

erotska mašta

malgožata baranovska

(...) Nadrealisti su bili fascinirani »klasičnim« romanima strave i užasa XVIII i XIX veka ništa manje od njihovih savremenika čitalaca uvodeći ih u optičaj književne kulture XX veka, koja je bila puna boljih ili gorih ostvarenja romana toga tipa, s tim što ih je smeštala u »niži« krug ili u tzv. popularnu književnost.

Na osnovu Bretonovog članka »Limites non-fontières du surréalisme« iz 1937. godine možemo zaključiti da je nadrealističku kampanju oko nobilitacije romana strave i užasa uzimao veoma ozbiljno. Pozivao se na fascinaciju kojoj su podlegli Bajron, Mur, Igo, Balzak, Bodler, Lotreman, dakle na »najteže umove«. Istakao je takođe metafizički, psihološki i sociološki značaj romana strave i užasa. Upravo onda kada ljudski razum gubi kontrolu, pojavljuje se mogućnost »njedubljeg osećanja postojanja« kroz »fantastično«. U svojim zaključcima Breton je bio sklon da citira de Sada koji je u »Idée sur les romans« smatrao roman strave i užasa za nužni plod revolucionarnih potresa koji su se osetili u celoj Evropi. Isto tako je smatrao da je crni roman »patognomonika« velike društvene pomenutje koja je krajem XVIII veka zahvatila Evropu. Roman strave i užasa nije se ni najmanje bavio pedantnim slikanjem spoljašnjih događaja tadašnjeg pozorišta, već – kako kaže Breton – »ekspresijom nejasnih osećanja koja kruže oko nostalzije i terora«. Vizuelne ruine prikazuju pad epope feudalizma, duhovi koji ih posećuju su predstave o moci prošlosti, a u podzemlju se skriva figura lagane, opasne i nejasne težnje ljudske jedinke ka svetlosti. Upravo to uzburkano tlo biraju bića čistog iskušenja, da bi se mogla pojavit, oteolvajući najsvršenije borbu između – s jedne strane – instinkta smrti koji je, kako je to pokazao Frojd, instinkt očuvanja i Erosa, sa druge strane, koji zahteva – ljudske žrtve – da bi došlo do čudesne obnove života.¹

U toj interpretaciji vidi se svestran napor, koji je Breton uložio u razumevanje romana strave i užasa kao dokumenta ljudske ekspresije, tako izuzetnog i značajnog za nadrealiste. Posebnu pažnju zaslužuje činjenica da je »crni roman« smešten u polju napetosti između Tanatosa i Erosa. Dva teksta, koja su izuzetno fascinirala Bretona – Luisov *Monah* i Metjurinov *Melmoth leuthalica* – otkrivaju topus Ljubavi – Smrti. Breton ga ipak nije tumačio kategorijama tragizma, već u skladu s onim što su nadrealisti odgovorili u *Anketi o ljubavi* 1929. godine: »Ako postoji neka ideja koja je do dana današnjeg odolevala svim pokušajima redukcije i pružala otpor najvećim pesimistima, ne izazivajući njihov gnev, onda je to ideja ljubavi, jedina ideja, koja makar na trenutak uspeva da svakog čoveka pomiri s idejom života«.²

U Luisovom *Monahu* crno nije u natprirodnim čudima i tajanstvenim gradevinama, mada su u njemu prisutne, već unutar ljudske duše. To je jedna od najerotičkih knjiga sveta. Snaga erotske fascinacije, posebno čuvena scena iz podzemlja, poznata je i u Artoovoj prradi... Artoovi naslovi poglavljaju stavljaju fabulu »Monaha« u istoriju slude erotske žudnje. U Luisovom tekstu nalazi se sve što se ubičajeno tretira kao znak i atribut opsednutosti ljubavlju: vizija paklene vatre, grešne i dvoznačne ljubavi, padovi duha, raspad tela, zločini, ljubavne prevare i čudesna uzdizanja, nebeske iluzije, opštenje s davolom, večni mit davola kao žene i žene kao davola. Naravno, ne sme se zaboraviti da nam se ti motivi čine poznati izmedu ostalog i zato što roman strave i užasa i tzv. trivijalni roman, popularni roman popularišu te motive, koji se ponovo vraćaju u okvire kolektivne mašte, gde im hrišćanska religija pripisuje greh, a »visoka« i »niska« književnost oživljavaju.

»Luis je po svoj prilici nesvesno u svom romanu koristio dostignuća Ričardsonove psihološke škole, s obzirom da je ovaj uveo u modu analizu osećanja i unutrašnjih iskustava junaka. Razlikovali su se po tome što su romanopisci sentimentalizma više voleli da preživljavanja nežnih i nevinih srca posmatraju kroz lupu, dok je Luis njihovu metodu za analizu zločina i kazne«³. Analiza zla, koje se podjednako prepliće s čuđenošću i »neposredno« proizilazi iz ljudskog karaktera, zatim mešavina čudesnosti i huljenja, kritika institucije Katoličke crkve⁴ – učinili su *Monaha* jednom od najomiljenijih knjiga nadrealizma. Realno i nerealno, brisanje granice između natprirodni i ljudskog sveta, požuda kao osnovna tema dela, sve je to učinilo da Breton još u *I Manifestu proglaši Luisa prethodnikom nadrealizma*, gde prihvata zrno čudesnosti koje je urođilo plodom u *Monahu*, iako osporava roman kao žanr. »Samo čudesno u književnosti – piše Breton – može oživeti dela koja pripadaju »niskom« žanru, kakav je roman, kao i sve ostalo što ima svojstva anegdote. Sjajan primer za to je Luisov *Monah*. U njemu dah čudesnog sve oživljuje«⁵.

