

Žoržeta Čolaková, ČESKÝ SURREALISMUS 30. LET. STRUKTURA BÁSNICKÉHO OBRAZU, Praha 1999, Nakladatelství Karolinum, ss. 144.

Surrealizm to jeden z najżywotniejszych nurtów estetycznych w dwudziestowiecznej literaturze czeskiej. Jego sztyld wykorzystywały i do dziś wykorzystują zarówno grupy twórcze, jak i autorzy występujący wyłącznie indywidualnie. Spośród ugrupowań surrealistycznych za najważniejszą z racji długości istnienia i wielu związanych z nią znakomitych twórców uchodzi zrzeszająca literatów, teoretyków literatury i artystów praska grupa surrealistów (przed II wojną światową występująca pod oficjalną nazwą „Skupina surrealistů v ČSR”, ale powszechnie znana, również po wojnie, jako „Surrealistická skupina”) założona w 1934 r. przez Vítezslava Nezvala. Cztery lata później Nezval rozwiązał grupę, lecz istniała ona nadal, skupiona wokół Karla Teigego. Po jego śmierci w 1951 r. przewodnictwo objął Vratislav Effenberger. Pomimo wojny, stalinowskich represji, nie sprzyjających kulturze lat „normalizacji”, a także „dezercji”, śmierci (Effenberger zmarł w 1986 r.) oraz rotacji członków i współpracowników przetrwała ona do dnia dzisiejszego. Obok niej ważne miejsce w historii czeskiego surrealizmu zajmuje też istniejąca w latach 1945–1948 w Brnie „Skupina Ra” z Ludvíkiem Kunderą na czele. Warto również wspomnieć o działającej w czasie wojny surrealistycznej grupie z praskiego Spořilova, a to ze względu na jej najbardziej utalentowanego reprezentanta — Zbyňka Havlíčka.

Istnienie czeskiego surrealizmu w postaci zorganizowanej, kolektywnej, a więc w kształcie dość zwartych światopoglądowo i estetycznie grup twórczych, wydających prócz utworów czysto artystycznych także manifesty i opracowania teoretyczne, zmusza do postawienia pytania o jego stosunek do podobnego formą, ale starszego o dziesięć lat surrealizmu francuskiego, którego centralną postacią był André Breton. Właśnie fakt, że grupa Bretona istniała już wcześniej i że Nezval wraz z innym członkiem późniejszego praskiego ugrupowania surrealistycznego, reżyserem teatralnym Jindřichem Honzlem, nawiązali z francuskimi surrealistami osobisty kontakt już w 1933 r., czyli na rok przed ukonstytuowaniem się grupy praskiej, rodzi podejrzenie o epigoński względem francuskiego charakter czeskiego wariantu surrealizmu. Žoržeta Čolaková w swojej pracy stara się podejrzenie to podważyć. Choć nie zaprzecza, że praskie koło surrealistów narodziło się z inspiracji grupy paryskiej, to jednocześnie podkreśla fakt, że inspiracja ta nie została w pełni wykorzystana, gdyby nie odpowiednie podłoże kulturowe, stworzone przez czeską tradycję literacką. Według Čolakovéj bowiem każda kultura przyswaja tylko te obce tendencje, które odpowiadają logice jej wewnętrznego rozwoju. Istnienie analogicznych wariantów tych samych zjawisk estetycznych w różnych krajach jest zatem, jej zdaniem, wynikiem nie tyle wzajemnych, międzynarodowych wpływów, ile jednakowych procesów kulturowych. Można by nawet tę ideę Čolakovéj uściślić zgodnie z jej sposobem myślenia, zaznaczając, że procesy te są nie tyle jednakowe, ile podobne, gdyż w każdym kraju zachodzą do pewnego stopnia niezależnie od tego, co dzieje się zagranicą, są bowiem w dużej mierze uwarunkowane specyficznymi dla każdego narodu czynnikami geopolitycznymi.

Čolaková stwierdza wobec tego wprost, że choć myśl utworzenia grupy surrealistycznej w Czechach narodziła się w głowie Nezvala jako owoc spotkania z kręgiem Bretona, to sam język poetycki czeskich surrealistów stanowi efekt immanentnego rozwoju czeskiej literatury, a w związku z tym obecny nad Weltawą surrealizm należy uznać za naturalną kontynuację czeskiej tradycji literackiej. Właśnie mocne zakorzenienie w tradycji jest, według niej, przyczyną długiej żywotności surrealizmu w Czechach. Twórczość rodzimych surrealistów traktuje jako zjawisko w dużej mierze oryginalne i samorodne, które jednak zaistniało w życiu publicznym, zapożyczając od Francuzów nazwę i model społecznej egzystencji ruchu.

