

AGNIESZKA WŁOCZEWSKA

UNIwersytet w Białymstoku
Wydział Filologiczny
Kolegium Literaturoznawstwa
E-MAIL: AGNIESZKA@ABSYST.COM

Surrealizm racjonalny Apollinaire'a a koncepcja Bretona

STRESZCZENIE

Apollinaire (1880–1918) użył po raz pierwszy słowa „surrealizm” w 1917 roku w odniesieniu do dwóch przedstawień – baletu Jeana Cocteau *Parada* i swego dramatu *Les Mamelles de Tirésias* (*Cycki Tyrezjasza*). Oznaczało ono dzieło będące efektem pracy artysty nowego, zarazem śmiałe, syntetyczne, racjonalne, zaskakujące, zabawne. André Breton (1896–1966), wielbiciel poezji Apollinaire'a, zapożyczył ten termin po śmierci poety dla określenia własnego nurtu artystycznego. Pod wpływem Jacques'a Vachégo, anarchisty i dadaisty, odciął się od estetyki Apollinaire'a i nadał słowu „surrealizm” diametralnie inne znaczenie, określone w *Manifeście surrealizmu* z 1924 roku.

SŁOWA KLUCZOWE

surrealizm, duch nowy, racjonalizm, zaskoczenie, dramat, Apollinaire, Breton, Vaché, Soupault

Słowniki języka francuskiego podają, że słowo „surrealizm” pojawiło się po raz pierwszy w użyciu w roku 1917¹ lub 1918². Definicja w *Le Petit Robert* zwięźle określa, że jest to: „Ogół metod twórczych i sposobów wypowiedzi odwołujących się do wszystkich możliwości, jakie daje psychika (automatyzm, marzenie, podświadomość), wyzwolonych spod kontroli rozumu i przeciwstawiających się przyjętym wartościom; rewolucyjny ruch umysłowy

¹ *Le Petit Robert. Dictionnaire de la langue française*, Paris 1994, s. 2182.

² <https://www.cnrtl.fr/definition/surr%C3%A9alisme> [dostęp: 15.05.2019].

podkreślający wyższość wymienionych tu metod”³. Zawiera ona wszakże pewną nieściśłość. Podaje rok 1917 jako wprowadzenie słowa do języka francuskiego i nawiązuje tym samym do pism Apollinaire’a, choć go *explicitie* nie wymienia jako twórcy neologizmu czy prekursora ruchu. Natomiast jej treść odnosi się wyłącznie do znaczenia, jakie nadał słowu André Breton. A trzeba podkreślić, że obaj pisarze odmiennie je rozumieli i określali.

Definicja podana przez francuskie Krajowe Centrum Zasobów Tekstowych i Leksykalnych (Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales, w skrócie CNRTL) dzieli surrealizm na dwa nurty. Pierwszy z nich, literacki, zapoczątkował Guillaume Apollinaire, określając go w *Przedmowie*⁴ do sztuki *Cycki Tyrezjasza* z 1918⁵ roku. Drugą gałąź, artystyczno-literacką, rozwijał André Breton, autor *Manifestu surrealizmu* z 1924 roku. Zdaniem autorów CNRTL Apollinaire zdefiniował pewną duchową postawę artysty i sztukę dającą pisarzowi nieograniczone możliwości, wymierzoną w imitujący rzeczywistość naturalizm, promującą wyobraźnię wyzwoloną z oków naśladownictwa natury. Cytują też kluczowy fragment *Przedmowy*, w którym poeta pisze o „racjonalnym wykorzystaniu wszelkich nieprawdopodobieństw”⁶.

Według przywoływanego tu CNRTL dla Bretona surrealizm oznaczał odrzucenie wszelkich racji logicznych, estetycznych i moralnych, zanegowanie tradycyjnych podziałów na świat rzeczywisty i wyobrażony, na sztukę i życie. Głosił on wyższość przypadku, instynktu i podświadomości nad rozumem, a najwyższymi wartościami artystycznymi były dla niego zaskoczenie, prowokacja, odsłonięcie nowej rzeczywistości – nadrzeczywistości. Surrealiści wypromowali własne metody pracy twórczej, takie jak odwoływanie się do marzeń sennych i dziennych, hipnotyczny sen, przypadkowe skojarzenia słów i zestawianie akcydentalnie wybranych obrazów, a zwłaszcza pisanie automatyczne, pozbawione kontroli intelektu i łańcucha przyczynowo-skutkowego⁷.

W świetle przytoczonych definicji surrealizm nabiera cech homonimicznych. Jeden termin oznacza dwie odmienne koncepcje sztuki. Apollinaire i Breton posługują się tym samym słowem, ale rozumieją pod nim różne rzeczywistości. Każdy z nich miał własny wkład w rozwój tego płodnego i jednego z ważniejszych prądów XX wieku. Choć Apollinaire wprowadził

³ *Le Petit Robert*, op. cit., s. 2182.

⁴ Apollinaire użył po raz pierwszy słowa „surrealizm” w liście do Paula Dermée’ego z marca 1917 roku. *Przedmowa* jest późniejsza.

⁵ Sztuka była wystawiona 24 czerwca 1917 roku. W 1918 roku ukazała się drukiem.

⁶ <https://www.cnrtl.fr/definition/surr%C3%A9alisme> [dostęp: 15.05.2019].

⁷ *Ibidem*.

neologizm, to surrealista w rozumieniu Bretona nie został. Breton z kolei, zainspirowany koncepcjami starszego o jedno pokolenie artystyczne kolegi, odszedł ostatecznie od nich.

W kontekście rocznic związanych z surrealizmem (powieść *Pola magnetyczne* z 1919 roku, ogłoszenie *Manifestu surrealizmu* i założenie Biura Poszukiwań Surrealistycznych w 1924 roku) wypada przypomnieć jego źródła i założenia celem wyeliminowania nieświadomości i dwuznaczności w tym temacie. Niniejszy artykuł śledzi kształtowanie się koncepcji Apollinaire'a (właściwie Wilhelma Kostrowickiego⁸) oraz przybliży jego rozumienie surrealizmu opierając się na wypowiedziach krytycznych poety. Dalej, w oparciu o *Manifest* z 1924 roku, przedstawia wybrane aspekty surrealizmu Bretona, stanowiące zasadnicze różnice między pisarzami. Na koniec szkicuje rozwój relacji łączących obu twórców.