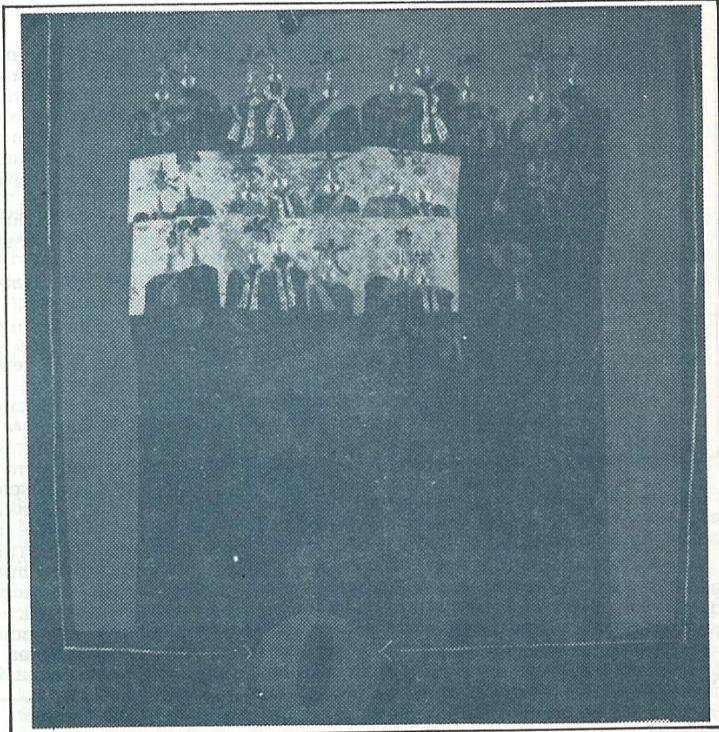
Po Bretonovom mišljenju, »niži žanr« se zahvaljujući čudesnom nobilitetu. Taj čin opravdava, pa čak i provokira loš ukus. »Dobar ukus za mene je uvek bio ljaga – veli Breton. – Kada je reč o lošem ukusu epohe trudim se da sve prestigem. Ako bi trebalo da živim 1820. ni za šta na svetu ne bih dao »kravu kaluderiku« (...)«⁶ Kravu kaluderica je upravo jedna od najpoznatijih epizoda u *Monahu*, koju je sud dobrog ukusa smatrao kićem, zahtevajući osvetu. To ponošenje lošim ukusom veoma dobro se slagalo sa nadrealističkom teorijom kulture. Česti napadi nadrealista zbog kultivisanja »lošeg ukusa« postizali su suprotan efekat od željenog, jer su programski tražili sve novije izvore, iz kojih će crpsti ideje koje će vredati gradanski moral i samouvereni racionalizam.

I francuski nadrealisti i poljski pesnici slične mašte nesumnjivo su crpli iz zajedničkih rezervi evropske književne mašte. Naravno, ovde govorim o tipu mašte koji s vremenom na vreme dominira, ali u književ-

noistorijskim razdobljima kao što je na primer pozitivizam ne dolazi do izražaja. Isto tako valja imati u vidu da savremenu istoriju književnosti ili istoriju umetnosti karakteriše činjenica da se njen razvoj odvija u više procesa, koji se medusobno veoma razlikuju. I, upravo to odstupanje od kanona, odbacivanje tiranije ili pre raznih vidova klasicizma upravo je stvorilo mogućnost formiranja »više varijantne« mašte. Prirodno, treba izostaviti pojedince s netipičnom, izuzetnom maštom, genije – kako bismo to posle romantizma rekli, iako i oni u priličnoj meri narušavaju kanon.

Svesna sam izvesnih nedoslednosti. Ako se teorijski npr. analizira Nervalovo stvaralaštvo kao izuzetna pojava, a istovremeno pojava u kojoj se mogu prepoznati osnovne crte pravca, onda ne bi trebalo govoriti o drugo- i trećerazrednoj književnosti, o celom pravcu koji u svojim talasima nosi trivijalan kič. Ali sa sociološke tačke gledišta upravo one ubličuju duh vremena, koji prenosi i čuva samo neke, njemu bliske pojave. Svaki primalac, a ponajviše umetnici podleži tim dvema tendencijama koje dominiraju u današnjem svetu: težnji ka remek delima i pristisku popularne umetnosti, koju danas sredstva masovnih komunikacija posebno popularišu. Nadrealisti, ne samo što su podlegli tome, već su to činili svesno. Oni koji ih danas nastavljaju udruženi su sredstvima masovnih komunikacija još više su razvili u umetnosti igru sa tom svešću.

Godine 1953., rezimirajući dostignuća nadrealizma, Breton je ponovo povremenio *Monaha*. »Nadrealizam nikada nije umanjio fascinaciju kakva je ljubav između muškarca i žene. To nije činio jer su ga njegovi prvi koraci, kako je poznato, odveli u zemlju gde vlada žudnja. Na poetskom planu utvrđio je rezultate odredenog misaonog procesa, koji se zasnova na priznavanju sve veće uloge ženi, koji istorijski seže do polovine XVIII veka. Od ruševina hrišćanske religije, čije su zidine pale za Paskalovog života, odvojio se dote nepoznat lik žene (iako je »paka« doticao njene noge kod Lakloa, de Sada, Luisa), koja je oteolvjavala najviše muškarčeve mogućnosti i u skladu sa poslednjom Geteovom mislu žudela za tim da bude nosač stuba. Istina, ta ideja prolazi putem punim iznenadenja, kroz nemački i francuski romantizam (Novalis, Helderlin, Klajst, Nerval, sensimonisti, Vinji, Stendal, Bodler) i pored nekoliko pre-



pada, na koja je naišla krajem XIX veka (Isman, Zari), dolazi do nas iscedena od svega što bi je moglo zatamniti, noseći čistu svetlost«. Bretonov nadrealizam nalazi se upravo na toj »liniji srca«, duž koje su »vodili akcenti koji su uzdizali čoveka iznad njegove subbine, ostvarujući pravi emotivni prenos u vidu lančane reakcije. Poslednje dogadanje bilo je u slavu žene (...)⁷. Tu se pojavljuje još jedan razlog fascinacije nadrealista precima, kao što su bili de Sad i Luis, kod kojih žena nije mogla da se osloboди ni pakla mašte, ni mašte pakla. Ova vrsta sprege karakteristična je i za modernizam, koji je nesumnjivo tajni album motiva mladostni nadrealista.

Za razumevanje stanovišta nadrealista nužno je znati kakvu je ulogu odigravao modernizam i »masovnost mašte« ili tačnije rasprostranjenost izvesnih uzora mašte u formirajućem mitova i stereotipova savremenog erotizma.

Nije istina da je do masovnog prenošenja uzora mašte došlo tek u dvadesetom veku, veku sredstava masovnih komunikacija. U tom pogledu karakteristične su narodne predstave o Francuskoj revoluciji ili Napoleonu u Evropu, naročito ove poslednje. U okviru književnosti tog tipa uzori su obično prenosili dugorazredna dela, iako imaju slučajevu popularizaciju dela velikih pisaca, tako što su se, na primer, pevala. Nadrealisti, veoma osjetljivi na tu sferu književne stvarnosti, nisu crpli samo iz svoje savremenosti, već i iz tradicije, koja je ponekad vremenski bila

bliska. Modernizam je bio najbliža tradicija nadrealista, iz nje su veoma mnogo crpli, ali ne toliko iz oblasti ideja, već više iz površnih stvari. Zbog toga valja reći da je modernizam bio skriveni *spiritus movens* umetničkog ponašanja nadrealista. Spolja stvar je izgledala drugačije. Nije bilo časno to priznavati, jer je priznavanje romantizma spadalo u dobar ton. Već deo uticaja čak je izmicao svesti nadrealista. Istovremeno modernizam je bio jedan od duhova prošlosti koje je trebalo što pre pobediti da bi se ostvarila vlastita samostalnost i da bi se što više udaljili od njegovih simbola, koji su za nadrealizam već napuštena čahura.