Książka Čolakovéj zaczyna się od rozdziału *Svoboda — klíčový pojem surrealismu*, w którym autorka stara się zdefiniować podstawowe pojęcia związane ze światopoglądem surrealistów i ich technikami literackimi, takie jak nadrealność, sen, podświadomość, zapis automatyczny, kolaż. Poetykę surrealizmu prezentuje jednak nie wprost, lecz porównuje ją z poetykami starszych prądów artystycznych, prekursorskich pod pewnymi względami wobec surrealizmu, takich jak barok, romantyzm, symbolizm, oraz z poetykami kierunków awangardowych, bezpośrednio poprzedzających surrealizm i mających z nim wiele punktów wspólnych, a więc z kubizmem i dadaizmem. Z jednej strony zamiarem Čolakovéj jest uświadomienie czytelnikowi bogatej tradycji niektórych elementów poetyki surrealistycznej, z drugiej zaś, przez wskazanie często nie dostrzeganych przy pobieżnej analizie problemu różnic między poetykami prekursorskimi wobec surrealizmu a samym surrealizmem, pragnie podkreślić to, co w surrealizmie jest nowe, tym samym zaś zaakcentować jego oryginalność. Čolaková odnosi się również do sensu klasyfikowania surrealizmu jako tendencji awangardowej. Według niej surrealistów z innymi awangardystami łączy przede wszystkim artystyczny i społeczny nonkonformizm, negacja wszelkiego determinizmu. Modernistyczną adorację sztuki oraz światopoglądowy ultraindywidualizm awangardyści zastępują odpowiednio fascynacją ukrytymi mechanizmami życia oraz kolektywizmem. Wyrazem awangardowej postawy surrealistów, zdaniem Čolakovéj, jest przede wszystkim ich zainteresowanie podświadomością będącą z jednej strony źródłem spontanicznych, wolnych od kontroli racjonalnej logiki impulsów, z drugiej zaś — sferą psychiki istniejącą za sprawą zbioru uniwersalnych archetypów. W ten sposób surrealiści godzą nonkonformizm z kolektywizmem.

Rozdział drugi Čolaková poświęca genezie czeskiego surrealizmu. Za pierwsze ważne jej ogniwo uważa teksty Karla Hynka Máchy, któremu surrealiści w 1936 r., a więc w setną rocznicę jego śmierci, poświęcili zbiór tekstów krytycznych pt. *Ani Labuť ani Luna*, zawierający m.in. psychoanalityczną interpretację twórczości czeskiego romantyka autorstwa Nezvala. Bliskie czeskim surrealistom było przede wszystkim podejmowanie przez Máchę problemu irracjonalności ludzkiej duszy. Zainteresowanie praskiej grupy surrealistycznej dziełem Máchy, wynikające z wzajemnej bliskości ich poetyk, to dla Čolakovéj dowód na podobieństwo genetycznego modelu surrealizmu czeskiego i francuskiego, bowiem członkowie grupy Bretona również odczuwali pokrewieństwo swojej poezji z poezją romantyczną, szczególnie Lautréamonta, w którego dziele czescy surrealiści dostrzegali wiele analogii z dziełem Máchy.

Za jedną z najważniejszych cech wspólnych poetyki Máchy i surrealistów Čolaková uznaje dążenie do stworzenia świata kosmogonicznego uniwersalizmu, czyli takiego, w którym zostaje zatarta semantyczna hierarchia elementów należących do różnych sfer ontologicznych, przy jednoczesnym zachowaniu określonych, empirycznych relacji pomiędzy nimi. W wyniku tego procesu elementy tracą wzajemną antynomiczność i konstytuują świat wewnętrznie niczym nie zdeterminowany, relatywny, nie ograniczony znaczeniowo, a więc — krótko mówiąc —

nadrealny. Na przykład w *Máju* nadrealność przyjmuje dwie postacie: snu i wizji dzieciństwa. W obydwu dochodzi do zniesienia opozycji: we śnie — między życiem a śmiercią, w wizji dzieciństwa — między tym, co realne a tym, co imaginacyjne. Wieloznaczność utworu Máchy, rozumiana nie jako współistnienie wielu znaczeń, lecz jako ich synteza, budowana jest też, zdaniem Čolakovéj, przez układ następujących po sobie ustępów i intermezzów.