Apollinaire użył po raz pierwszy słowa „surrealizm” prywatnie, w liście do Paula Dermée'ego z marca 1917 roku. Pisał: „Rzeczywiście, wydaje mi się, że lepiej jest przyjąć surrealizm zamiast słowa surnaturalizm, którego początkowo użyłem. Słowa «surrealizm» nie ma jeszcze w słownikach, dlatego łatwiej będzie nim operować niż słowem surnaturalizm, którego filozofowie już wcześniej używali”⁹. Oficjalnie posłużył się nim 18 maja 1917 roku, w programie spektaklu Baletów rosyjskich pod tytułem *Parada, balet w jednej odsłonie*, wystawionego w paryskim teatrze Châtelet, autorstwa Jeana Cocteau, z muzyką Erika Satiego, dekoracjami Pabla Picassa i kubitstyczną choreografią Leonida Massine'a. Same nazwiska twórców przedstawienia wystarczą za opis jego charakteru. Apollinaire we wprowadzeniu podkreślał ich ścisłą współpracę, która doprowadziła do rzeczywistej syntezy różnorodnych sztuk. I właśnie to doskonałe zjednoczenie, a konkretnie jego efekt, określił mianem „sur-realizmu”, czyli „nad-realizmu”, który należy rozumieć jako nową rzeczywistość. Poeta uznał ją za punkt wyjścia dla wielu innych ujęć „ducha nowego”, który wreszcie znalazł sposobność, by się pokazać i „urzeknie z pewnością elitę oraz dogłębnie przemieni sztukę i obyczaje w uniwersalnej radości, gdyż zdrowy rozsądek nakazuje, by sztuki te były przynajmniej na tym samym poziomie rozwoju, na jakim znajdują się obecnie nauka i przemysł”¹⁰.

⁸ Jego matką była Polka, Angelika Kostrowicka. Ojciec pozostał nieznanym. Zob. A. Stern, *Dom Apollinaire'a. Rzecz o polskości i rodzinie poety*, Kraków 1973.

⁹ G. Apollinaire, *Wstęp*, [w:] idem, *Œuvres en prose complètes*, II, Bibliothèque de la Pléiade, Paris 1991, s. 5–52.

¹⁰ Idem, *Parade*, [w:] idem, *Œuvres en prose complètes*, II, op.cit., s. 865 i 1684.

Określenie „surrealizm” dość szybko doczekało się kolejnej odsłony. W następnym miesiącu, 24 czerwca 1917 roku, Apollinaire wystawiał na deskach konserwatorium Maubel sztukę *Cycki Tyrezjasza*, którą określił w podtytule jako dramat surrealistyczny. W *Przedmowie* tak uzasadnił wybór słowa:

Chcąc nacechować mój dramat, posłużyłem się neologizmem, który można mi chyba wybaczyć, gdyż rzadko je wymyślam; ukułem przymiotnik nadrealistyczny [fr. *surréaliste*], który wcale nie oznacza symboliczny, jak przypuszczał Pan Wiktor Basch w swym felietonie dramatycznym, lecz definiuje dość dobrze pewną tendencję w sztuce, która – nawet, jeśli nie jest najnowsza spośród rzeczy znajdujących się pod słońcem – nie posłużyła przynajmniej ani razu do sformułowania żadnego *credo*, żadnego twierdzenia artystycznego czy literackiego.

Pospolity idealizm dramaturgów, którzy przyszedli po Wiktorze Hugo, szukał zasady prawdopodobieństwa w konwencjonalnym kolorycie lokalnym, skłaniającym się ku iluzorycznemu naturalizmowi w sztukach obyczajowych, których początków należy szukać jeszcze przed Scribe’em, w łzawych komediach Nivellet’a de la Chaussée’ego.

I aby spróbować, jeśli nie zrewolucjonizować teatr, to przynajmniej wnieść swój osobisty wkład w jego rozwój, pomyślałem sobie, że należy wrócić do samej natury, ale nie naśladować jej w sposób, w jaki czynią to fotografowie.

Kiedy człowiek chciał naśladować chód, stworzył koło, które wcale nie przypomina nogi. Tak też ów człowiek wymyślił surrealizm, wtedy jednak sam jeszcze o tym nie wiedział¹¹.

Dalej Apollinaire określa swój styl jako fantazję:

Wolałem jednak dać upust owej fantazji, która jest moim sposobem interpretowania natury, fantazji, która – zależnie od dnia – ujawnia się z większą lub mniejszą dozą melancholii, satyry czy liryzmu, lecz zawsze – na ile mnie stać – ze zdrowym rozsądkiem, w którym zawiera się niekiedy dość nowatorstwa, by szokować i oburzać, lecz który odsłoni się ludziom uczciwym¹².

W cytowanym tu wywodzie Apollinaire’a szczególnie istotne są dwa słowa: „zdrowy rozsądek” i „rzeczywistość”, które stanowią o zasadniczej różnicy między jego i Bretona pojmowaniem surrealizmu. Dla autora *Cycków Tyrezjasza* twórczość literacka to efekt dobrze przemyślanej i racjonalnej strategii, świadomego działania i wyborów. Zadanie pisarza polega jednocześnie na rozumnym, roztroptym i arbitralnym wybieraniu różnorodnych elementów z otaczającej rzeczywistości i zestawianiu ich w sposób jak najbardziej oryginalny. Tak rodzi się nowy układ – dzieło sztuki, którego nikt

¹¹ Idem, *Przedmowa do Cycków Tyrezjasza*, [w:] *Teatr Apollinaire’a*, tłum. A. Włoczevska, Kraków 2015, s. 241.

¹² Ibidem, s. 244.

nigdy wcześniej nie wymyślił ani nie oglądał. Przez swą wyjątkowość budzi on zdziwienie i śmiech u odbiorcy. Jeśli twórcy uda się spełnić te wszystkie warunki, wówczas może stwierdzić, że osiągnął cel swych poszukiwań estetycznych, że wymyślił arcydzieło i tym samym stworzył nową rzeczywistość.