Modernizam, ostajući u okvirima romantičarskog pravca, stvorio je ogroman broj obaveznih i postupaka koji su — rasprostranjeni i u svakodnevnom životu — prešli u opšti fond mašte s početka veka, u komu su se formirale individualne mašte francuskih nadrealista, a takođe i poljskih pesnika koji su debitovali u vreme I svetskog rata i neposredno nakon njegovog završetka. Tu riznicu iscrpno je prikazao Mario Prac u knjizi *Agonija romantizma*.

Pracova knjiga počinje karakterističnim motom, koji u izvesnom smislu određuje metodološko ponašanje autora. On glasi: »Ako posmatrajući tepih uperimo pogled u jednu boju, uočićemo određen dezen; ako ga uperimo u drugu boju, dezen će se promeniti. I u životu posmatrač mora da se udubi u dezen, koji će izabrati između svih ostalih i samo će taj opisivati« (Tomas Hardi⁹).

Kao proučavalac književnosti Prac, naravno, nije uzeo bilo koji uzor prateći značajne pojmove za tradiciju romantizma. Pojmovi čula, smrti i davora menjaju se od epohe do epohe, od dela do dela, od pisa do pisca, ali su osnovni za pravce, kojima se Pravac bavio, tj. za romantičar i dekidentizam. Sledeci romantičare i romantizam, dekadentizam s kraja XIX veka za karakterističan dezen Prac je uzeo romantičar-

književnosti i »niskih« motiva. Kako se taj proces u XIX i XX veku odvija mnogo brže, čak munjevito (u odnosu na nekadašnju književnu proizvodnju), popularisan sve masovnijim sredstvima komunikacije, sve lakše ga je uočiti, poprima sve ostrije forme. Valja priznati, pripisujući to vrednostima mašte pesnika s početka veka, iz dvadesetih i tridesetih godina, da su bili svesni te pojave, čak šta više, uspešno su je koristili.

Prac otkriva nit romantičarskog erotizma, u ogromnom broju umetničkih ostvarenja. Traži »duh vremena« skriven podjednako u remek delima i u kiču. S obzirom da nije sociolog ne trudi se da formulise sud da se duh vremena, najkarakterističniji za svaku epohu, pre ispoljava u drugorazrednim delima, a da kič umnožava njegove šablone. Jer, izuzetna dela, kao individualnija, obeležena autorovom ličnošću, koja je jedinstvena a time nije u modi, nisu isključivo otelotvorene duha vremena, iako mu upravo ona daju osnovni oblik.

Ova skrivena pretpostavka prati knjigu koja ni u kom slučaju nije sinteza, pa čak ni antologija, autor je pre svega sastavio veliki katalog stanja osećajnosti, stanja koje je, kako vidi Prac, pobedio pred kraj XVI-II veka i srećno postojalo do kraja XIX veka. Prac je svoju knjigu pisao od 1930. i 1942. godine. Kada bi možda pisao dana verovatno bi otkrio prisustvo iste osećajnosti ili mašte i nakon popularizacije dela nadrealista ili postnadrealista, koji su je nastavili dalje. Crpeći iz izvora koji je prikazao Prac, dopisali su vlastite stranice pojedinosti, a kroz brojna kič ostvarenja umnoženi, jer njihovi tvorci često nisu bili svesni koje uzore zapravo koriste.

Analizirajući utvrđujući značenje termina »romantičan« Prac nam neprekidno nalaže da opštimo s tajnom, »lažnošću i nerealnošću, fantastičnom i iracionalnom prirodom dogadaja i osećanja«, koji su na engleskom XVII veka imali pozitivno značenje i odredivali nepotpunost

Ijubav

marija komornjicka

Volim prvi put — iako toliko, ah, toliko pojavljaca mi je spalilo usta. Volim najlepšeg sina zemlje, čudesnu ljudsku zverčicu blistavih očiju i snene duše. — Volim odvratno i čudesno, volim i mrzim, žudim i prezirem; ta žudnja me ubija i dozivam njegovu smrt. Ako će on živeti, umreću — a ako umre — za mene nema života. — Volim bestidno i bez uzajamnosti — samo zato da me voli i umre.

Ti o tome znaš, čudesna, glupa zveri — znaš i ne znaš — jer se tvoj mozak oslanja o tvoje podržavajuće telo kao krtičnjak na vulkanu. — Osećaš užasavajući plamen u meni — zbog toga juriš u njega fatalno, kao razigrani konj u kuću koja gori. Ali tvoja duša, tupavija od tvog raskošnog, mudrog, pobedničkog tela — neće nikada biti sigurna da si voljen — da te ja volim — ja koja te odbacujem, koja te pobedujem ruganjem — šamaram — i omalovažavam svaki pogled.

O neopisiva čari preplanulog lica — o slatki užasu purpurnih ustiju i čeličnih očiju! Dani-ma držim zatvorene kapke da bih vas videla, da bih se vama napajala. Sa svojim zlatnim tetonom bežim u pećinu i kumiru prinosim božansku žrtvu. A kada izlazim na svetlost, preziron i gnevom pretvaram idola u prah i pepeo — o! kakve li radosti vladanja njim i sobom! — Gvozdenom rukom davim oduševljenje i želju, ne marim za čudesne oči, grdim grudi koje dišu — stežem lice jedino — jedino — napajam

se njegovim bledilom i rumenilom, njegovim poniženjem i ludilom...

Želim da te stežem, stežem, stežem, sve dok u tebi ne osetim apsolutni bol, koji čak i u zveri pobuduje duh. Želim da se u tebi jauku iz najdubljeg ambisa dotučem, iz ambisa bede, gde se nalaze duše zadovoljnih i sitih. Želim da u tebi probudim duha — o ti, koji si mi otkrio telo — da probudim duha i njegovu strašnu mučku, njegovu poslušnost mojog volji — koja je tvoja sudbina.

Bejahi čista pred tobom, netaknuta užasavajućom moći voljenja — te užasne, brutalne ljubavi koja zavija žudnjom i prezire. — Ta voljenja padahu na mene kao latice prolećnog cveća. — Naneo ih je vetar — i vetar ih od mene odneo. — Ah, ti!

