

## Modernizm jako konstytuujący się proces. Ironia modernistyczna na przykładzie modernizmu hiszpańskojęzycznego

ABSTRACT. Kłosińska-Nachin Agnieszka, *Modernizm jako konstytuujący się proces. Ironia modernistyczna na przykładzie modernizmu hiszpańskojęzycznego* [Modernism as a continuing process. Modernist irony in Spanish-language modernism]. „Przestrzenie Teorii” 25. Poznań 2016, Adam Mickiewicz University Press, pp. 63–79. ISSN 1644-6763. DOI 10.14746/pt.2016.25.3.

The article deals with the presence of modernist irony, which is defined as a characteristic attitude to symbolism in Spanish modernism. This topic is an answer to dual understanding of the turn of the 19<sup>th</sup> and 20<sup>th</sup> century in Spanish literature (modernism, Generation '98), which is an expression of the excessive attachment to critical moments in analyzing the evolution of Spanish literature. The author shows the validity of the category proposed, analyzing the novels *Sangre patricia* by Díaz Rodríguez and *Amor y pedagogía* by Miguel de Unamuno, as well as referring to poetry and painting of the Spanish cultural area. She also points to the social conditioning of modernist irony. The presence of this category in Unamuno's output challenges the traditional categorization of the historico-literary process of Spanish modernism.

Historyk literatury hiszpańskiej, zajmując się XX wiekiem, musi stawić czoła tradycyjnemu problemowi periodyzacji w odniesieniu do dualnego rozumienia przełomu XIX i XX wieku, jakim niewątpliwie jest rozróżnienie między Pokoleniem 98 a modernizmem. Pierwsze pojęcie, zaproponowane przez „Azorína” w 1913 roku, dało początek skontrastowanej konceptualizacji literatury tego okresu. Model ten, wypracowany przez dziesięciolecia i poddany konsekwentnej krytyce<sup>1</sup>, uzależniał przynależność do jednej bądź drugiej grupy pisarzy między innymi od zaangażowania danego autora w losy opanowanej kryzysem Hiszpanii. W ten sposób obydwie kategorie stały się silnie nacechowane aksjologicznie: Generacja 98 to lojalni synowie Hiszpanii, którzy z bólem podejmują

<sup>1</sup> Zob. R. Gullón *La invención del 98*, [w:] *La invención del 98 y otros ensayos*, Madrid 1969, s. 7-18. W hiszpańskiej krytyce literackiej spór wokół Pokolenia 98 i modernizmu trwa od lat i obrósł w bardzo bogatą bibliografię. W ostatnich dziesięcioleciach obserwujemy, iż przeważa koncepcja poszukująca spójności między hiszpańskim, hispanoamerykańskim i europejskim modernizmem. Zob. N. Santiáñez, *Investigaciones literarias. Modernidad, historia de la literatura y modernismos*, Barcelona 2002; C.A. Longhurst, *El giro de la novela en España: del realismo al modernismo en la narrativa española*, „Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo” 2008, LXXXIV, s. 59-106; A. Kłosińska-Nachin, *Miguel de Unamuno y el modernismo. Aproximación a la prosa unamuniana*, Łódź 2012.

próby regeneracji ojczyzny, zaś moderniści za swój jedyny cel uznają, w najlepszym razie, regenerację Sztuki, koniecznie pisanej wielką literą. W mniej radykalnych ujęciach kosmopolityczny modernizm stanowi fazę przygotowawczą dla czysto hiszpańskiego Pokolenia 98<sup>2</sup>.

Kłopotliwość tych kategoryzacji wynika z dwóch rzeczy. Z jednej strony aksjologiczny wymiar wspomnianego podziału kładzie się cieniem na odczytywanie poszczególnych tekstów od momentu zaliczenia danego autora do jednej lub drugiej grupy. Niemniej istotna wydaje się w tym kontekście ogólna właściwość dyskursu historyczno-literackiego w odniesieniu do literatury hiszpańskiej XX wieku. Mam tu na myśli przesadne parcelowanie procesu ewolucji literatury, zjawisko u podstaw którego leży przywiązanie do przełomowości w rozpatrywaniu zjawisk literackich, a zarazem, na poziomie bardziej ogólnym, przekonanie o istnieniu pewnych powtarzalnych praw ogólnych, rządzących historią literatury. Zauważmy przy tym, że w przypadku Pokolenia 98, definiowanego jako hiszpańska, swoista forma modernizmu, stojąca w opozycji do innych form modernizmu, mamy do czynienia z ustaleniem granicy nie tylko w obrębie literatury hiszpańskiej, ale również, co nie mniej ważne, między modernizmem hiszpańskim a europejskim oraz modernizmem hispano-amerykańskim. Oczywiście każdy modernizm ma swoją specyfikę. Wspomniane granice mają jednak przede wszystkim moc różnicującą i to właśnie kategoria różnicy, gdy staje się decydująca w rozważaniach o formacjach literackich, stanowi duże metodologiczne obciążenie.