Użycie neologizmu „surrealizm” zwięźczyło przemyślenia estetyczne Kostrowickiego. Ale zanim je wprowadził, posługiwał się określeniami takimi jak „nowe”, „duch nowy”, „orficki”, które miały podkreślać nowatorstwo dzieła i wyjątkowość koncepcji artystycznej, która je zrodziła. Chcąc prześledzić proces krystalizowania się idei surrealizmu Apollinaire'a, należy cofnąć się do pierwszej dekady XX stulecia i przyjrzeć poglądom, jakie głosił. W ujęciu chronologicznym ważnym momentem był odczyt *Nowa Falanga* wygłoszony 25 kwietnia 1908 roku, w którym poruszył problem dialogu pokoleń artystów. Rozmowa ponad wiekami jest ożywcza dla sztuki i popycha ją ku nowym horyzontom. Dla przykładu, dzięki osiągnięciom symbolistów możliwe były narodziny takich ruchów, jak naturyzm czy unanizm¹³. W tym samym roku Apollinaire miał jeszcze dwa istotne w poruszonym temacie wystąpienia – opublikował artykuł *Trzy cnoty plastyczne (Trois vertus plastiques)* oraz napisał *Przedmowę* do katalogu wystawienniczego Georges'a Braque'a. Pierwsze z nich dotyczy funkcji sztuki, jej związków z naturą oraz zadań artysty. Zdaniem pisarza wszystkim rządzą trzy cnoty: czystość, jedność i prawda, z których ostatnia jest najważniejsza. Wykracza ona poza sferę moralności i oznacza zgodność formy dzieła z zamysłem artystycznym, czyli zdolność twórcy do odzwierciedlenia świata swej wyobraźni. Trud kreacji polega na nieustannym poszukiwaniu nowego, na wybieraniu elementów ze świata zmysłowego i zestawianiu ich w oryginalny sposób. Tylko tak postępując, artysta staje się mistrzem, prawdziwym stwórcą¹⁴. Taki niewątpliwie był Georges Braque, żywy i otwarty umysł, poszukujący nowych ujęć rzeczywistości. Omawiając jego prace, Apollinaire stwierdza, że artysta stwarzający nowe światy jest pionierem wyznaczającym szlaki rozwoju ludzkości. Poetyckie wizje stanowią wskazówkę dla wynalazców i inżynierów, którym przypada rola odtwórcza¹⁵.

Uwagi te Kostrowicki powtórzył w jednym ze swych najważniejszych tekstów teoretycznych, z marca 1913 roku, *Peintres cubistes. Méditations esthétiques*¹⁶, poświęconym malarstwu kubistycznemu. W tamtym okresie pisarz

¹³ Idem, *La Phalange nouvelle*, [w:] idem, *Œuvres en prose complètes*, II, op. cit., s. 898; zob. *Teatr Apollinaire'a*, op. cit., s. 44.

¹⁴ G. Apollinaire, *Chroniques d'art, (1902–1918)*, Paris 1960, s. 56–58.

¹⁵ Ibidem, s. 60–61.

¹⁶ M. Décaudin, w wydaniu Plejady z 1991 roku, wrócił do pierwotnego tytułu, jaki poeta nadał odczytowi, który brzmiał *Méditations esthétiques. Les Peintres cubistes*; zob. idem,

poszukiwał określenia dla wizji sztuki, którą tworzył. Dwa przymiotniki wydawały mu się szczególnie trafne: „nowy” i „orficki”. W pierwotnej wersji V rozdziału *Malarzy kubistów*, która zachowała się w notatkach, precyzyjnie określił, czym jest sztuka nowa: „Można by dać następującą definicję sztuki: stwarzanie nowych iluzji. W rzeczywistości wszystko, co odczuwamy, jest jedynie iluzją, a cechą artystów jest przemienianie iluzji publiczności w tym sensie, że stale się je kreuje od nowa”¹⁷. Definicji tej nie zawarł jednak w wersji ostatecznej, utrzymanej w stylu mniej precyzyjnym, bardziej poetyckim i abstrakcyjnym.

W artykule z 1913 roku na temat rzeźb François Rude’a scharakteryzował słowo „nowy”¹⁸ jako pełen życia, odnoszący się do rodzących się form. Dzieło „nowe” powinno cechować się prostotą, siłą i żywotnością. Dominują w nim jednocześnie alegoria i „twarda brutalność”¹⁹. Pierwsza wypływa bezpośrednio z natury, odsyła do niej, ożywia dzieło i nadaje mu głębsze znaczenie. Sprawia też, że staje się ono łatwiej przyswajalne, bowiem „nasz umysł nie potrafi postrzegać rzeczy inaczej niż w sposób alegoryczny”²⁰. Apollinaire’owska „twarda brutalność” polega na ukazywaniu rzeczy takimi, jakimi są, bez upiększania ich czy zbrzydzania. Twórcy wolno zestawiać rzeczy w sposób arbitralny. Dzieło pełne weny i oryginalności jest również „orfickie”, a termin ten obejmuje wszystkie tendencje literatury i sztuki²¹.

W innym artykule, z marca 1913 roku, *Le Vernissage des Indépendants*²², Apollinaire rozwinął definicję orfizmu, przedstawiając go jako logiczną konsekwencję ewolucji w sztuce i naturalnego następcę impresjonizmu, dywizjonizmu, fowizmu i kubizmu. Wśród orfików wymienił malarzy Légera, Picabia, Metzingera, Delaunaya, Marie Laurencin. Ci jednak zdystansowali

Oeuvres en prose complètes, II, op. cit., s. 5–52. Wydawca w 1913 roku zamienił kolejność tytułu (*Les Méditations esthétiques*) i podtytułu (*Les Peintres cubistes*), chcąc wyeksponować treści dotyczące kubizmu – nowego, coraz popularniejszego wówczas nurtu. Tym bardziej, że inni krytycy (m.in. André Billy w *Paris-Midi*) także podjęli prace nad kubizmem i zapowiadali od 1911 roku publikacje Apollinaire, który uchodził za przywódcę awangardy oraz krytyka promującego jej wartości, chciał być pierwszym, który wyda książkę poświęconą nurtowi, który sam zresztą wypromował. Stąd pośpiech przy pisaniu tekstu (który widać choćby w wykorzystaniu wcześniejszych artykułów) oraz zabieg wydawcy polegający na zaakcentowaniu kubizmu w tytule. Zob. *Teatr Apollinaire’a*, op. cit., s. 62–63.

¹⁷ G. Apollinaire, *Œuvres en prose complètes* II, op. cit., s. 1513.

¹⁸ Idem, *Chroniques d’art...*, op. cit., s. 284–286.

¹⁹ Ibidem.

²⁰ Ibidem, s. 285.

²¹ Ibidem.

²² Ibidem.

się wobec prób przyporządkowania ich do nieznannej wcześniej szkoły, sam zaś Apollinaire wkrótce zrezygnował z terminu „orficki” i zajął się doprecyzowaniem określenia „nowy”. W 1914 roku odróżnił je od słowa „współczesny” (fr. *moderne*) i stwierdził, że dzieło nowe jest śmiałe, dziwne, zagadkowe, szokujące poprzez użycie elementów nieoczekiwanych, dużo w nim kuriozów, a przede wszystkim upoetycznia ono świat²³.

