

NATALIA SZEJKO

Uniwersytet Warszawski, Instytut Studiów Iberyjskich
i Iberoamerykańskich

**MIĘDZY POSTMODERNIZMEM A KLASYCYZMEM,
CZYLI O FUZJI MŁODOŚCI I STAROŚCI W TEORII KULTURY.
REWIZJA KANONU W SZTUCE
HÖLDERLIN ALFONSA VALLEJO
W ŚWIETLE TEORII LĘKU PRZED WPŁYWEM**

Between Postmodernism and Classicism or Fusion of Youth and Senility in the Theory of Culture. Revision of Canon in *Hölderlin* by Alfonso Vallejo according to *Anxiety of Influence*

In one of his plays entitled *Hölderlin* Alfonso Vallejo establishes direct and indirect connections with life and poetry of romantic poet Friedrich Hölderlin. We analyse traces one author in writings of another using the theory of anxiety of influence by Harold Bloom. The process of self-understanding and comprehension of the art leads, according to Bloom, through a number of stages: *clinamen*, *tessera*, *kenosis*, *demonisation*, *askesis* and *apophrades*. We try to detect techniques used by Vallejo in his artistic pattern and determine what are aesthetic and formal consequences of his endeavor.

Keywords: anxiety of influence, Alfonso Vallejo, Friedrich Hölderlin, Harold Bloom

Przeszłość nie wraca, jak żywe zjawisko,
W dawnej postaci, jednak nie umiera;
Odmienia tylko miejsce, czas, nazwisko
I świeże kształty dla siebie przybiera.
Adam Asnyk

Czym jest kanon postwspółczesności i czy w ogóle takowy istnieje? Dostępność do źródeł, informatyzacja kultury prowadzi do narastania możliwości, ale także zagubienia wśród nieskończonej ilości nagromadzeń pojęciowych, odnośników tekstowych i relacji intertekstualnych. W ten sposób tworzy się sieć połączeń niezwykle trudna do reorganizacji i interpretacji. Badacz i czytelnik bądź widz, jednym słowem, potencjalny kon-

sument wytworu kultury, zostaje postawiony w pozycji neurotyczności, gdzie neurotyczność kultury ujawnia się poprzez wpływy. Intertekstualność jest techniką tak starą, jak kultura, istniejącą od zawsze i uwolnienie się z jej wpływów nie jest po prostu możliwe. O kanoniczności i relacjach z poprzednikami powstało wiele prac, a jednym z najbardziej znanych teoretyków, który porusza ten temat jest amerykański krytyk kultury Harold Bloom. Interesuje mnie stosunek do kanoniczności w świetle teorii lęku przed wpływem Blooma w utworze *Hölderlin* hiszpańskiego dramaturga Alfonsa Vallejo.

Harold Bloom koncentruje się w swoich pracach krytycznych przede wszystkim na literaturze romantycznej, jednak w swoich najsłynniejszych utworach odnosi się do kanoniczności w kontekście literatury uniwersalnej (*The Anxiety of Influence, A Map of Misreading, Kabbalah and Criticism, The Western Canon: The Books and School of the Ages*).

Najbardziej znanym utworem dotyczącym kanoniczności jest oczywiście *The Western Canon* (1994). Bloom wymienia najważniejszych twórców poszczególnych epok. Nawiązując do podziału dokonanego przez Giambattistę Vico, wyodrębnia on trzy wieki: arystokratyczny, demokratyczny i chaotyczny. Bloom mitologizuje twórców, widzi w nich ślady dawnego mesjanizmu, usposabiającego do odmiany rzeczywistości, do pokonania codzienności i pustki:

Fazę teokratyczną cechowała skłonność do wypaczania prawdy i konfabulacji, zauważył Francis Bacon w *Novum organum*, jednocześnie kładąc nacisk na ogromną rolę mitu w dziejach ludzkości. Odpowiadałoby to hipotezie Blooma, sugerującego, że nowoczesny poeta to Szatan, walczący z prekursorem literackim, którego uosabia Bóg. Natomiast wpływ poetycki „jest wynikiem niezwykle złożonego aktu błędnego odczytania” wierszy wcześniejszego twórcy. Ten akt staje się podstawą mitologii amerykańskiego krytyka (Misiak 2003, 101).

