167, 168, 177, 195, 296
 Río Ángel del 137, 211, 213, 236
 Ríos Fernando de los 75
 Rivas Cherif Cipriano 166, 219
 Rivas Panedas Humberto 83, 86
 Roberts-Jones Françoise 42
 Roberts-Jones Philippe 42
 Robespierre Maximilien François Marie de 169
 Rochter Hans 122
 Rodrigo Joaquín 7
 Rodríguez de la Flor Fernando 46
 Rodríguez Juan Carlos 151
 Rodríguez Martín Francisco 21
 Rodríguez Monegal Emir 167
 Romanones, hrabia (Figuerola y Torres Álvaro de) 71
 Romero Esteo Miguel 302
 Romero Martínez Miguel 83
 Roses Joaquín 243
 Rossetti Dante Gabriel 15
 Rougemont Denis de 266
 Rousseau Jean Jacques 23, 32
 Roussel Raymond 15
 Roux Saint-Pol 50
 Rozas Juan Manuel 96, 98
 Różanowski Ryszard 65
 Ruibal José 302
 Rulfo Juan 26
 Russell Bertrand 70
 Russell John 100
 Russolo Luigi 244
 Ruszczyńska Janina 14
 Rzepińska Maria 257, 292
- Sábato Ernesto 24, 25, 289–291
 Sade Donatien Alphonse François de, markiz 15, 16, 28, 59, 243

- Sáenz de la Calzada Luis 166
 Salaün Serge 85, 178, 221
 Salazar Adolfo 207
 Salinas de Marichal Soledad 102, 104, 107, 109
 Salinas Pedro 74, 102, 105, 106, 110–112, 119, 157, 160, 189, 214
 San Miguel Ángel 196
 Sánchez Alberto 165
 Sánchez Cuesta Leon 119
 Sánchez Mejías Ignacio 104, 116, 218
 Sánchez Rodríguez Alfonso 127
 Sánchez Trigueros Antonio 259
 Sánchez Vidal Agustín 81, 95, 110, 199, 201, 219, 220, 232, 233, 236, 243, 286
 Sandauer Artur 90, 91
 Santillana Iñigo López de Mendoza de, markiz 128
 Santonja Gonzalo 178
 Sarbiewski Maciej Kazimierz 41
 Sarmiento Domingo Faustino 168
 Sartre Jean-Paul 159, 303
 Saura Antonio 246
 Saura Carlos 246
 Sawicki Piotr 85, 100, 146, 151, 173, 207
 Sayers Dorothy L. 14
 Scheler Lucien 289
 Schelling Friedrich Wilhelm 91
 Schleiermacher Friedrich Daniel Ernst 34
 Schneider Luis Mario 229
 Schopenhauer Arthur 68
 Schulz Bruno 258, 260
 Segal Hanna 13
 Segovia Andrés 74
 Seguin Jean-Claude 232
 Seligmann Kurt 297
 Shakespeare William 15, 167, 224, 228
 Sheppard Richard 212
 Shore Marci 257
 Siebemann Gustav 196
 Sienkiewicz Henryk 85
 Sikorski Janusz 15
 Siles Jaime 178
 Silver Philip 160, 190, 191
 Skłodowska-Curie Maria 74
 Skórnicka Joanna 200, 236
 Sławiński Janusz 99
 Slevogt Maks 58
 Słowacki Juliusz 36, 173
 Sobol-Jurczykowski Andrzej 46
 Sobrevila Nemesio M. 231, 232
 Sommer Piotr 239, 240, 259
 Soplillo Miguelito 42
 Sosnowski Andrzej 29
 Soufas Christopher 230
 Soupault Philippe 19, 50, 123, 147, 176
 Souvestre Pierre 26
 Spector Jack J. 16, 23, 32, 61, 68, 69
 Sprusiński Michał 239
 Stabryła Stanisław 248
 Stanisław Marek 33
 Stefańska-Szewczuk Dorota 143
 Stoichita Victor I. 37
 Strasburger Janusz 79, 128
 Strawieński Igor 75, 244
 Strzemiński Władysław 93, 143
 Sussman David 26
 Swift Jonathan 15, 39
 Swinglehurst Edmund 15
 Szekspir zob. Shakespeare William
 Szleyen Zofia 43, 47, 74, 89, 145, 229, 242
 Szturc Włodzimierz 91
 Szuster Marcin 19, 257
 Szwedek Aleksander 49
 Szymanowski Piotr 303
 Szymański Wiesław Paweł 87
 Szymborska Wisława 240
 Śmieja Florian 171, 207
 Śpik-Dziamska Maria 142
 Taborska Agnieszka 13, 26, 47, 57–59, 60, 124, 160, 176, 181, 209, 289, 296
 Taborski Bolesław 239
 Tagore Rabindranatah 109, 207
 Taine Hippolyte Adolphe 68
 Talens Jenaro 235
 Talmadge Norma 225
 Tanguy Yves 130, 291
 Tapia Luis de 219
 Tauber Herbert 14
 Téllez-Girón Pedro, IX książę Osuna 38
 Teresa z Ávila, św. 8, 112, 172, 174, 183
 Teruel José 270
 Theotokópulos Dhominikos zob. Greco El
 Tirso de Molina 165
 Tokarski Ryszard 257
 Tołstoj Lew N. 68
 Toro Alfonso de 31
 Torre Claudio de la 217