Koncepcja sztuki Apollinaire'a wykrystalizowała się podczas I wojny światowej, a za jej wykładnię należy uznać odczyt *L'Esprit nouveau et les poètes*²⁴, który poeta wygłosił w Paryżu, w sali teatru Vieux-Colombier, 26 listopada 1917 roku²⁵. Uwypuklają się w nim zasadnicze różnice między jego estetyką a tym, co zaproponuje za kilka lat André Breton. Według Apollinaire'a procesem twórczym rządzi rozum, rozsądek, logika, świadomość, prawda. „Esprit nouveau”, czyli „duch nowy”, łączy życie, różne sztuki i literaturę, inspirując się ideami z minionych epok i wypracowując równolegle swój własny styl. Z klasycyzmu zaczerpnął zdrowy rozsądek, krytyczny osąd, ciekawość świata i życia oraz całościowe podejście do nich, poczucie obowiązku i opanowanie emocji. Od romantyków przejął zainteresowanie wszystkimi dziedzinami życia, które mogą posłużyć jako materia literacka. Krytykował natomiast ich starania, by nadać rzeczom zwykłym sens straszny lub tragiczny, oraz mieszanie pojęć. Tymczasem duch nowy nie chce niczego oswajać ani scalać, ani zmieniać, jest bowiem studium natury zewnętrznej i wewnętrznej, jest gorącym poplecznikiem prawdy. Dla ducha nowego istotny jest zdrowy rozsądek, polegający na respektowaniu natury rzeczy. Cechami jego są śmiałość i odwaga, przejawiające się w eksperymentach formalnych i typograficznych. Dzięki temu nowa poezja wypracowała oryginalny liryzm wizualny, wcześniej niemal nieznan²⁶.

Dalej w swym wywodzie poeta stwierdził, że duch nowy może posługiwać się różnymi środkami przekazu, a poeta nowy ma do swej dyspozycji wszelkie przedstawienia świata, takie jak odgłosy, śpiewy, taniec, pochodzące z różnych kultur i cywilizacji. Powinien mieć swobodę dziennikarza, to znaczy móc pisać o wszystkich sprawach z otaczającego go środowiska, o człowieku, jego problemach i sytuacjach, o przyrodzie i maszynach. Poeta może badać, eksperymentować, a jego próby mogą być przypadkowe i pozabawione liryzmu. Ten jest zaledwie jednym z elementów ducha nowego

²³ Idem, «Musique nouvelle», [w:] *Chroniques d'art...*, op. cit., s. 382–384.

²⁴ Idem, *Duch nowych czasów i poeci*, tłum. M. Żurowski, „Przegląd humanistyczny” 1968, nr 6, s. 5–18.

²⁵ Idem, *L'Esprit nouveau et les poètes*, [w:] L. Campa, *L'esthétique d'Apollinaire*, Paris 1996, s. 158–168.

²⁶ Ibidem.

poezji, najważniejsze jest szukanie i zaskakujące łączenie elementów. Wiersz rozumiany jako synteza życia ma prawo przypominać gazetę, która na jednej stronie zamieszcza różnorodne informacje. I nie należy dziwić się, że niektóre próby okrzyknięte zostaną jako śmieszne i bezzasadne. Proces twórczy podlega bowiem takim samym prawidłom, jakim podporządkowana jest praca: raz coś wychodzi lepiej, raz gorzej. Wszystkie poszukiwania są pożyteczne, gdyż stanowią podwalinę nowego realizmu, który może okazać się wartościowy estetycznie i poetycki, podobnie jak realizm starożytnych Greków. Dzięki poszukiwaniu tworzy się obraz nowy, o szczególnych walorach plastycznych.

Jednocześnie duch nowy przeczy anarchicznemu chaosowi cechującemu ówczesne nurty zagraniczne, jak włoski i rosyjski futurizm, które Apollinaire określał jako przesadne. Jego podstawą jest bowiem prawda, a konkretnie jej świadome i wytrwałe poszukiwanie na wszystkich płaszczyznach, od etyki po wyobraźnię. Gwarantem prawdy i niezbywalnym elementem życia jest też wolność. W typowy dla epoki sposób Apollinaire łączy ideę wolności z odrębnością narodową i suwerennością. Stąd jego przekonanie, że sztuka nowa powinna zachować narodowy charakter, który zapewnia światowemu dziedzictwu różnorodność rozumianą także jako jedna z fundamentalnych wartości: „Z różnic narodowych i etnicznych rodzi się prawda wypowiedzi literackich; i tę właśnie prawdę należy zachowywać”²⁷. Każdy naród powinien zabiegać o zachowanie swobody i niezależności w dziedzinie twórczości, nie ma bowiem nic groźniejszego niż dać się podbić intelektualnie. Prawda, wolność i narodowy charakter sztuki hamują szkodliwy kosmopolityzm, spływający ożywcze różnice, dający utwory niewyraźne, rozmyte i sztuczne niczym dyskurs jakiegoś międzynarodowego gremium²⁸. Kosmopolityzm nie ma nic wspólnego z syntezą sztuk, która to nie łączy elementów w jednolitą, zbitą i bezkształtną masę, lecz pozwala istnieć każdej dziedzinie twórczości jako odrębnej sferze i nie wyklucza możliwości ich współpracy i kreatywnego przenikania się²⁹.

Niezbywalnymi elementami ducha nowego są również zaskoczenie i zdziwienie oraz wynikające z nich śmiech i śmieszność: „Duch nowy [...] jest także w zaskoczeniu. Jest ono tym, co najbardziej w nim żywotne, co w nim najnowsze. *Zaskoczenie jest wielką sprężyną nowego*. To dzięki zaskoczeniu, dzięki podkreślaniu jego ważnego miejsca, nowy duch odróżnia się od wszystkich wcześniejszych ruchów artystycznych i literackich”³⁰.

²⁷ Ibidem, s. 161.

²⁸ Ibidem.

²⁹ Ibidem.

³⁰ Ibidem, s. 164.

Apollinaire przeciwstawia się obiegowemu pogładowi mówiącemu, że nie ma już nic nowego pod słońcem. Po pierwsze, zaznacza, że nawet jeśli twierdzenie to byłoby prawdą, to i tak nie zwalnia ono artystów od poszukiwań i wydobywania wciąż nowych aspektów z tego, co znane. Po drugie, dokonania człowieka przeczą temu twierdzeniu. Wystarczy popatrzeć na wciąż nowe maszyny – samoloty czy aparaturę do badań lekarskich. Poeta przytacza własny przykład: dzięki prześwietleniu Rentgena mógł zobaczyć, jeszcze za życia, swoją własną czaszkę. Konkluduje więc z ironią: „Nie ma nic nowego pod słońcem? Być może dla słońca nic nie jest nowe. Ale dla ludzi?!”³¹. Istnieją tysiące kombinacji elementów ze świata natury, których jeszcze artyści nie zestawili ze sobą. Ich zadanie polega na wyobrażeniu sobie tych nowych połączeń i zrealizowaniu ich na obrazach, w rzeźbach, w muzyce czy tańcu. W ten sposób artysta staje się stwórcą i jednocześnie współpracownikiem natury, współpracownikiem samego życia, które jest sztuką najwyższą (*cet art suprême qu'est la vie*)³². Wystarczy, że nadal będzie pracować w myśl reguł ducha nowego, a wcześniej czy później odkryje jakieś wyjątkowe połączenie, przedstawi je publiczności i obudzi zdziwienie – jedyną możliwą reakcją wobec sztuki prawdziwej. W tym kontekście trudność bycia poetą polega przede wszystkim na tym, że jest on pionierem. Eksploruje te światy i rzeczywistości, których nikt jeszcze nie odkrył. Znajduje tam pokarm dla całej ludzkości – ożywcze obrazy i wizje pchające do budowania i tworzenia wciąż nowych rzeczy. „Nowi poeci są zatem poetami prawdy wciąż nowej”³³. Nieustannie odnawiają sens boskiej idei, żywej i prawdziwej, która jest zakorzeniona w każdym człowieku. Są gwarantem idei wiecznej odnowy (*le perpetuel renouvellement*)³⁴.