Interesuje go także relacja powstająca między dwoma tekstami, ale dokładną analizę pozycji dwóch twórców proponuje w *Lęku przed wpływem* (1973). Zjawisko lęku przed wpływem tworzy się w kontakcie z poprzednikiem, który jest nieunikniony i można je określić jako mechanizm psychologiczny wymuszający na artyście oryginalność i stawiający go w konflikcie z wielkimi prekursorami. W ten sposób tworzy się cykl relacji i powiązań między tekstami i epokami, powiązań o charakterze diakrytycznym, które przelamują *constans* czasowo-przestrzenny. Jednocześnie należy pamiętać o niejasności relacji twórczej, która polega na lęku przed wpływem połączonym z chęcią ucieczki oraz potrzebą inspiracji. Bloom

opisuje proces, przez który musi przejść każdy twórca, aby powstało dzieło literackie. Jest to swoisty cykl życiowy podzielony na sześć następujących po sobie etapów: *clinamen*, *tessera*, *kenosis*, *demonizacja*, *askesis* i *apophrades*. Zadaniem naszym jest określenie, czy i w jaki sposób Alfonso Vallejo pokonuje w swoim utworze *Hölderlin* poszczególne etapy ścieżki twórczej i jakie są tego konsekwencje estetyczno-formalne.

Sztuka *Hölderlin* (1987) składa się z dwóch części i opowiada historię rodziny Thorn (Carla, Ginty, Gustav, Hellen, Jasha). Miejsce akcji, podobnie jak w innych utworach Vallejo, to miejsce odosobnienia, odizolowania od świata zewnętrznego. Jest nim dom położony w ogrodzie poza miastem.

Esta es nuestra casa, un pequeño chalet a las afueras de una gran ciudad. Este es nuestro jardín, un lugar privilegiado (Vallejo 1987, 3).

To jest nasz dom, mała willa na obrzeżach miasta. To jest nasz ogród, miejsce szczególne (Vallejo 1987, 3)¹.

Vallejo wprowadza też dodatkowy podział na mniejsze miejsca akcji. Są nimi trzy pokoje, które symbolizują rozbitcie wewnętrzne bohaterów. Wydarzenia są dodatkowo opisywane przez głos bohatera pierwszoplanowego – Hellen. To Hellen opisuje zdarzenia z przeszłości, zaś my jesteśmy świadkami kolejnych wypadków, które przydarzają się członkom rodziny Thorn. Carla, matka Ginty i Hellen, jest literaturoznawcą, zajmuje się twórczością niemieckiego poety okresu Romantyzmu Friedricha Hölderlina. Jest też potomkiem Diotymy, mitycznej ukochanej poety:

Mi madre, Carla Borkenstein, pasa largas horas trabajando en ese cuarto sobre su autor preferido: el poeta romántico alemán Hölderlin... (...) Es una mujer inteligente y sensible, muy refinada. No en vano descende en línea directa de Suzette Borkenstein, el gran amor de Hölderlin, inmortalizada por él con el nombre de Diótima. Trabaja como profesor de Literatura y lleva años preparando una edición completa de las obras de Hölderlin (Vallejo 1987, 3).

Moja matka, Carla Borkenstein, spędza wiele godzin w tym pokoju, studiując twórczość swojego ulubionego autora: niemieckiego poety romantycznego Hölderlina... (...) To inteligentna i wrażliwa kobieta, bardzo wyrafinowana. Nie na darmo jest potomkiem w linii prostej Suzette Borkenstein, wielkiej miłości Hölderlina, którą unie-

¹ Wszystkie tłumaczenia sztuki *Hölderlin* z języka hiszpańskiego zostały sporządzone przez autorkę artykułu.

śmiertelnik pod imieniem Diotymy. Pracuje jako profesor literatury i od lat przygotowuje edycję wszystkich dzieł Hölderlina.