Perspektywa badawcza, jaką proponuję w odpowiedzi na ową problematyczną przełomowość w odniesieniu do interesującego mnie okresu, ma na celu ustalenie *pewnej* dynamiki estetycznej, wspólnej dla modernizmu hiszpańskojęzycznego i przejawiającej się w obecności *ironii modernistycznej*, będącej swoistym stosunkiem do symbolizmu, wpisanym w specyfikę procesów przełomu XIX i XX wieku interesującego mnie kręgu kulturowego. Choć zasięg proponowanej kategorii jest szeroki (świadomie odnoszę się do modernizmu hiszpańskojęzycznego, gdyż dążę do rozwiązania problemu dualnego, kontrastującego rozumienia hiszpańskiego *fin de siècle'u*), nie jest moim celem wypracowanie totalizującego modelu modernizmu; w moim rozumieniu ironia modernistyczna stanowi

---

<sup>2</sup> Niezmiernie interesujący w tym kontekście wydaje się fakt, że historia literatury polskiej dysponuje bardzo zbliżonym i równie kłopotliwym modelem procesu historyczno-literackiego tego okresu. Mam tu na myśli tzw. „pierwszą koncepcję Wyki”, w której modernizm, będący krótkotrwałą dominacją takich prądów, jak symbolizm czy dekadentyzm, stanowił wstęp do dojrzałszej literatury Młodej Polski. Zob. W. Bolecki, *Modalności modernizmu. Studia, analizy, interpretacje*, Warszawa 2012, s. 58-60.

jedynie fragment opisywanej rzeczywistości, zaś u jej źródeł leży sieć wzajemnie determinujących się powiązań estetycznych i socjologicznych oraz usytuowanie w tym samym, przynajmniej pod pewnymi względami, historycznym kontekście. Zauważmy bowiem, że estetyki interesującego mnie modernizmu są w niemałym stopniu efektem mniej czy bardziej bezpośrednich kontaktów między autorami hiszpańskimi i latynoskimi. Autorów tych łączy między innymi poczucie rosnącego zagrożenia wobec ekspansywnej polityki anglosaskiej. Idealistyczny, neoromantyczny model kultury, jaki wypracowują, ma silnie zarysowany wymiar opozycji w stosunku do industrialnej i pragmatycznej cywilizacji, przeciwstawianej duchowi łacińskiemu. Wyrazem ścierania się tych dwóch cywilizacji może być seria artykułów opublikowanych na przełomie XIX i XX wieku w Ameryce Łacińskiej, której tematem jest konflikt barbarzyńskiego Kalibana z uduchowionym Arielem<sup>3</sup> lub też neoromantyczne odczytania don Kichota, jakie krzewią się w Hiszpanii w trzechsetną rocznicę wydania powieści Cervantesa<sup>4</sup>. Na fali wspomnianego zagrożenia wypracowane zostaje pojęcie „hispanidad”, którego orędownikiem był z jednej strony Miguel de Unamuno, z drugiej zaś Rubén Darío, a które oznaczało poczucie wspólnoty kulturowej krajów hiszpańskojęzycznych, opartej na jednym, choć zróżnicowanym, języku<sup>5</sup>.

---

<sup>3</sup> Zob. R. Darío, *El triunfo de Calibán*, <[www.Biblioteca.org.ar/libros/155.pdf](http://www.Biblioteca.org.ar/libros/155.pdf)> [dostęp: 12.04.2014]; J.E. Rodó, *Ariel*, Madrid 2003. Pierwszy z tych tekstów ukazał się w 1898 w Buenos Aires („El Tiempo”) i w Caracas („El Cojo Ilustrado”), drugi natomiast w 1900 roku w Montevideo.

<sup>4</sup> Zob. M. de Unamuno, *Vida de don Quijote y Sancho*, Madrid 1966; J. Martínez Ruiz (Azorín), *La ruta de don Quijote*, Madrid 2005.