Kolejnym ogniwem genezy surrealizmu jest, według Čolakovéj, symbolizm, szczególnie zaś poezja Otokara Březiny, będąca, podobnie jak wcześniej twórczość Máchy, a potem poetów z kręgu Nezvala, próbą zgłębienia tajemnic ludzkiej duszy. Surrealistów nie interesuje jednak filozoficzna strona symbolu, lecz tylko jego obrazowe bogactwo. Odrzucają również metafizyczne inklinacje symbolizmu oraz charakterystyczne dla niego traktowanie snu jako przemyślanej wizji, nie zaś zjawiska spontanicznego.

Bliskie surrealistom są też, zdaniem autorki, świat tekstów Jakuba Demla, będący amalgamatem snu i rzeczywistości, oraz poezja Richarda Weinerja, choć w jego przypadku, jak zauważa Čolaková, konotacje z surrealizmem mają jedynie powierzchowny charakter. Zbyt dużo bowiem jest w utworach Weinerja patosu, emocji, przesadnie drobiazgowego analizowania stanów wewnętrznych podmiotu.

Najwięcej uwagi w rozdziale drugim poświęca jednak Čolaková zestawieniu estetyk poetystycznej i surrealistycznej. Problem ten należy zresztą uznać za jeden z ważniejszych wątków całej książki. Wytyczenie wyraźnej, sztywnej granicy między obydwoma estetykami to jednak rzecz skomplikowana, zwłaszcza dlatego, że działalność ugrupowania surrealistycznego załnicjowali m.in. byli poeci — Nezval, Teige i Biebl. To przede wszystkim ich poetystyczne i surrealistyczne utwory stanowią w tym rozdziale podstawę zestawienia właściwości obu stylistyk.

Wspólnymi dla obydwu poetyk, według Čolakovéj, są m.in. takie cechy, jak wywodząca się z aksjologicznego uniwersalizmu koegzystencja przeciwieństw, odrzucenie empirycznej przyczynowości, brak w utworach ideowego, znaczeniowego jądra, pociągający za sobą otwartość kontekstu semantycznego oraz zasada luźnego montażu obrazów. W utworach surrealistycznych montaż ten ma jednak odmienny charakter niż w utworach poetystycznych. W tekście surrealistycznym obraz zostaje wyłączony z jego naturalnego kontekstu i przeniesiony w kontekst nowy. Traci w ten sposób swoje dotychczasowe znaczenie na rzecz znaczenia nowego. Strategia poetystyczna polega natomiast na łączeniu obrazów na zasadzie zmysłowych skojarzeń. Nie ma tu więc mowy o wyobcowaniu obrazu, lecz jedynie o uniezwykleniu jego kontekstu, a przez to samego obrazu. Nie traci on przy tym dotychczasowego znaczenia. Jest cudowny, lecz nie zagadkowy. Čolaková podkreśla jednak, iż nie znaczy to wszakże, że przejście od poetyzmu do surrealizmu dokonuje się po odrzuceniu zmysłowości obrazowania. Zdaniem Čolakovéj jest wręcz przeciwnie — zmysłowość obrazów poetyckich w twórczości surrealistycznej ulega zintensyfikowaniu, a jednocześnie też uwewnętrznieniu, co oznacza, że sensualność świata materialnego zostaje zastąpiona sensualnością świata imaginacyjnego.

Obydwie poetyki różni poza tym kwestia ruchu obrazów. W tekstach poetystycznych są one dynamiczne, naładowane rytmem, co jest związane ze stosowaną przez poetystów techniką kinematograficznego pasma, czyli takiego kojarzenia obrazów, by sprawiały wrażenie ulotności, lekkości, migotania — jak na ekranie filmowym. Surrealiści tworzą z kolei obrazy bardziej statyczne, ich następstwo ma charakter przestrzenny, nie zaś temporalny. Poetystyczną zasadę umieszczania obrazów w czasie, której fundament stanowią rymy i rytmiczne stopy, Čolaková przeciwstawia więc surrealistycznej dominancie przestrzennej, czyli montażowi obrazów, który wywołuje w czytelniku wrażenie trwałości wizji. Nie znaczy to wszakże, że surrealiści wyrzekają się całkowicie rytmiki opartej na parametrach