Całość wydarzeń przedstawionych skupia się wokół powrotu Ginty do domu rodzinnego wraz z jej mężem Jashą, który okazuje się być dalekim krewnym Hölderlina. Dodatkowo, w kolejnych częściach dramatu Vallejo opisuje skomplikowane relacje emocjonalne wiążące członków rodziny, używając głównie języka poetyckiego, zaczerpniętego bezpośrednio od niemieckiego poety. Zawiazuje zatem więź intertekstualną z tym twórcą, interpretując jego kanoniczność za pomocą szeregu środków. Teoria lęku przed wpływem Harolda Blooma oraz terminologia zaproponowana przez amerykańskiego badacza pozwala tę intertekstualną więź zanalizować.

Iwona Misiak w swoim eseju *Krytyk przy wrzecionie konieczności* (2003) traktuje strategię interpretacyjną Blooma jak poetycki opis rytuału przejścia, w którym poeta musi brać udział, aby pokonać codzienność i dotrzeć, na samym końcu, ku esencji sztuki:

Symbolika tej opowieści ma charakter ontologiczny i soteriologiczny. Poznanie siebie stanowi podstawę do wyzwolenia się z niewygodnej sytuacji i daje szansę na zbawienie. Bloom przedstawia w *Lęku przed wpływem* drogę dochodzenia do coraz wyższej świadomości bycia. Poetycka inicjacja wiedzie przez liczne rytuały (Misiak 2003, 101).

Jest to droga, która nie prowadzi jednak w kierunku końca, lecz ku początkowi, ku źródłom: źródłom mitycznym, opowieściom antycznym, ale też ku chrześcijańskiej wierze w początek i koniec, który ma nastąpić z rąk Wielkiego Demiurga. Być może właśnie dlatego Bloom widzi w pozycji poety, następcy i poprzednika, pozycję siły, która pokonuje wszelkie przeciwności napotkane na swojej drodze poprzez artykulację języka sztuki, który tylko on rozumie. Artykulacja ta jednak następuje poprzez źródłosłów zapożyczony, skontaminowany język epok poprzedzających, co stoi u podłoża lęku przez nas wcześniej wspomnianego:

Literatura nie jest tylko kwestią języka, lecz także pragnieniem obrazowania, powodem powstawania metafory, którą Nietzsche niegdyś zdefiniował jako dążenie do bycia innym oraz do bycia wszędzie. Bycie innym częściowo oznacza bycie różnym od siebie samego, ale głównie, jak sądzę, chodzi o odróżnienie własnej metaforyki i obrazowości od tradycji, zawierającej się w pracach poprzedników. Pragnienie wielkiego pisania jest chęcią bycia wszędzie, w wymiarach własnego czasu i swojej

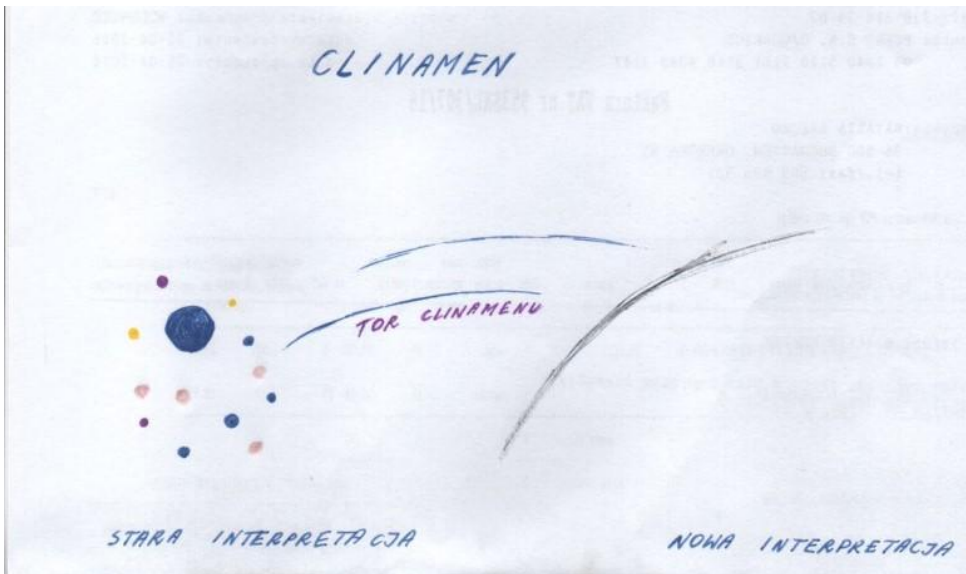
przestrzeni oraz osiągnięcia oryginalności, która musi zawierać dziedzictwo prekursorów, wskazujące na istnienie lęku przed wpływem (Bloom 2002, 4).