Spśród wariantów zaskakujących zestawień Apollinaire przytacza obraz mężczyzny rodzącego dzieci. Na gruncie literackim nie jest on wcale pozbawiony sensu i nie jest tam nieprawdą. Dopiero poza literaturą można by zarzucić mu fałsz. Prelegent zwraca uwagę na prosty fakt, że wszystkie maszyny, zanim skonstruowali je inżynierowie, istniały wcześniej w literaturze, jako baśniowe fantasmagorie pisarzy, którzy ostatecznie okazali się profetami. Dla przykładu podaje Ikara, który stał się prototypem samolotu. Samo życie zweryfikowało wiele z tych „nieprawdziwości”, a zatem może się okazać pewnego dnia, że i mężczyźni zaczną rodzić dzieci, niczym Mąż. Wtedy baśń przestanie być „nieprawdą” również w świecie pozaliterackim. Poeta

³¹ Ibidem.

³² Ibidem.

³³ Ibidem.

³⁴ Ibidem, s. 166.

i stwórca jest bowiem prorokiem, jego zadaniem jest przepowiadanie przyszłości. Poezja, profetyzm i tworzenie są jednym i tym samym³⁵. Wyimaginowana zdolność bohatera zadziwia i śmieszy odbiorców w roku 1917. I w tym przejawia się duch nowy tego dramatu.

Na zakończenie wystąpienia Apollinaire zaznaczył, że duch nowy jest wrogiem skostniałej estetyki, utartych formuł i snobizmu. Nie walczy ze szkołami ani nurtami, stara się być ruchem literackim oplatającym całą ziemię, obejmującym wszystkie szkoły, nawet o tak sprzecznych założeniach, jak symbolizm i naturalizm. Walczy o przywrócenie ducha inicjatywy, o zrozumienie swej epoki, o poszerzenie perspektyw w świecie zewnętrznym i wewnętrznym; jest nie mniej istotny od ducha techniki. Ważne jest, aby konstruktorzy i poeci zaczęli prowadzić ze sobą dialog, by nie zamykali się na siebie nawzajem i aby nie gardzili sobą. Apollinaire twierdzi, że matematyk ma prawo mówić o swych marzeniach, poeta zaś może antycypować wynalazki. Jeśli inżynierowie mechanizują życie, poeci także powinni mieć do tego prawo, tym bardziej, że jako prorocy, nadają się po temu doskonale³⁶. Zadanie poetów polega na dostarczaniu nowego liryzmu, nowych środków porozumiewania się i ekspresji poetyckiej. Dlatego nowy duch i sztuka nowa powinny brać przykład z fotografii i kina, które jest wielką księgą obrazkową. Efekt pracy poety ducha nowego jest zachwycający i cudowny, o czym sam Apollinaire przekonuje słuchaczy: „Lecz poczekajcie: cuda przemówią same za siebie, a duch, który napełnia świat życiem, ujawni się cudownie w literaturze, w sztukach i we wszystkich znanych nam rzeczach”³⁷.

Trudno powiedzieć, na ile epitet „duch nowy” jest pomysłem samego Apollinaire’a. Mógł on zapożyczyć ów termin od Amerykanów. W Stanach Zjednoczonych ruch *New Spirit* zyskiwał na popularności od 1911 roku, a zrodził się z inicjatywy czterech północnoamerykańskich twórców (Henry Fitch Taylor, Jerome Myers, Elmer Livingston MacRae, Walt Kuhn) krytykujących skostniałą i akademicką sztukę, poszukujących nowych rozwiązań artystycznych. W 1913 roku zorganizowali oni wielką wystawę znaną jako *Armory Show*, na której zaprezentowali nowatorskie dzieła amerykańskie i europejskie³⁸. Apollinaire wspomina o przedstawicielach *New Spirit* w artykule z 30 kwietnia 1913 roku, opublikowanym na łamach „L’Intransigeant”: „Widziałem nawet kilku z nich [Amerykanów], którzy mieli wpięty w buto-

³⁵ Ibidem, s. 167.

³⁶ Jedną z ulubionych postaci Apollinaire’a był biblijny Elias, symbol proroków. Zob. *Wstęp*, [w:] G. Apollinaire, *Wybór poezji*, oprac. J. Kwiatkowski, Wrocław 1975.

³⁷ G. Apollinaire, *L’Esprit nouveau et les poètes*, [w:] L. Campa, op. cit., s. 168.

³⁸ Idem, *Œuvres en prose complètes II*, op. cit., s. 573–574.

nierkę znaczek z zieloną choinką, symbol *New Spirit*, ducha nowego, który sprawia, że w Nowym Jorku, po jednej wystawie, sprzedano za 395 000 franków dzieła nowego malarstwa francuskiego, od Cézanne'a po kubiistów"³⁹.

O ile określenie „duch nowy” to holistyczna koncepcja, która może posłużyć do określenia różnych gałęzi sztuki, o tyle sam przymiotnik „surrealistyczny” ma nieco węższe znaczenie. Odnosi się do efektu pracy artysty ducha nowego. Stąd Apollinaire określa *Paradę* oraz *Cycki Tyrezjasza* mianem dzieł surrealistycznych. Niosą one w sobie całą złożoność zarysowanej powyżej teorii piękna. Przypomnijmy raz jeszcze, że jej najważniejsze cechy to świadomość, rozsądek, logika, wytrwała, ciężka praca twórcza, poszukiwanie, prawda, zaskoczenie, śmiech.

Tymczasem w rozumieniu André Bretona „surrealizm” oznaczał oderwanie od racjonalizmu, realizmu i naturalizmu oraz wszelkich utartych prawideł rządzących sztuką. Twórczość definiował on jako działanie nieracjonalne, podświadome, wyzwolone z jakichkolwiek pęt moralności, reguł, celowości. Proces twórczy określił jako czysty automatyzm psychiczny odzwierciedlający w dowolny sposób rzeczywiste działanie myśli.