- Torre Guillermo de 80–82, 86, 108, 122, 140, 143, 217
 Tranströmer Tomas 240
 Trueblood Alan S. 100
 Turner Mark 49
 Turowski Andrzej 22
 Turpin Ben 179
 Tzara Tristan 19, 28, 137, 219, 245
- Ucelay José María 219
 Ugarte Eduardo 165, 218
 Ulacia Manuel 299
 Unamuno y Jugo Miguel de 7, 8, 74, 150–154, 156, 167, 218, 229
 Urbankowski Bohdan 91
 Urrutia Gómez Jorge 201
 Utrera Rafael 180
- Vaché Jacques 15, 19, 190
 Valbuena Prat Ángel 100
 Valdés Mario J. 152
 Valender James 159, 299
 Valéry Paul 74, 128, 139
 Valle Adriano del 83
 Valle-Inclán Ramón María del 8, 41, 43, 74, 98, 101, 127, 154–156, 167, 220, 260, 278
 Vallejo Alfonso 302
 Vallejo César 27, 67, 123
 Valverde José María 149
 Van Dyke Woodbridge Strong 272
 Vando-Villar Isaac del 83, 84
 Vargas Llosa Mario 25, 289
 Varo Remedios 273
 Vela Fernando 122
 Velázquez Diego de 8, 37, 41–43, 92, 100–102, 111, 142, 167, 284
 Velo Carlos 238
 Ventajas Dote Fernando 225
 Verlaine Paul 82, 159
 Vermeer Jan z Delft 142, 239, 240
 Vighi Francisco 83
 Vigny Alfred de 32
 Vigo Jean 232
 Vilches de Frutos María Francisca 261
 Villandrando Rodrigo de 42
 Viñas Hernando 127, 219
 Vivanco Luis Felipe 142
- Waczków Józef 176
 Wagner Richard 169
 Wat Aleksander 244, 257
 Ważyk Adam 14, 19, 21, 29, 31, 36, 45, 47, 51, 68, 125, 141, 168, 191, 204, 261, 297
 Weisgerber Jean 54, 146
 Wellek René 30, 34
 Wells Herbert George 70, 74
 Wentzlaff-Eggebert Harald 82, 91, 93, 95, 97, 101, 140, 158, 214
 West Mae 188, 258
 Westerdahl Eduardo 130
 Whitman Walt 203, 211, 214, 242
 Wieland Christoph Martin 39
 Wilkoszewska Krystyna 156
 Wirpsza Witold 173
 Wiśniowski Sygurd 31
 Witkacy zob. Witkiewicz Stanisław Ignacy
 Witkiewicz Stanisław Ignacy, pseud. Witkacy 155
 Witko Andrzej 43
 Wojciechowska Kalina 28, 237
 Wolff Christian 91
 Wolny Witold 223
 Woolf Virginia 106
 Wordsworth William 118
 Wrzosek Piotr 143
 Wysłouch Seweryna 93, 143, 298
- Xirgu Margarita 204
- Yahuda Abraham S. 72
 Yeats William Butler 195
 Yurkievich Saúl 25
- Zawadowski Wacław 85
 Zervos Christian 48, 89
 Ziarkowska Justyna 24, 31, 91, 151, 173
 Ziętara Maciej 231, 235, 286
 Ziomek Henryk 41
 Zorilla José 219
- Żeromski Stefan 85
 Żurowski Maciej 33, 188



Sprzedaż wysyłkową publikacji
Wydawnictwa Uniwersytetu Wrocławskiego
prowadzi
Dział Handlowy
Wydawnictwa Uniwersytetu Wrocławskiego Sp. z o.o.
50-137 Wrocław, pl. Uniwersytecki 15
tel./fax (71) 3752507, tel. (71) 3752885
e-mail: marketing@wuwr.com.pl
www.wuwr.com.pl

Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego Sp. z o.o.
zaprasza do swoich księgarni:

- Księgarnia internetowa: www.wuwr.com.pl
 - Księgarnia Uniwersytecka
50-138 Wrocław, ul. Kuźnicza 49/55, tel. (71) 3752923
 - Księgarnia Naukowa im. Mikołaja Kopernika
50-138 Wrocław, ul. Kuźnicza 30/33, tel. (71) 3432977
- Księgarnia prowadzi również sprzedaż wysyłkową wszystkich książek znajdujących się w jej ofercie handlowej.