Czy zatem poeta sam zostaje wówczas powołany do bycia Wielkim Demiurgiem, czy to poezja staje się siłą napędową tego procesu? Bloom opisuje drogę samodoskonalenia się twórcy poprzez optykę mitu walentyńskiego, w której istnienie poszczególnych faz twórczych jest naturalną ewolucją wynikającą z mierzenia się poszczególnych sił twórczych personifikowanych przez eonów. Widzi także w owej drodze pewne oznaki patologii, chorobliwości, która okazuje się jednak zbawienna, oczyszczająca i pozostaje na granicy choroby i zdrowia a być może pomiędzy chorobą a doskonałością absolutną:

Bloom często posługuje się słowami: patos, droga, upadek, charakter, choroba, konieczność, obcość, mrok, światło, zwierciadło, sen, ślepiec, sobowtór, za którymi ukrywa się gnostycka mądrość. (Misiak 2003, 104).

Poeta jest więc tym, który dąży do wyzwolenia, do wyzbycia się powszechności, ale idzie drogą niezwykłą, zaskakującą, porusza się krokiem chwiejnym, oscylując między biegunami. Kolejne sześć etapów, które musi pokonać na swojej drodze: *clinamen*, *tessera*, *kenosis*, *demonizacja*, *askesis* i *apophrades*, to etapy iluminacji w zderzeniu z poprzednikami. Jaką drogę iluminacji pokonuje zatem Vallejo w kontakcie z twórczością poetycką i niezwykłą historią życia romantycznego poety Hölderlina? Bloom oczywiście przedstawia swoją teorię w odniesieniu do gatunków poetyckich, zaś my posłużymy się nią do analizy dramatu. Trzeba jednak zaznaczyć, że sztuki Vallejo mają niezwykle poetycki charakter, zarówno język użyty przez autora, jak i obrazowanie świadczą o poetyzacji i metaforyzacji świata przedstawionego.

Wkraczając w pierwszy etap, *clinamen*, oznaczający błędną interpretację tekstów poprzednika, Vallejo umożliwia nadanie nowego znaczenia światu przedstawionemu. Termin *clinamen* pochodzi bowiem od Lucrejusza i odnosi się do krzywej, po której poruszają się atomy w przestrzeni. Powodują one jednocześnie zmiany we wszechświecie. W ujęciu metaforycznym dochodzi do modyfikacji toru zadaniowego, myślowego i artystycznego poprzednika. Niczym atomy w przestrzeni, elementy się przesuwają, ale pozostają jednak takie same.



Rycina 1. Przełożenie teorii *clinamen* z fizyki do teorii literatury. Autor: Natalia Szejko

Tak dzieje się także w utworze Vallejo, kiedy dokonuje on fuzji bohaterów współczesnych i z epok poprzedzających. Carla jest uosobieniem Diotymy, Jasha zaś Hölderlina. Tworząca się między nimi nić uczuciowa jest cieniem romantycznych cierpień i niemożliwej miłości opisywanej w poezji wielkiego poety romantycznego:

Słuchałem cię, posłanko Niebios, o, słuchałem!
 Z zapartym tchem, i widok twój chłonałem;
 I właśnie dzięki temu światło dnia
 Stało się dla mnie złote; więcej, źródła

Zaczęły szumieć głośniejsze i weselej;
 Kwiaty na czarnej ziemi zapachniały
 Odurzająco, a Eter zza chmur
 Uśmiechnął się i mi pobłogosławił

(Hölderlin 2009,78)

Drugi etap to *tessera*, w którym efeb porównuje swoje dzieło z dziełem poprzednika i dodatkowo wprowadza zmiany je udoskonalające. Przytacza bezpośrednio dzieło oryginalne, ale dokonuje jednocześnie jego przekształcenia. *Tessera* oznacza kostkę używaną do techniki mozaikowej

(łac. *opus tessalatum*), poszczególne drobne fragmenty umożliwiają uzupełnienie całości obrazu.