formalnych. Właśnie fakt, że niejednokrotnie je respektują, świadczy o żywotności dziedzictwa poetystycznego, jednocześnie zaś wyraźnie odróżnia czeski surrealizm od odrzucającego wszelkie ograniczenia formalne surrealizmu Francuzów. Różnią się też poetyści i surrealiści podejściem do snu. Dla pierwszych marzenie senne to kopalnia odkrywanych metafor, drudzy nie traktują snu instrumentalnie, lecz podmiotowo — według nich sen nie tyle wzbogaca język, ile sam jest językiem:

Wątek porównania poetyzmu z surrealizmem kontynuuje Čolaková w trzecim, ostatnim rozdziale swej pracy zatytułowanym *Ontologie surrealistického obrazu*. Definiuje w nim podstawowe dla czeskiego surrealizmu lat trzydziestych metody tworzenia obrazu poetyckiego. Píše więc m.in. o psychoanalitycznych symbolach, o zmysłowości poetyckich wizji, metodzie nieadekwatnych lustranych odbić, o nonsensie, fragmentaryczności obrazów, roli porównania, konstrukcyjnej funkcji metafory, o aglutynacyjnej i substytucyjnej odmianie techniki montażu obrazów, zasadzie symultanizmu przestrzeni euklidesowej i nieeuklidesowej. Swoje spostrzeżenia Čolaková ilustruje odpowiednimi fragmentami wierszy, głównie Nezvala i Biebla, ale w rozdziale pojawiają się również wyjątki z tekstów Štyrskiego i Heislera. Subtelny moment przejścia od poetyki poetystycznej do surrealistycznej w twórczości dwóch pierwszych poetów prezentuje Čolaková, zestawiając niektóre zrealizowane kwestie artystyczne (np. zmysłowość obrazu, motyw spotkania podmiotu z sobą samym, technika lustrzanego odbicia) w poetystycznych i surrealistycznych tekstach wspomnianych twórców.

Tezy swojej pracy Čolaková skrupulatnie dokumentuje licznymi cytatai z teoretycznych tekstów twórców surrealizmu, takich jak Breton, Nezval, Teige, oraz jego interpretatorów, spośród których największym zaufaniem darzy Mukařovskiego. Pracy Čolakovéj można jednak zarzucić pewien brak porządku we wprowadzaniu opisywanych zagadnień. Informacje na temat danego pojęcia są często rozrzucone w kilku miejscach książki. Jednocześnie można odnieść wrażenie, że niektóre uwagi powtarza zbyt często. Od razu jednak należy usprawiedliwić Čolaková. Trudność w segregowaniu materiału składającego się na jej książkę jest spowodowana tym, iż poszczególne zagadnienia są ze sobą ściśle związane. Uwaga na temat jednego z nich pociąga za sobą przynajmniej szczątkowe wspomnienie innego — stąd rozdrobnienie informacji i ich powtarzanie. Cechy te są również efektem dominującej koncepcji książki, która polega na opisie surrealistycznych technik budowania obrazu poetyckiego oraz stałych jego składników w konfrontacji z analogicznymi elementami poetyk innych, zawsze jednak bliskich artystycznie surrealizmowi kierunków literackich. Ten właśnie pomysł jest zresztą główną zaletą pracy Čolakovéj. Definiowanie surrealizmu w zestawieniu z prekursorskimi wobec niego estetykami na gruncie wspólnych poetyk, a więc sugerowanie związków z tradycją literacką pozwala wyraźnie określić miejsca surrealizmu na mapie literatury i zdecydowanie zarysować granice jego oryginalności. Praca Čolakovéj zwraca więc uwagę na konieczność precyzyjnego określania takich pojęć—kluczy kojarzących się z surrealistycznym obrazowaniem, jak irrealność, imaginacja, sen, montaż, symbol, nonsens itp., tak, by nie były zwykłymi hasłami czy nawet sloganami o ogólnym, często nieokreślonym znaczeniu, który pozwala na niekompetentne i zubażające interpretację, bezrefleksyjne opatrywanie nimi, jak seryjnymi etykietami, wszelkiego rodzaju pokrewnych, a przecież w swej istocie odmiennych zjawisk literackich.

Patrycjusz Paják