W *Manifeście* z 1924 roku, liczącym kilkadziesiąt stron, poświęca jeden paragraf Apollinaire'owi, wspominając go jako tego, który wprowadził słowo do języka, ale nawet w tak krótkiej wzmiance wyczuwa się niechęć i rezerwę. Używając zwrotu „niedawno zmarły”, Breton jakby czuł się zobligowany wspomnieć poetę, o którym pamięć wśród przyjaciół była wciąż żywa: „Ku czci niedawno zmarłego Guillaume Apollinaire'a, który w wielu wypadkach, według naszej oceny, poddawał się podobnej zaprawie, choć nigdy nie chciał się dla niej wyrzec pospolitych sposobów literackich, Souplault i ja nazwaliśmy *surrealizmem* tę nową metodę czystej wypowiedzi"⁴⁰. Breton zaraz dodaje, że autor *Alkoholi* posiadał jedynie „literę” nurtu, dając tym samym do zrozumienia, że „duch” był mu obcy i istota jego uciekała mu. Dlatego spróbował zbagatelizować problem, pominął koncepcję sztuki Apollinaire'a i odwołał się do Nerval'a, widząc w nim ojca duchowego:

Myślę, że nie ma dziś po co deliberować nad tą nazwą i że znaczenie, jakie jej nadaliśmy, przeważało nad znaczeniem Apollinaire'owskim. Niewątpliwie z większą jeszcze słuszością moglibyśmy wybrać nazwę *supernaturalizm* użytą przez Gérarda de Nerval[a] w przedmowie do *Córek ognia* [...]. Rzeczywiście, wydaje się, że Nerval cu-

³⁹ Ibidem.

⁴⁰ A. Breton, *Manifeste du surréalisme*, Paris 1967, s. 11–12, [w:] A. Ważyk, *Surrealizm. Antologia*, Warszawa 1976, s. 76.

downie rozumiał uchwyconego przez nas *ducha* surrealizmu, gdy Apollinaire, przeciwnie, znał tylko *literę*, i to niedokładnie, nie pozostawił przy tym żadnej teoretycznej uwagi, przy której moglibyśmy się zatrzymać⁴¹.

Stwierdzenie, że Apollinaire nie pozostawił żadnej „teoretycznej uwagi”, wydaje nam się niesłuszne. Nawet jeśli nie napisał manifestu surrealizmu *sensu stricto*, to przez lata rozwijał własną teorię estetyczną i przedstawiał ją w przytoczonych powyżej wypowiedziach: artykułach, odczytach, komentarzach. Znalezienie dlań określenia (1917 rok) zbiegło się niefortunnie ze śmiercią poety (1918 rok). Sam fakt, że poszukiwanie nazwy dla nowego prądu artystyczno-literackiego zabrało mu wiele czasu, nie neguje istoty myśli wypracowanej przez Kostrowickiego.

Breton nie tylko odciął się od przemyśleń i poszukiwań Apollinaire’a, ale również nie uznał *de facto* jego wkładu w historię surrealizmu. Nie wymienił go w gronie „przedstawicieli surrealizmu absolutnego”⁴² ani artystów-prekursorów. Ostatecznie przejął neologizm i nadał mu własny, odmienny od Apollinaire’owskiego sens. Jego kanwą stała się wolność rozumiana jako oderwanie od klasycznych i racjonalnych reguł twórczości. W przeciwieństwie do dadaizmu nie była to jednak wolność autodestrukcyjna. Breton zaproponował pewne wzorce wyobraźni artystycznej, wśród nich imaginarium ludzi obłąkanych i dzieci: „Gotów jestem przyznać, że w pewnej mierze [wariaci] są ofiarami własnej wyobraźni, mianowicie w tym sensie, że wyobraźnia pobudza ich do lekceważenia reguł, poza którymi rodzaj ludzki czuje się zagrożony, o czym wie każdy człowiek, bo każdy z oddzielna gorzko za tę wiedzę płaci”⁴³. I zaraz dodaje: „Strach przed obłądem nie zmusi nas do zatrzymania sztandaru wyobraźni w połowie masztu”⁴⁴.

Wprawdzie obaj pisarze odrzucali niewolniczy mimetyzm realizmu i naturalizmu, jednak Apollinaire uważał rzeczywistość za skarbnicę i źródło pomysłów dla twórcy. Breton zaś patrzył na nią z dystansem. Stwierdził:

Trzeba postawić w stan oskarżenia postawę realistyczną, podobnie jak postawiliśmy tutaj – materialistyczną. [...] postawa realistyczna, dyktowana przez pozytywizm, od świętego Tomasza aż do Anatola France’a, wydaje mi się zaprzeczeniem wszelkiego wzlotu intelektualnego i moralnego. Czuję do niej obrzydzenie, bo łączy w sobie prze-

⁴¹ Ibidem.

⁴² Ibidem. s. 77. Wymienieni są: Aragon, Baron, Boiffard, Breton, Carrive, Crevel, Delteil, Desnos, Éluard, Gérard, Limbour, Malkine, Morise, Naville, Noll, Péret, Picon, Soupault, Vitrac.

⁴³ Ibidem, s. 57.

⁴⁴ Ibidem, s. 58.

ciężność, nienawiść i płytką pewnością siebie. Dzisiaj ta postawa płodzi komiczne książki, urągliwe dramaty, okopuje się coraz mocniej w prasie codziennej, działa na szkodę wiedzy i sztuki, schlebując najniższym gustom publiczności; jasność granicząca z głupotą, zepsiałe życie⁴⁵.

Ideałem dla Apollinaire'a był artysta, który racjonalnie dobiera materię na dzieło, który śmiało zestawia elementy, tworząc nową, niezaistniałą dotąd rzeczywistość. Natomiast u Bretona jakakolwiek logika, zwłaszcza w sztuce, budziła niechęć, gdyż służy jedynie do rozwiązywania „drugorzędnych zagadnień” i odnosi się do doświadczenia, które cechuje się ograniczonością⁴⁶. Styl informacyjny w literaturze wydawał mu się okropny. Racjonalizmowi i logice przeciwstawiał odkrycia Freuda, owe „dziwne siły”, które kryją się w czeluściach ludzkiego umysłu i zdolne są „do pomnażania sił na powierzchni albo do staczania z nimi zwycięskiej walki”⁴⁷. Przy czym Breton nie wykluczał, że kiedyś w przyszłości człowiek będzie mógł te siły ujarzmić i poddać kontroli umysłu.