Raskinuo si me ciničnom izjavom — i ne ubih te. Pred mojim očima valjao si se u grehu — i ne ubih te. Padao si mi pred noge ispunjen stidom i ludilom — ne ubih te.

Od tih prizora raspali se samo moja krv ognjem nečistim — paklenim, večnim požarom zabranjene žudnje — umirem. I umreću ako se ne podigneš s moje ruke.

Ukaljao si me očima svojim — i moraš da umreš. Ukaljao si me vatreñim huljenjem reči — i moraš da umreš. — Ukaljao si me uvredljivo, vidi dodirom — i nema mučenja koje neću izmisli za tebe. Nema osvete sposobne da iscrpe moju mrzilačku žudnju. Nema umiranja

tako dugog da otkupi umiranje moga duha u ludilu te žudnje, u trovanju tebe žudnjom.

I to — da krilo plave ptice nikada nije prekrilo naše glave! I to — da naše duše nisu upoznale drhtaj zajedničke večnosti; da nam žito nije mirisalo na suncu i da nad nama nije šumela šuma i da livade nisu opkolile tišinom večernje magle koje dišu — i da oko nas nije bilo ničeg osim prljavštine i bede grada. Da su used prljavštine, kao izvori naftne u pustinji izbjale lave naše žudnje — životinske žudnje — neće se smilovati duša moja nad tobom — neće olabaviti stegnute kandže jeza samilosti — niti će tuga pomračiti vatren pogled —

Umri, ti, čije postojanje ubija moje — a ne zaslužuje nijedan njegov trenutak. — Bezdušni demone, strasti, grehu moga duha, smrtno lepi cvete moje žudnje — propadni... o, poželi da umreš — preslatku smrt ču ti pripremiti, ljubav me više nikad neće dotaći. — Moja ljubav ne traži sreću s tobom, ni zadovoljstvo, niti izmirenje. Jaka je kao smrt ljubav moja — i kao smrt okrutna. O, predaj mi se! o umri!

Ideš prema meni — ideš ka svojoj pogibiji — noću skačem ludo radosna — jer osećam čemu teži tvoja mračna, zverinja duša. — Uhom divlje Indijanca lovim damare njene bivolje, njeni rzanje na vetr. Pala sam na zemlju — slušam gluhi topot nemirnih kopita — i nikada rajska muzika harmonije ne ispuni me takvim zadovoljstvom. Nikada najludi zagrljav me ne zatrese tako užasno kao to trešenje zemlje pod tobom, kad juriš oko mene — ne videći me — u poteri za mnov. Već se približuje — već se približuje časak — kada ćeš stati preda mnom — zapenušao — a ja ču se baciti na tvoj vrat! uhvatiti za grivu — i odneti, nositi — u smrt odneti — uraa!

S poljskog prevela Biserka Rajčić

ski erotizam. Jer, upravo erotizam otkriva najskrivenije tajne romantizma, koje istovremeno konstituišu doživljaj kosmosa, mitologije, religije. Iako je poljska književnost — s obzirom na veću podredenost istoriji i kolektivnom od zapadne književnosti — krenula drugačijim putem, valja imati na umu da se novo shvatanje erotizma proširilo na celu Evropu. Ako se nisu ispoljile u našoj književnosti onoliko kolikor drugde, neopaženo su postale deo svakodnevice, običaja, čak primenjene umetnosti, odevanja. Da bi to svakodnevno zapažali nije potrebno razmatrati koncepcije erotike romanizma ili modernizma. Kada se krećemo u svetu bliskom naredalizmu, koji je imao osećanje da je izvršio seksualnu revoluciju to moramo imati u vidu, mada je druga stvar koliko je to istina. U svakom slučaju danas tek možemo ocenjivati kako su te tobož tajne eteriske ideje pisaca i slikara romantizma, dekadencije i nadrealizma postale deo opštne svesti.

Prilikom istraživanja te vrste predstava otkriva se neobično karakteristična književnoistorijska pojava. Naime, pokazuje se koliko je mnogo od tih motiva, koji su se u visokoj književnosti smatrani tajnim, dospelo po popularne književnosti ili predstava, a onda vulgarizovani ponovo preko tih drugorazrednih pisaca ili proizvodnoga fabula za prodaju vratili u izmenjenoj verziji u popularnu književnost. (Njednu ovde upotrebljenu definiciju ne smatram vrednujućom). Lično smatram da se na tome temelji pravi književni život i da se nikada, čak u vreme najdvorskih klasicizma, ne može otkriti absolutno nemešanje »visoke«

starih povesti. U skladu sa promenom ukusa magija tajne, magija magije kao i magija prezenih starih povesti XVII veka delovala je snažnije i ovladala maštom epoe.

»Upoznavanje ukusa i osećanja svojstvenih pojedinim istorijskim razdobljima uslov je *sine qua non* za interpretiranje umetničkih dela, dok istorija književnosti ne može bez termina (...) koji su samo simboli određenih tendencija osećajnosti. Oni treba da budu empiričke kategorije; oni koji ih slave kao dijalektičko postvarivanje⁹. Upravo to je najteže, ne samo za Pracu, već uposte kod opisivanja svake umetnosti, kod njene razumevanja. Umetnici postavljaju pred proučavaoce niz zamki. Mada ne služe tome da naučnik zaluta, jer umetnici ne stvaraju zbog njega. Reč je o nalaženju nove umetnosti. Kad su u pitanju pravci romantičarskog tipa umetnici teže ukidaju granica umetnosti, utvrđivanju novih prostora njenog kraljevstva — koji se razlikuje od prostora prirode. Dolazili su ne jednom do ekstremnih zaključaka, do čisto romantičarskih uverenja (danas je to lako odrediti, jer je taj pridev odavan u svakodnevnoj upotrebi), kao, recimo, Priroda treba da oponaša Umetnost.

Za Pracovu generaciju, pored nadrealizma koji je postao naporan, najbliže romantičarsko iskustvo koje su doživeli najpotpunije, bilo je usvajanje dekadentizma, koji je postao deo popularnih predstava, I svako ispoljavanje mašte, uzeto iz zaliha mašte, obojeno je svojevrsnim

duhom epohe, u kojoj je autor vaspitan. To je bitno za moja razmatranja, jer je Prac, rođen 1896., vršnjak Bretona (1896), Artoa (1896), Elijara (1895), Aragona (1897), tj. pripada istoj generaciji kojoj i nadrealisti. Za razumevanje tla, na kome je nastao model nadrealističke maštne nije nevažno kako je shvatana nadrealistička mašta van nadrealizma. Ta pojava je fascinantna jer je medunarodna, ali dok francuska sredina nastavlja u umetnosti romantičarsku tradiciju, Italijan iz iste generacije priprema se za najsmeliji pregled ostvarenja romantičarske maštne. Pracov materijal bila je književnost i likovna umetnost Engleske, Francuske i Italije. Da se, međutim, poslužio nemackom i poljskom književnošću karakter te gigantske obrade neznatno bi se promenio. Za francuske nadrealiste, iako su bili pod uticajem nemačkih romantičara, Pracova vizija je neobično značajna.