Rycina 2. *Tessera* – technika mozaikowa obrazowania i tworzenia znaczeń.
http://www.interijernet.hr/hr-razno/mozaici-studia-tessera_57070

W utworze Vallejo *tessera* umożliwia rewaloryzację poezji Hölderlina, inkrustacja oryginalnych fragmentów wierszy umożliwia ich zakorzenienie w nowym kontekście. Dochodzi zatem do fragmentaryzacji i ponownego połączenia w fuzji. Palimpsest nabiera nowego znaczenia i jednocześnie dochodzi do nawiązania szeregu powiązań z poprzednikiem. Vallejo posługuje się często ironią i zderzeniem pomiędzy *sacrum* i *profanum*, językiem prześmiewczym, który poprzedza romantyzację:

JASHA.- (Medio riendo.) ¿Sabe cómo dormía su bella antepasada? Me la imagino con unos enormes rulos, un camisón gigantesco de cortina encarnada y una pinza en la nariz para no roncar... Para hacer el amor con el banquero no se quitaba más que la pinza, y el pobre Hölderlin desde su cama, estaría escuchando los bufidos de aquella pareja en celo. Y armado de paciencia cogía pluma y papel y escribía:

¿No estoy solo aquí? Pero un aire me roza

muy suave, venido de lejos: y aunque dolorido

sonrío, admirado de sentir el poder

de una felicidad que desborda mi pena... (Vallejo 1987, 20)

JASHA.- (Śmiejąc się pod nosem) Wie Pani, jak sypiała Pani piękna krewna? Już ją sobie wyobrażam z ogromnymi wałkami na głowie, w gigantycznej koszuli nocnej koloru cielistego i z zatyczką na nosie, żeby nie chrapać... Żeby uprawiać seks z bankierem zdejmowała tylko zatyczkę a biedny Hölderlin, ze swojego łóżka, przysłuchiwał się stękanom tej pary godowej. I pełen cierpliwości łapał za papier i pióro, brał się do pisania:

Czyż teraz nie jestem samotny? lecz coś miłego musi

Z daleka mi sprzyjać, uśmiechać się muszę i dziwić,

Że szczęście czuję nawet pośród cierpienia ².

Następnym etapem drogi twórczej jest *kenosis*, w którym następuje zerwanie więzi z prekursorem. W teologii chrześcijańskiej termin ten oznacza samowyzwolenie osiągnięte poprzez wewnętrzną pustkę, która umożliwia jednocześnie wyzbycie się własnej woli i poddanie się woli Boga. Po raz kolejny Bloom nawiązuje zatem do treści teologicznych i mistycznych. Słowo *kenosis* pochodzi od greckiego terminu ἐκένωσεν (*ekénōsen*). W Biblii pojawia się w Liście do Filipian 2:7 i oznacza proces wewnętrznego ogołocenia przez Jezusa. W kontekście dramatu Vallejo warto zaznaczyć, iż obok głęboko poetyckich treści, nawiązań do toposu miłości romantycznej pojawia się szereg obrazów brutalnych, pełnych niezrozumiałej przemocy. Obrazy te przełamują akcję, stwarzają miejsce do dialogu, ale jednocześnie stanowią punkt zatrzymania i kontemplacji:

¡Mi madre se mordió el labio inferior hasta hacerse sangre! ¡Un perro lobo se había detenido en el centro de la carretera! ¡Mi padre tocó el claxon con fuerza! Pero el perro, muy posiblemente porque estaba enfermo de rabia como después se demostró, no se movió, sino que enseñó los dientes... Ante el horror de mi madre, aceleró... ¡Ella intentó desviar el coche, pero mi padre la empujó y arrolló al animal! (Pausa.) Su cráneo, separado del tronco, rompió el parabrisas, pegó

² Fragment wiersza *Menona skargi nad Diotymą* w tłumaczeniu Anny Milskiej i Wandy Markowskiej w: *Pod brzemieniem mego losu*. Warszawa 1982, 20.

a mi madre en la cara y vino a caer sobre su falda, al lado de la tripa, como una masa sanguinolenta... (Vallejo 1987,4).