Rozbieżności między koncepcją surrealizmu Apollinaire'a i Bretona można wskazać wiele. Trudniej znaleźć punkty wspólne, poza może czysto technicznymi aspektami, jak na przykład staranny język, którym obaj zwracają się do odbiorcy. W tym kontekście interesująca wydaje się ewolucja Bretona, który początkowo podziwiał osobowość i twórczość Apollinaire'a, interesował się nowymi możliwościami, jakie dawała jego poezja. Jako student medycyny na wydziale neuropsychiatrii przy szpitalu miejskim w Nantes nawiązał listowny kontakt z poetą w grudniu 1915 roku, przesyłając mu kilka wierszy z prośbą o komentarz. Już 21 grudnia dostał odpowiedź i ocenę: „uderzający talent”, stwierdził nadawca⁴⁸. W kolejnym liście, z 28 stycznia 1916 roku, Breton wyznaje, że poezja starszego odeń mistrza posiada magnetyczną moc⁴⁹. Breton dedykował Apollinaire'owi kilka wierszy⁵⁰ i jeszcze przed śmiercią poety upominał się o dedykację dla siebie.

⁴⁵ Ibidem, s. 58.

⁴⁶ Ibidem, s. 62.

⁴⁷ Ibidem, s. 62.

⁴⁸ G. Apollinaire, *Œuvres complètes*, IV, op. cit., s. 873.

⁴⁹ Korespondencja Apollinaire'a i Bretona nie została dotąd opublikowana. Listy znajdują się w zbiorach Biblioteki Narodowej Francji.

⁵⁰ Wśród nich są: *Décembre, Façon, Coqs de bruyère, Pour Lafcadio, À vous seule, Fôrêt-Noire*. Zob. P. Read, *Apollinaire et les Mamelles de Tirésias*, Rennes 2000; rozdz. *Sur-réalisme et surréalistes*, s. 139–149, wersja online: <https://books.openedition.org/pur/35309#bodyftn14> [dostęp: 27.06.2019].

Po raz pierwszy spotkali się po tym, jak Apollinaire'a przywieziono z frontu z raną postrzałową głowy. Breton odwiedził go w szpitalu włoskim w Paryżu 10 maja 1916 roku. Wówczas autor *Alkoholi* uosabiał w jego oczach czysty liryzm i wiódł za sobą świtę Orfeusza⁵¹. Apollinaire widział zaś w młodym poecie oraz w Soupaulcie najlepszych reprezentantów nowego pokolenia, dla którego on sam stał się klasykiem⁵². Dlatego w połowie 1917 roku w paryskiej kawiarni Flore przedstawił ich sobie, stwierdzając: „Trzeba, byście się zaprzyjaźnili”⁵³. Wcześniej, w czerwcu, Breton, Soupault, Vaché i Aragon uczestniczyli niezależnie od siebie w premierze *Cycków Tyrezjasza*⁵⁴.

Wkrótce stosunki między pisarzami zaczęły się ochładzać do tego stopnia, że po latach sam Breton uznał datę premiery *Cycków Tyrezjasza*, 24 czerwca 1917 roku, za przełomową, to znaczy kończącą ich ciepłe relacje. Jak twierdzi Peter Read, jedną z przyczyn narastających animozji między poetami stał się Jacques Vaché, którego Breton poznał w Nantes na wiosnę 1916 roku. Uchodził on za postać negatywną, destrukcyjną i wprowadzającą podziały. Read określa go jako bardziej dadaistycznego niż sami dadaiści, jako miłośnika anarchii, chaosu i burzenia, jako bezsilnego mizantropa krańcowo różniącego się od poety ducha nowego⁵⁵. Ważyk zaś określa jego *Listy wojenne* jako dzieło przesiąknięte „poczuciem teatralnej i beznadziejnej zbyteczności wszystkiego”⁵⁶. Za to Breton zachwycił się nim i w ostatecznym rozrachunku to jemu właśnie dziękował za inspirację do konceptualizacji terminu „surrealizm”.

Tymczasem Vaché, który uczestniczył w spektaklu *Cycki Tyrezjasza*, zaatakował dzieło Apollinaire'a. 18 sierpnia 1917 roku w liście do Bretona uznał je za zbyt literackie i naukowe, nudne, napisane z rozmysłem, logiczne i poprawne. Po czym stwierdził: „Precz z Apollinaire'em”⁵⁷. Jeszcze mniej przychylnie wypowiedział się po śmierci poety. 19 grudnia 1918 roku, znów w liście do Bretona, napisał: „Apollinaire wiele dla nas zrobił [...] Zresztą dobrze uczynił kończąc, kiedy trzeba [...] Cudowny. Zmarł w odpowiednim momencie”⁵⁸. Jest to ocena jednoznaczna, nawet jeśli wychodzi z umysłu i ust dadaisty.

⁵¹ A. Breton, *Entretiens 1913–1952*, [w:] *Œuvres complètes*, III, Paris 1999, s. 437.

⁵² G. Apollinaire, *Œuvres complètes*, IV, op. cit., s. 894.

⁵³ Ph. Soupault, *Mémoires de l'oubli 1914–1923*, Paris 1981, s. 41.

⁵⁴ Ibidem.

⁵⁵ <https://books.openedition.org/pur/35309#bodyftn14> [dostęp: 26.05.2019].

⁵⁶ A. Ważyk, op. cit., s. 45.

⁵⁷ J. Vaché, *Soixante-dix-neuf lettres de guerre, lettre 58*, [online] <https://books.openedition.org/pur/35309#bodyftn15> [dostęp: 26.05.019].

⁵⁸ Ibidem.

Także Philippe Soupault, początkowo entuzjasta wyobraźni i talentu Apollinaire'a, okazał się niestały w swym podziwieniu. W książce z 1927 roku, poświęconej zmarłemu poecie-mistrzowi, Soupault wspomina swój udział w premierze *Cycków Tyrezjasza*⁵⁹ w roli suflera. Sam dramat ocenił bardzo wysoko, jako przykład dzieła skandalicznego, szokującego, rewolucyjnego i wywrotowego, a autora odmalował jako artystę pełnego ducha i zarazem niepokornego. Jednak i Soupault znalazł się pod destrukcyjnym wpływem Jacques'a Vachégo, w ślad za nim twierdząc, że pod koniec życia autor *Kaligramów* wypisywał w prasie głupoty, które dobitnie świadczą o schyłku, a wręcz upadku wielkiego talentu⁶⁰.