Davo, koga Prac prikazuje, stvarajući »prostor davola« u romantičarskoj kulturi, davo koji za sobom povlači ljubav i smrt ili kome ljubav i smrt prethode je iznenadjuće dekadentistički i simbolistički davo, davo na modernistički način. Možda zbog toga što je cela knjiga u znaku Danuncija, možda zbog toga što su citati iz velikih dela romantizma uzeti za potrebe pojedinih motiva. Meduze, Satane, Vampira, fatalne žene, različitih tipova sadizma, ostavljaju utisak parnasizma, dekadentizma. Deluju preteče dekorativno, posebno kada je isticano njihovo barokno, mrtvačko, teško i fascinantno poreklo.

Istorijska književnost tu svakog časa prerasta u istoriju slikarstva i obrnuto. Ne zaboravimo, imamo posla sa razdobljem u kom je slikarstvo namerno postalo veoma književno, a književnost slikarska. Zanimljivo je poređenje Delakroa i Mora, čije je stvaralaštvo primer za dva osnovna pravca *Agonije romantizma*. Delakroa je bio vatren i dramatičan slikar; Gustav Moro trudio se da bude hladan i statičan; prvi je slikao figure u pokretu, a drugi — nepokretne. I pored različitih zasluga (jer je Delakroa ipak veliki slikar — bar u svojim najboljim delima) obojica izvršno prikazuju moralnu klimu razdoblja u kojima su stvarali: romantizma, s njegovim oduševljenjem za aktivnošću i dekadentizam, s njegovom jalovom kontemplacijom. Obojica se služe manje više istom gradom — sladostrastnom i krvavom egzotikom. Mada, Delakroa živi u

nim razdobljima, češće nego u drugima, pojavljuju se nokti, kopita, repovi ili čak davolovo lepo telo, neodredeno ili nejedinstvenog izgleda, jer su umetnici stvorili mesto davola u kulturi. Mesto, koje je pre toga određivala isključivo religija, a sada ga upila umetnost, uostalom kao i pojmove čula i smrt, koji pre spadaju u »život«, nego u »umetnost«.

Tužna, lepa, crna Sotona, srednjovekovna sotona, sotona tajanstveni monah, sotona vampir — ponavljale su se, menjale i samo je mašta velikog piscu mogla da im nadoknadi dušu. Ti duhovi često su postajali kičasti rekviziti. Slika čoveka slikana u dodiru sa davolom ili bez njega tu je tragična slika. U epohi koja nalaže konvencionalno traženje mučne, uprljane lepote, erotiku donosi patnju i smrt, poniženje i usamljenost, zločin i huljenje. Zašto? Za to postoji samo jedan odgovor; sva ta stanja, koja je otkrio romantizam, treba da budu lica tajne. Simbol su silaženja u dubinu svesti i kosmosa, veroispovedanje te tajne, početak i kraj uzora beskonačno velikog i tajanstvenog tefipa, čije smo čvorove sa donje strane u stanju da dokučimo, u šta je mistični Slovacki sumnjao.

Istražujući romantizam Prac je pratio jedan od uzora, koji u poljskom romantizmu ima sasvim drugačiji, manje »crn« karakter. Ali u popularnoj formi masovnih umetničkih tvorevina dospeo je do kasnijih poljskih pesnika, bez da govorimo o neposrednom uticaju atmosfere dela koja je Prac razmatrao, koja iz vanknjiževnih razloga nije prihvaćena u poljskoj književnosti. Istovremeno naš romantizam nadviše počela književnost do dana današnjeg, prema tome naš izbor romantizma je malo drugačiji od Pracovog, možda što je manje dekadentistički.

Pracovo delo predstavlja najbolji primer za razumevanje maštne preko njenih tvorevina. To je statično shvatavanje, preko završenih ostvarenja, mada nas Prac — prikazujući romantičarsku i dekadentističku tematsku otkrića — uvodi isto tako u svet »pokrenute maštne«. Jer je nesumnjivo da nam nisu značajne samo konačne tvorevine maštne, iako njihov karakter upravo svedoči o odnosu umetnika prema stvaralaštvo sotona u različitim vidovima, fatalna žena, Salome, fantastične transformacije pakla ili užasavajući avetijski zamkovi na zemlji ili se

alhemija tela

karol ižikovski

Čovek ni u jednom odnosu, čak ni u erotskom orgazmu, ne ulazi tako intimno, tako daleko u biće drugog čoveka, kao u okrutnosti. Tu je čak s orgazmom zajednička iz vesna degradacija tela. *Medusobno opštenje ljudi kroz okrutnost* dosad je bilo jače od opštenja kroz samilost. U svim vremenima postojali su majstori koji su uspevali da savladaju bol, tj. snagom volje da održavaju ravnotežu duha narušavanu silenom utisaka. Isprobavati do kojih granica seže ta volja, udubljivati se u tu unutrašnju borbu, posmatrati ono »posmatranje« — moglo je predstavljati posebnu čar za mučene. Umesto žudnje da se bližnjem naškodi tu se sada javlja kao nov motiv *okrutnosti — znatiželja*, koja prima oblike demonske *privlačnosti ponora postojanja*.

S poljskog prevela Biserka Rajčić

Iz: Karol Irzykowski: *Ston wsrod porcelany. Lzejszy kaliber* I izd. 1934, II izd. Kraków, 1976, str. 527.

njemu, a Moro ga obožava spolja; zbog toga je prvi slikar, a drugi — samo dekorater⁶.

Prac ovde nije uzeo u obzir Bretonove sudove o Moru. Nadrealisti su ga poštovali kao velikog slikara, ali Moro sa svojom Salome, Jelenom i Sfingom, Smrću, Parsifajom koja očekuje bika izrzito uznećenje Praca. »Slikar — piše on — ne želi da se rastane sa tim svojim svestom, kao dete, kome nikada neće dosaditi tajanstvene priče pune užasa; njegova prividena sadržje takođe (...) maštu deteta. Iz njega zrači, slično kao i iz Svinberna, dvoznačna i bolesna seksualnost. Veoma smo se udaljili od Delakroovog Sardanapala, koji sa zadovoljstvom gleda pokolj prelepih robinja; ovde se vide izmasakirani efebi, koji sanjaju o milovanjima Helene, hijerartske fatalne žene.