Moja matka ugryzła się w dolną wargę aż zaczęła krwawić! W tym samym czasie pies przypominający wilka zatrzymał się na środku jezdni! Moj ojciec zatrąbił w klakson z całej siły! Ale pies, pewnie dlatego, że miał wściekliznę, jak okazało się później, nie poruszył się, lecz wyszczerzył zęby... Mój ojciec docisnął pedał gazu, moja matka była przerażona... Próbowała skierować samochód na bok, ale ojciec popchnął ją i potracił zwierzę! (Pauza). Jego oddzielona od reszty ciała czaszka, przebiła przednią szybę, uderzyła matkę w twarz i upadła na jej spódnicę, w pobliżu podbrzusza, jak krwista masa...

Kolejnym zabiegiem jest demonizacja poprzednika oraz podkreślenie swojej wyższość. Z tego powodu zabieg ten nazywany jest także kontrwzniosłością. Trudno jest odnaleźć ślady tej techniki u Vallejo. Zadaniem dramaturga nie jest bowiem pozostanie w opozycji do wielkiego poety, lecz inspiracja płynąca z jego głębi, nasycenie się jego ciszą i głośnością w oczekiwaniu na powstanie nowego znaczenia. Jedyną siłą demoniczną, destrukcyjną, która pojawia się w sztuce Vallejo, jest miłość romantyczna. Siła ta, uniesiona do pozycji siły boskiej w poezji Hölderlina, będąca siłą sprawczą wzlotów i upadków, w dramacie Vallejo zostaje wykpiona i sprowadzona do nic nie znaczącej intrygi.

Wreszcie, przechodzi Vallejo do sfery *askesis*. Według kategoryzacji Blooma następcą wypiera pamięć o zmarłym silnym twórcy-poprzedniku. Pamiętać jednak należy, że *askesis* to w języku greckim dosłownie ćwiczenie duchowe, oznaczające wyrzekanie się przyjemności. U Vallejo dochodzi do kontemplacji, ćwiczenia duchowego, w którego centrum znajduje się poezja Hölderlina. Nie dochodzi zatem do wyparcia, lecz do wspomnianej uprzednio gry z poprzednikiem. Ton ironiczny – przesmiewczy w stosunku do poezji romantycznej i wprowadzenie komicznych scen, w których Gustav gra w squasha z Hölderlinem - to raczej gra z poprzednikiem niż negacja.

Wydaje się, że najbliższej wizji Vallejo sytuuje się strategia *apophrades*, w której silni poeci wracają w wierszach młodszych poetów, zmuszając „do życia w ich cieniu” (Misiak 2003, 105). Przetawienie relacji prowadzi do odwrócenia funkcji prekursor – jego następcą. To prekursor naśladuje następcę. Dominuje tekst nowy, zaś przebliski starej historii jedynie stanowią cięń dawnej świetności. *Apophrades*, czyli powrót zmarłego, jest, w ujęciu Empedoklesa, powrotem owego bytu minionego do *nowum*, które jest jednak jednocześnie źródłem odwiecznym, istniejącym

od wszechczasów i rażącym swoim blaskiem wszystko, co do niego się zbliży. Fragmenty wierszy Hölderlina zostają użyte jako metafora do opisywania rzeczywistości a ta rzeczywistość, w ujęciu niemieckiego twórcy, jest zakorzeniona w przeszłości, w świecie starożytnym, który jest prądem wszytkiego:

Fascynacja Hölderlina starożytną Grecją, istny kult, jaki miał dla jej kultury i sztuki (okres jej rozkwitu uznawał za "złoty wiek" całej ludzkości), zaprowadziły go do przekonania, że uprawianie poezji w czasach nowożytnych nie może nie nawiązywać do wzorów wówczas stworzonych, a w każdym razie że tylko takie nawiązanie daje gwarancję wielkości i trwałości. (...) Przede wszystkim więc odwołuje się do maksymalnej skali czasowej: od powstania świata i zarania dziejów po dzień dzisiejszy, a odtąd w przyszłość, po domniemany ciąg dalszy i możliwe finały. (Libera 2009, 15).