Na podstawie przywoływanych tu wypowiedzi pisarzy można stwierdzić, że w historii surrealizmu Apollinaire stał się niejako ofiarą. Wypracował własną teorię piękna i literatury, zaproponował jej nazwę, tymczasem jego przedwczesna śmierć, 9 listopada 1918 roku, położyła kres nie tylko dalszemu rozwijaniu koncepcji surrealizmu, ale i zamknęła poecie możliwość obrony przed atakami osób wyznających *stricte* negatywną i burzycielską ideologię. Nie ulega wątpliwości, że u progu lat dwudziestych jednym z architektów idei surrealizmu był Jacques Vaché. Prześiąknięty duchem dadaizmu, głosił totalną destrukcję, anarchię i chaos. Twórczość była dla niego równoznaczna ze skandalem, spotwarzaniem, atakowaniem ideałów i wartości. Działał w imię zasady przyjętej przez towarzyszy Tristana Tzary, że prawdziwe *dada* nie tylko przeczy wszystkiemu, co stworzyły minione pokolenia, ale też jest przeciwko samemu *dada*⁶¹. Wprawdzie autodestrukcja szybko doprowadziła do rozpadu grupy z Zurychu, nie oznaczało to wszakże, że jej członkowie zaniechali dalszej działalności na polu kultury i literatury. Wielu z nich zbliżyło się do Bretona, bardziej umiarkowanego w poglądach, który jednocześnie zrywał z tradycją i pchał twórczość na zupełnie nowe tory. Podczas gdy dadaści chcieli zniweczyć dorobek ludzkości, nie proponując nic w zamian, Breton pragnął zbudować na gruzach klasycznej kultury nową, wyzwoloną ze starych oków, rządzącą się jedynym prawem – prawem swobody. Jako lekarz psychiatra obeznany z teoriami Freuda i rodzącą się psychoanalizą postanowił wykorzystać ją dla pisarstwa i zaproponował nieznaną wcześniej metody tworzenia. Pisanie automatyczne, gra wolnych skojarzeń, relacjonowanie hipnotycznych stanów, snów na jawie,

⁵⁹ Ph. Soupault, *Guillaume Apollinaire ou les reflets de l'incendie*, Paris 1927, s. 12, 27, [online] <https://books.openedition.org/pur/35309#bodyftn15> [dostęp: 26.05.2019].

⁶⁰ Ibidem.

⁶¹ T. Tzara, *Lampisteries précédées de sept Manifestes dada*, Paris 1963.

wizji w odurzeniu dawało istotnie dzieła z innej niż dotąd znana rzeczywistości. Nazwa „surrealizm” – nadrzeczywistość – wydaje się nader trafnie odzwierciedlać meritum sprawy⁶².

Historia, od czasów Demokryta z Abdery i Platona⁶³, zna przypadki przemilczeń i zdyskredytowania adwersarza, zwłaszcza zmarłego. Zatem próba podważenia autorytetu Apollinaire’a przez Vachégo nie jest niczym nowym. Jednak etymologia terminu oraz jego rozwój jednoznacznie świadczą o tym, że pod jedną nazwą istnieją dwie różne wizje sztuki i literatury. Apollinaire, który wprowadził neologizm, był niewątpliwie surrealistą racjonalnym, stworzył własną koncepcję estetyczną, opartą w pierwszej kolejności na zdrowym rozsądku, świadomej pracy i logicznym konstruowaniu nowej rzeczywistości, która ma jasny cel: zaskoczyć odbiorcę, ukazując mu arbitralne połączenie fragmentów rzeczywistości, czyli przesycony ludyzmem, lekkością i liryzmem nowy świat. Breton natomiast zapożyczył nazwę dla swego ruchu i jednocześnie zaproponował wizję sztuki zrywającej z rozumem, logiką, przemyślaną strategią kreacji oraz dziedzictwem kulturowym minionych pokoleń. Postulował artystyczną eksplorację podświadomości, z której zrodził się nowy wzorzec piękna i dzieła sztuki.

A RATIONAL SURREALISM BY APOLLINAIRE VS. BRETON’S CONCEPT

ABSTRACT

For the first time Apollinaire applied the word “surrealism” in 1917 as referring to two performances—Cocteau’s ballet *Parade* and his own play *The Breasts of Tiresias*. It defined a work of art created by an artist of a new spirit, which was brave, synthetic, rational, surprising, and amusing. André Breton, Apollinaire’s admirer, took over the term after the poet’s death in 1918 to define his own movement. Influenced by Jacques Vaché, an anarchist and Dadaist, he denied Apollinaire’s esthetics and gave the word “surrealism” a diametrically different meaning presented it in *The Manifest of Surrealism*, 1924.

KEYWORDS

Surrealism, New Spirit, Rationalism, Surprise, Drama, Apollinaire, Breton, Vaché, Soupault

⁶² A. Breton, *Manifest surrealizmu*, zob. A. Ważyk, *Surrealizm. Teoria i praktyka literacka. Antologia*, Warszawa 1976.

⁶³ Platon, twórca idealizmu, nie zgadzał się z materialistycznymi poglądami Demokryta. Dlatego milczy nie tylko na temat jego przekonań, ale w ogóle nie wymienia go z imienia, stosując owo przemilczenie jako broń wymierzoną w adwersarza. Zob. Diogenes Laertios, *Żywoty i poglądy słynnych filozofów*, Warszawa 1968.

BIBLIOGRAFIA

1. Apollinaire G., *Duch nowych czasów i poeci*, tłum. M. Żurowski, „Przegląd Humanistyczny” 1968, nr 6.
2. Apollinaire G., *Chroniques d'art, (1902–1918)*, Paris 1960.
3. Apollinaire G., *Œuvres en prose complètes*, II, Bibliothèque de la Pléiade, Paris 1991.
4. Breton A., *Manifeste du surréalisme*, 1924.
5. Breton A., *Œuvres complètes*, III, Paris 1999.
6. Campa L., *L'esthétique d'Apollinaire*, Paris 1996.
7. *Le Petit Robert. Dictionnaire de la langue française*, Paris 1994.
8. Read P., *Apollinaire et Les Mamelles de Tirésias. La revanche d'Éros*, Rennes 2000, [online] <https://books.openedition.org/pur/35290>.
9. Soupault Ph., *Mémoires de l'oubli 1914–1923*, Paris 1981.
10. Stern A., *Dom Apollinaire'a. Rzecz o polskości i rodzinie poety*, Kraków 1973.
11. Tzara T., *Lampisteries précédées de sept Manifestes dada*, Paris 1963.
12. Vaché J., *Soixante-dix-neuf lettres de guerre*, [online] <https://books.openedition.org/pur/35309#bodyftn15>.
13. Ważyk A., *Surrealizm. Teoria i praktyka literacka. Antologia*, Warszawa 1976.
14. Włoczewska A., *Teatr Apollinaire'a*, Kraków 2015.

ŹRÓDŁA INTERNETOWE

1. <https://www.cnrtl.fr/definition/surr%C3%A9alisme>
2. http://www.wiu.edu/Apollinaire/Biographie.htm#Biographie_Chronologie
3. <https://books.openedition.org/pur/35309#bodyftn14>
4. <https://books.openedition.org/pur/35290>