Delakroa potiče od Bajrona, Moro nagoveštava Materlinka¹¹. U tim opisima nagoveštaja i nasleda kultura oscrtava se drugačija slika romantičizma od one koju predlažu nadrealisti, mada se u mnogim značajnim tačkama poklapaju.

Naravno, drugačije je istraživanje proučavaoca umetnosti a drugačije je umetnika, mada nije bez razloga što izvesne pojave prošlosti privlače istovremeno pažnju proučavalaca i umetnika. To je i izraz duha vremena, o kome je neprestano reč.

Pracovi opisi osmišljavaju, kako mi se čini, veoma važnu stvar, koja je u toj knjizi, možda čak slučajno, otkrivena. A to je problem odnosa individualne maštne umetnika prema riznicama svih svakodnevnih, književnih i slikarskih predstava, kakva je tradicija. Nagomilavanjem motiva i detalja kojima su se služili romantičarski umetnici i koje je sakupio Prac, pokazuje se kako se ti motivi ponavljaju, slazu jedan na drugi, umnožavaju. A to čine neprekidno crpeći iz Biblije, grčke i rimske mitologije i srednjovekovnih legendi. Sad i Restif de la Breton su možda najbliži svome vremenu. Prepoznajemo tu na svakom koraku opštedorustupne motive, prenošene usmeno ili pisano, kroz propovedi ili bajke. Međutim, tek kad ih pisac, umetnik transformišu, izazivaju užas, strah, odvratnost, narušavaju tabu, koji pre toga nikao nije zapažao. To se izrazito vidi na primeru romantičarske Sotone. Čak kada pisci, slikari ili muzičari nisu naslikali njegove portrete u potpunosti, već tu i tamo, u izves-

slike trude da oponašaju stvarnost svakodnevice. Pri tom valja imati u vidu da se stvarnost može različito shvatati. Zbog tih razmatranja trebalo bi razlikovati vrstu odnosa prema stvarnosti, jer baš ona uslovjava oblik maštne.

Pracova knjiga omogućuje nalaženje motiva modernističkog erotizma skrivenih u nadrealizmu, koje nadrealisti tretiraju kao nove i sopstvene, krajnje slobodno izostavljajući problem povezanosti tih motiva sa modernizmom. U *Drugom manifestu nadrealizma* Breton ističe svoje i Aragonove zasluge u širenju kulta hysterije žena kao forme umetničkog-erotskog izraza: »Neka je slava, rekli smo Aragon i ja, hysteriji i sviti žena, mladih i nagih, koje puze po krovovima. Problem žene je ono najčudesnije i najuznemirujuće na svetu«. Ta »svita žena« mogla bi se naći u delu gotovo svakog modernističkog pisca, recimo tipa Pšibješevskog. Zamerka koju je uputio Breton ne bi se mogla uputiti na adresu modernizma: »(...) U stvarnosti gotovo нико нема hrabrosti da pogleda otvorenih očiju u ogromno svetlo ljubavi, u kojoj se okupljaju, na najviše čovekovo oduševljenje, opsensivne ideje spasenja i ludila«¹². Upravo su modernisti gledali »otvorenih očiju« ljubav shvajući je veoma slično toj izjavi, a u umetničkim ostvarenjima — bar u pogledu razumevanja »ideje spasenja i ludila« — postupali su veoma dosledno, jer su se pozivali na metafizičke sankcije strane nadrealista, iako su s vremenom na vreme preuzimali bez ustezanja modernističke gestove.

I mit Androgine, »potrebu za povratkom prvoroditne Androgine« — kao »žudnje koju nosimo u sebi«, kao »potrebu za njenim otelovljenjem, koju iznad svega želimo i koja je ostvariva«¹³ — nadrealisti su uzeli od modernista. S tom razlikom što su modernisti pisali, i to dramatično, o nemogućnosti otelovljenja mita Androgine¹⁴. Proučavaoci ukazuju na česta pozivanja nadrealista na temu Androgine. Dirozoa i Lešerbonijer kao primer navode Krevelovo tumačenje Elijarovih stihova, koga je pružao mit hermafrodit¹⁵, dok se Ksavijer Gotje poziva na Beginov članak »Androgine«, štampan 1938. godine u »Minotaure«¹⁶. Svuda je očigledan poseban filter modernističkih predstava, koje su nadrealisti transformisali, ali kojih se nisu oslobođili i pored najboljih želja.



Jasminka kalcic, objekt

Breton se u najmanju ruku ponosio time (jer je to za njega bilo neosporno) što je nadrealistima pošlo za rukom da izvuku Ženu iz pakla, u koji ju je gurnula hrišćanska religija, da je odvoje od davola, koji ju je stalno pratio – sve do modernističke vizije erotskog satanizma. Istovremeno Ksavijer Gotje posvećuje veće poglavljje »Mulier instrumentum diabolus« (uzevši moto od Ničea) pregledu slikarskih i književnih obrada dijabolikog mita Žene u nadrealizmu. Žena se kod nadrealista javlja kao bogomoljka koja za vreme kopulacije prožire muškarca¹⁷, kao vampir i agresivni, nezasiti monstrum. Čavolovo sredstvo – prema Gotjeu – kod nadrealista je žena prostitutka, fatalna žena, veštica, koja izaziva neprestano strah, jer poseduje magičnu moć prilikom zarobljavanja i osedlavanja muškarca, preneraženog njenom podmuklom snagom i brutalnom bezobzirnošću¹⁸.

U suštini, nadrealisti se nisu oduprli uticaju modernističke vizije žene, ponavljajući na odgovarajući način modifikovane mitove i stereotipove ženskog dijabolizma – od romana strave i užasa tipa Luisovog *Monaha* pa do pisaca i slikara modernizma. To se dogodilo mimo njihove volje i pored napora da to spreče. Želeli su da stvore sliku žene-čarobnice, najblže Prirodi, izabranice bogova. Rober Brešon, koji smatra mit čarobnike Meluzine dominantnim u Bretonovim *Arcane 17* nadrealističkim mitom *par excellence*, jer mitologija žene kojom se bavi nadrealizam »rešava suprotnost između paganskog erosa i hrišćanskog agape. Mogućnost posedovanja istine «u jednoj duši i u jednom telu» otvara beskonačnu perspektivu, koja se jedino može uporediti s ljubavlju prema bogu u hrišćanstvu¹⁹. Robert Beneum, pisac monografije o nadrealističkoj erotici, odredio je njenu ulogu hvaleći nadrealizam zbog toga što je pobedio fundamentalni Frojдов pesimizam, odbacio hrišćansku opsiju grehom, smatrući da čovek može povratiti stanje nevinosti – to jest stanje slobodne, ludičke telesne radosti. Polazeći od oslobođanja erotike aktivnosti putem uvežbavanja maštice nadrealizam je prelazio od požude na stvaranje novog *élan vitala*²⁰.