Cień wielkiego twórcy ujawnia się zatem w utworze Vallejo także poprzez uwielbienie przyrody i sytuowanie Człowieka jako jednego z członków Uniwersum, zanurzonego w głębi Oceanu, jakim jest świat. Człowiek jednak, podobnie jak Hölderlin w czasie swego życia, powoli pochłaniany jest przez nieprzejednaną głębie, głębie własnego umysłu. Topos szaleństwa poety, szaleństwa, które zgodnie z filozofią Romantyzmu, wywołane było przez miłość niemożliwą, rozciąga się nad całym utworem Vallejo, właśnie jako cień, największy cień pozostawiony przez Wielkiego Demiurga:

CARLA.- Me sentía como... como ienferma! Enferma de algo que no sabía qué era... como... una tormenta... ico como un pozo! Como una exhalación de suelo y tiempo. Tenía que ser así, no podía ser de otra forma. La noche de Kassel... (Vallejo 1987, 45)

CARLA.- Czułam się... Czułam się chora! Chora na coś, czego nie znałam...jak... burza...jak wielkie zagłębienie! Jak wydech dokonany przez ziemię i czas. Musiało się tak stać, nie mogło być inaczej. Ta noc w Kassel...

Można zatem zaryzykować twierdzenie, że owa patologia, szaleńczy wir, jest kluczem interpretacyjnym służącym nie tylko do oceny poezji Hölderlina, ale także sztuki Vallejo. Rumuński uczoney Constantin Noica w swoim eseju *Sześć chorób ducha współczesnego*, przedstawia swoją propozycję patologii ducha, który pomimo swojej patologii, odkrywa nowe spojrzenie na egzystencję, a ponadto stanowi jedynie odchylenie od normy, nie zaś jej pełną negację. Denominuje owe odchylenia od normy jako

sześć chorób ontycznych: *katholitis* (poczucie braku sensu w życiu człowieka), *lodelilis* (utrata indywidualności), *horetitis* (pozbawienie wolności i woli własnej), *akatholia* (pochłonięcie przez Nicość), *atodecja* (całkowite zubożenie) i *ahorecja* (niemożność działania) (Noica 1997). Nieład ten jest źródłem sił twórczych. Poszczególne cechy charakteru wymienione przez Noicę odzwierciedlają także postawę bohaterów Vallejo. Podobnie jak w wielu innych utworach (*Przezroczyście zero*, *El desguace*, *Ácido sulfúrico*, *Katacumbia*, *Jindama*, *Panic*, *Kora*, *Monólogo para seis voces sin sonido*, *Cangrejos de pared* czy *Espacio interior*) bohaterowie borykają się z narastającym poczuciem melancholii, tęsknoty za czymś, czego odgadnąć nie mogą, co na zawsze dla nich musi pozostać wiedzą tajemną:

JASHA.- ¿Sabes? A veces pienso que nos estamos confundiendo continuamente, que vivimos en la confusión y que la confusión casi es verdad. Que la verdad puede ser confusión como el silencio puede ser música. (Silencio.) ¿Sabes? A veces creo que la música lo único que hace es romper el silencio y que el silencio lo domina todo, que incluso nos domina. (Silencio.) Parece mentira... (Vallejo 1987, 55)

JASHA. - Wiesz? Czasami wydaje mi się, że nieustannie popełniamy błędy, że żyjemy pośród zagubienia i, że owo zagubienie jest właśnie prawdą. Że prawda może być zagubieniem jak cisza może być muzyką. (Cisza.) Wiesz? Czasami myślę, że muzyka służy jedynie do złamania ciszy i, że cisza pochłania wszystko, nawet nas. (Cisza.) Wydaje się to nieprawdziwe...