Ovde valja istaći da ovde navedeni sudovi potiču od apologeta nadrealizma koji su bili skloni da želju nadrealista smatraju ostvarenjima u njihovom stvaralaštvu. Isto tako bili su svesni rascepljenosti nadrealističke maštice, koju je Ksavijer Gotje prikazao u poglavljiju s karakterističnim naslovom: Žena je u nadrealističkoj poeziji dobra i voljena. U nadrealističkom slikarstvu ona je zla i omražena²¹. Ta rascepljenost može se objasniti razlikom između jezika književnosti i jezika slikarstva, koju su nadrealisti osećali, a čemu će se u daljem radu još vratiti.

U stvaralaštvu nadrealista žena se nije oslobođila »pakla«, koji se – po Bretonovom mišljenju – hvatao za njene noge, možda i mimo njihove volje. Ksavijer Gotje, međutim tvrdi da je to bilo u skladu s njihovom voljom. Žena je postala »svojina« i razjašnjenje situacije, poznate iz tradicionalne umetnosti, posebno iz modernizma, nije moglo da izmeni njenu ulogu. Gotjeov katalog je poduži: žena-cvet, devica, dete; žena-voće; potrošački predmet – samo su neke od figura žene koje možemo naući kod nadrealista. Onanisanje, fetišizam, grupna ljubav – samo su neka od obeležja ekstremnosti, koja je autorka zabeležila. Međutim, čini se da se čovekovo oslobođanje ipak ne sastoji u tome. Uzakujući na suprotnosti koje proizilaze iz toga što žena jednostavno nije uzeta kao drugačija, već kao više ili niže biće, tvrdi da nadrealizam nije narušio tradicionalne uloge žena i muškaraca u buržoaskom društву.

Koliko se često u nadrealizmu delovi ljudskog tela tretirati kao predmeti ili prikazivati kao predmeti? Gotjeova teza o tome da je umetnost za nadrealizam slično kao i revolucija čin telesnog nastila i da je povezana s metamorfozom tela nalazi brojne potvrde, ali često površne. Nadrealizam, koji je u reifikovanom buržoaskom svetu želeo da ostvari čoveka kao celovito seksualno biće, sam podleže sistemu protiv koga se bori.

To je donekle svojstvo blasfemije koja se zapliće u vlastite mreže. Ustajući protiv »greha« tobož greh ne uzima u obzir, a u stvari dovodi sebe u bezizlaznu situaciju. Jer, šta se može kada se izvesna granica prekorači? Kada se izgovori bogohulnička reč, posle nje može se izgovoriti još bogohulničija i tako u nedlog. Stalno smo zavisni od normi »greha« koje su u skladu sa sve većim bogohulništвом. Slično se događa nadrealistima koji ne mogu da se osamostalne od uzora gradanskog morala.

U svakom slučaju – što priznaje i Gotje – u nadrealizmu je ipak došlo do promene čovekovog odnosa prema samom sebi. Zalažući se za seksualno jedinstvo čoveka, ne ograničavajući erotizam na sferu genitalija, on je proširio i mogućnosti izražavanja, spoznaje. Boreći se za »povratak tela«, narušavajući u umetnosti »primoćevu sigurnost«, s obzirom na neposredniji uticaj umetnosti, koja je oslobođena tabu, nadrealizam je želeo da primaoca učini delom grupne seksualnosti.

Cilj nadrealizma bio je »potpuno« oslobođanje čoveka, koji neće biti ograničavan bezbrojnim tabuima običaja i administracije. Postizanje seksualne celovitosti u buržoaskom sistemu, gde je telo isključivo tretirano kao »sredstvo rada« za nadrealiste je bilo problem, čak pokretnač revolucije. »Za nadrealiste, moglo bi se reći – parafrazirajući Bretona – revolucija će biti seksualna ili je uopšte neće biti. Seksualna sloboda se postiže društvenom revolucijom²².

Nadrealistička seksualna revolucija vrvi od suprotnosti i nedostaci. Najbitnije se odigrava između ideje o »potpunom čoveku« i »žene kao predmeta«. Ono što je ostalo do dana današnjeg kao naslede nadrealizma Abastado je okarakterisao: »Ispoljavajući želu i žudnju ljubav ima emancipatorsku moć. Mogla bi se stvoriti etika želje«. Prema Bretonu, ljubav je trijumf »načela prijateljnosti« nad »načelom stvarnosti«. »Ona predstavlja najvišu formu konstelacije u sistemu – društvu – koji dobro poistovećuje s korisnim, a prijateljnost je perverzija. (...) Eros, dinično načelo revolucije: to je teza koju su razvili Markuze i Rajh²³.

Za vreme Majskih dogadaja 1968. godine u Parizu su se na zidovima univerziteta pojavili natpisi, često citati ili parafraze iz nadrealističkih spisa. Najveći broj odnosio se na maštu i ljubav. »Zaboravite sve što ste naučili, počnite od snova i maštarija« (na zidovima Sorbone). »Mašta nije nešto dato, već predmet koji se u pravom smislu reči može osvojiti« (natpis na Kondorseovom liceju). Samo pokretanjem maštice trebalo je doći do oslobođanja od brojnih spoljašnjih pritisaka, unutrašnjih upozorenja i silaženja u najudublje slojeve ličnosti, otkrivanja vlastite i tude punoće. »Dakle, moguće je zameniti spoljašnju stvarnost psihičkom, podredenom isključivo načelu prijateljnosti²⁴. U etosu pobunjenika 1968. godine »princip prijateljnosti« trijumfuje nad »načelom stvarnosti«, a ljubav se poistovećuje s najvećom moću, sposobnom da sruši i utvrdi svetove. Na taj način došlo je da jednog od brojnih, ali sasvim neočekivanih, povratak nadrealizma, u tom slučaju preko parola koje su slavile njegove najznačajnije principe.