W rozrachunku z poprzednikiem, z Hölderlinem, w dialogu między starością a młodością, Vallejo przede wszystkim stawia pomnik paradoksowi istnienia, które jest opanowane przez szaleństwo i logikę oksymoronu. Przechodzi własną drogę twórczą, w której są ślady bloomowskiej teorii lęku i świadectwo pokonania lęku poprzez kontakt z chorobliwością widzianą jako przybliżenie ku prawdzie istnienia. Zarówno forma, jak i treść sztuki Vallejo stanowią kontemplację języka schizofrenicznego, w którym dominują przeskoki tematyczne, rejestru (między *sacrum* i *profanum*), czasowe (między Starożytnością, Romantyzmem i Współczesnością), rytmu akcji, zachowania bohaterów i ich reakcji. Dlatego zapis dokonany za pomocą tego nowego języka twórczego jest tak trudny do interpretacji, ale jednocześnie piękny. Niczym *apophrades*:

Jedną z postaci, jaką przybiera choroba umysłowa Hölderlina, była tak zwana gonitwa myśli. W stanach pobudzenia poeta nie potrafił się na niczym skupić, jego umysł miotał się w różne strony. Przejawiało się to w zachowaniu i mówieniu, przejawiało się też w pisanych wierszach. Późne utwory Hölderlina przypomi-

nają próbę mówienia, które się nie udaje, które, ledwo zaczęte, już się zacina i urywa. Zapis jest jakby stenogramem podejmowanej wielokrotnie, z najwyższym wysiłkiem, wypowiedzi, która po kilku słowach milknie albo popada w chaos. Tam zaś, gdzie ma ona znamiona ciągłości, obfituje w przeskoki myślowe tak nieoczekiwane i dalekie, że odbiorca pozostaje wobec nich całkowicie bezradny (Libera 2009,14).

LITERATURA:

- Abriszewska Paulina: *Lęk przed wpływem wobec Wielkiej Improwizacji*, "Słupskie Prace Filologiczne", Seria Filologia Polska 2010, nr 8, s. 205-219. On-line: <http://slupskie-prace-filologiczne.apsl.edu.pl/8/abriszewska.pdf> - [03.01.2017].
- Bloom Harold: *Lęk przed wpływem*, przekład Agata Bielik-Robson, Marcin Szuster. Kraków 2002.
- Bloom Harold: *El canon occidental*. Barcelona 1995.
- Gajewski Krzysztof: Recenzja książki Harolda Blooma *Lęk przed wpływem: teoria poezji*, "Pamiętnik Literacki" 1997, nr 3, s. 247-254.
- Hölderlin Friedrich: *Menona skargi nad Diotymą w tłumaczeniu Anny Milskiej i Wandy Markowskiej*, w: Hölderlin Friedrich: *Pod brzemieniem mego losu*. Warszawa 1982.
- Hölderlin Friedrich: *Co się ostaje, ustanawiają poeci. 100 najsłynniejszych wierszy w przekładzie Antoniego Libery*. Gdańsk 2009.
- Horney Karen: *Neurotyczna osobowość naszych czasów*. Poznań 2009.
- Kania Marta Matylda: *Prekursor i jego sobowtóry. Sukcesja autorów według Blooma i Vuarneta*. On-line: https://www.asp.wroc.pl/dyskurs/Dyskurs9/Marta_Matylda_Kania.pdf - [03.01.2017].
- Kania Marta Matylda: *Przeczytać śmierć, czyli poetyckie apohprades*. Wrocław 2011. On-line: <https://depot.ceon.pl/bitstream/handle/123456789/2769/Przeczyta%20%20%20mier%20.pdf?sequence=1> - [03.01.2017].
- Libera Antoni: *Noc dziejów nadal trwa, w: Co się ostaje, ustanawiają poeci. 100 najsłynniejszych wierszy w przekładzie Antoniego Libery*. Gdańsk 2009.
- Misiak Iwona: *Krytyk przy wrzecionie konieczności*, „Teksty Drugie” 2003, nr 6, s. 100-111. On-line: http://rcin.org.pl/Content/54375/WA248_70338_P-I-2524_misiak-krytyk.pdf - [03.01.2017].
- Noica Constantin: *Sześć chorób ducha współczesnego*, przeł. I. Kania. Kraków 1997.
- Vallejo Alfonso: *Hölderlin*. 1987. On-line: <http://www.alfonsovallejo.com/espanol/libros/holderlin.pdf> - [02.01.2017].