1. Upor. zaključak iz *La clé des champs*, p. 26–29. Citat je na 28. str.

2. Anketa o ljubavi /u/: *Surrealizm*. Teorija i praktika literacka, p. 120.

3. Z. Sinko, Uvod u: M. G. Lewis, *Mnich*, p. XLV.

4. L. Bunuel i Ž.–K. Karijer su u scenariju prema *Monahu* stavili akcenat na bogohulničke i antiklerikalne motive. U završnom delu njihove prerade monah Ambrož postaje papa (Upor. L. Bunuel, J. C. Carrière, *Le Moine d'après Lewis*, Paris 1971).

5. A. Breton, Manifest surrealizmu /u/: *Surrealizm*. Teorija i praktika literacka, p. 67.

6. Op. cit. p. 69.

7. A. Breton, *Surrealizm w swoich dziełach zywyh /u/: Surrealizm* Teoria i praktika literacka, p. 232–233.

8. M. Praz, *Zmysły, śmierć i diabel w literaturze romantycznej*, prev. K. Zabicki, Warszawa 1974, p. 19.

9. Op. cit., p. 35.

10. Op. cit., p. 266.

11. Op. cit., p. 276.

12. A. Breton, Drugi manifest surrealizmu /u/: *Surrealizm*. Teorija i praktika literacka, p. 146–147.

13. A. Breton, *Surrealizm w swoich dziełach zywyh /u/: Surrealizm*. Teoria i praktika literacka, p. 146/147.

14. Upor. Pracove sudevine koji se odnose na androginiju i hermafrodizitizam u modernizmu (prema indeksu) i studiju M. Podraze–Kvjatkovske, Salome i Androgine. Mizoginizam a emancipacija /u/: *Mlodopolskie harmonie i dysonanse*, Warszawa 1969, p. 223–245. Autorka posebno ističe Psibiševskog kao poljskog »androginista«, kod koga je Androgine »simbol savršenog čoveka« (p. 242). M. Eliade (*Mephistopheles et l'Androgynie*, Paris 1962, p. 122–123) smatra Balzakovu *Serafinu* za poslednju evropsku veliku književnu kreaciju mita androgine. Francuski i engleski dekadentizam – po mišljenju Elijadea – vraća se temi Androgine, mada je tu pre reč o »bolesnom ili čak sataničnom hermafrodizitizmu«. Dakle, došlo je do »degradacije simbola« koji je izgubio svoje metafizičko značenje, čovekovu punoću koja se izražava u potpunom sjedinjavanju polova. U odnosu na poljski dekadentizam Elijadeov sud je neodrživ. Sud Psibiševskog posebno je u suprotnosti sa sudom autora *Mefisto i Androgine*. Prisustvo Psibiševskog u poljskoj književnosti određuje i drugaciji kontekst nego u francuskoj poljskih nadrealističkih tendencijskim.

15. G. Durozoi et B. Lecherbonnier, *Le surréalisme*, p. 177.

16. X. Gauthier, *Surrealisme et sexualité*, Paris 1971, p. 96. Begin, razmatrajući ispoljavanje mita Androgine, od grčkih mistika preko Bemea i Novalisa sve do Balzaka, tretira ga kao izraz »nostalgije za povratkom Jedinstvu«. Gotje, koji zauzima veoma kritički stav prema nadrealistima, posebno prema njihovom pogledu na erotiku, mit Androgine, koji demaskira kao »mit monogamnog braka«, koji je u skladu sa buržoaskim prepostavkama, sa kojima su se nadrealisti zapravo borili (p. 96), i interpretaciju platoniskog mita o Androgine, jedne od osnovnih ideja Platona *Gozbe*, koju Breton izvrtoperuje i lažno predstavlja (p. 72–73).

17. Studija R. Kajoa *Bogomoljka*, koju je u prvobitnoj verziji objavio u nadrealističkom »Minotaure« 1934. godine. On se u svojoj slavi od tog vremena »osamostalo«, ali treba reći da je u okviru »Minotaure« studija bila jednom od značajnih etapa razvoja antropološke orientacije tog časopisa. Gotje ukazuje na fascinaciju Bretona, Elijara, Masona, Labisa mitom bogomoljke (*Surrealisme et sexualité*, p. 170–171). Kajoa primenjuje da ni naučni prirodnjački opisi i klasifikacije bogomoljke ne koriste tehničke epitetne, već naprotiv – »ta određenja isključuju su i direktno okrenuta maštice (R. Caillios, *Modliszka*, /u/: *Odpowiedzialność i styl*. Esej, Warszawa 1967, p. 131–132).

18. Upor. X. Gauthier, *Surrealism et sexualité*, p. 159–194. J. Kvjatkovski u izuzetnoj studiji o Desnosu precizno analizira njegove eterotsko–sadističke predstave, karakteristične za određenu etapu njegove poezije (Robert Desnos, poeta wolnosti, manijerista /u/: *Poezie bez granic*. Szkice o poetach francuskich, Kraków 1967).

19. R. Bréchon, *Le surréalisme*, Paris 1971, p. 145.

20. R. Benayoun, *Erotique du surréalisme*, Paris 1965, p. 53.

21. X. Gauthier, *Surrealisme et sexualité*, p. 331.

22. Op. cit., p. 36.

23. C. Abastado, *Le surréalisme*, p. 51.

24. Upor. poglavje iz knjige A. Jawłowska, *Drogi kontrkultury*, Warszawa 1975, p. 244–253, koja nosi naslov »Surrealizm«. Autorka upoređuje deklaracije nadrealista i pripadnika 1968. godine da bi zaključila sledeće: »I poređ sličnosti u formulacijama i brojnih principijelnih težnji malo šta ukazuje na to da je pokret iz 60–ih godina protiv kulture bio svesno nastavljanje nadrealističke tradicije. Prema tome, objašnjenje tih sličnosti valja tražiti druge. Možda je povratak nadrealističkih sadržaja povezan s činjenicom da je i onda i sada nesklad između stvarnosti i predstava o njoj bio veoma izrazit« (p. 252–253). Taj sud mi se ne čini opravdanim – utoliko pre što je natpis na Kondorseovom liceju, koji autorka citira (p. 250) doslovno citat iz Bretona: »Imagination n'est pas dom mais par excellence objet de conquête (Il y aura une fois /u/: *Le surréalisme au service de la révolution*«, 1930, nr 1, p. 2; Autorka je zanemarila činjenicu da je omladina, koja se bunila 1968. godine – učenici škola u kojima se nadrealizam uči kao istorija savremene književnosti. – Citirano mišljenje o podredenosti načelu prijateljnosti je parafraza knjige: A. Willener, *L'imageaction de la société ou la politisation culturelle*, Paris 1970, p. 239.

S poljskog prevela Biserka Rajčić

Iz: Małgorzata Baranowska: *Surrealna wyobraźnia i poezja*. – Warszawa, Czytelnik, 1984, str. 70–90.