<sup>5</sup> Zob. J.L. Abellán, *España – América Latina (1900–1940): la consolidación de una solidaridad*, „Revista de Indias” 2007, LXVII, 239, s. 15–32. Z uwagi na długą historię kolonialną poczucie wspólnoty, o którym mowa, nie było i nie mogło być powszechne, o czym świadczy na przykład reakcja Guillerma Valencii na interpretację poezji Asunción Silvy, jaką przedstawił Unamuno przy okazji wydania w Hiszpanii tomiku Kolumbijczyka (zob. J.E. Jaramillo-Zuluaga, *Valencia contra Unamuno: ¿Quién tiene derecho a interpretar a Silva?*, „Estudios de Literatura Colombiana” 2001, 9, s. 9–18). Valencia odebrał lekturę Unamuna jako próbę narzucenia hegemonii kulturowej, po latach sprawowania hegemonii politycznej i społecznej, krajom Ameryki Łacińskiej. Dyskusja na temat *emancypacji duchowej* Ameryki, jaka powinna towarzyszyć wyzwoleniu politycznemu, trwa w Ameryce przynajmniej od pierwszej połowy XIX wieku. Zob. H. Vidal, *Sangre Patricia de Manuel Díaz Rodríguez, y la conjunción naturalista-simbolista*, [w:] *El simbolismo*, red. J.O. Jiménez, Madrid 1979, s. 328–341. Niezaprzeczalnym faktem jest natomiast, że w interesującym mnie okresie liczni artyści z Ameryki spoglądają z jednej strony na Hiszpanię, w poszukiwaniu korzeni, z drugiej zaś odbywają rozliczne peregrynacje do Francji, gdzie szukają inspiracji artystycznych.

Oprócz wspomnianych uwarunkowań historyczno-politycznych perspektywa, którą proponuję, ma jeszcze jedną podstawową zaletę: pozwala ona wziąć w nawias kontrastujące rozróżnienie Pokolenie 98 / modernizm, nieznane (bądź niemal nieznane) historii literatur Ameryki Południowej. Ponadto ironia, jako kategoria literacka<sup>6</sup>, ma charakter dycho-tomiczny, nie jest więc próbą zastąpienia tego, co wielorakie, czymś, co jednorodne. Choć to zadanie karkołomne, ironia modernistyczna stanowi propozycję spójnego i, podkreślę raz jeszcze, dynamicznego opisu jednej z modernistycznych antynomii<sup>7</sup>.

Do rzeczy zatem. Wśród estetyk hiszpańskojęzycznego modernizmu bezsprzecznie centralne miejsce zajmuje symbolizm. Znajduje to wyraz zarówno w twórczości literackiej, jak i w refleksji metaliterackiej takich autorów, jak Ángel Ganivet (*Los trabajos del infatigable creador Pío Cid*), José Martínez Ruiz „Azorín” (artykuł *Un poeta* z 1898 roku), Ramón del Valle-Inclán (opowiadania z tomu *Jardín umbrío. Historias de santos, de almas en pena, de duendes y ladrones*, 1906; ezoteryczny traktat *La lámpara maravillosa*, 1916), Manuel Machado (*Alma*, 1900), Juan Ramón Jiménez (*Arias tristes*, 1903), Amado Nervo (*Los modernistas mexicanos. Réplica*, 1897), José Martí (*Lucía Jerez*, 1895), Manuel Díaz Rodríguez (*Ídolos rotos*, 1901)...<sup>8</sup>. W kręgu literatur modernizmu hiszpańskojęzycznego symbolizm jest zarówno idealistyczną kosmologią, jak i estetyką mającą ową kosmologię przywołać. Dialektyka ta widoczna jest w następującym tekście José Martíneza Ruiza:

Tak, Natura ma *duszę*, duszę ma osamotnione pole podczas gwiaździstej letniej nocy [...]. Wszystko, co nas otacza, ma duszę, wszystko, co znajduje się obok nas i towarzyszy nam niewzruszenie, w ciszy, w naszych wewnętrznych tragediach, w naszym mikroskopijnym cierpieniu, tak samo jak w naszych przyływach ra-

---

<sup>6</sup> B. Allemann, *O ironii jako o kategorii literackiej*, [w:] *Ironia*, red. M. Głowiński, Gdańsk 2002, s. 17-41.

<sup>7</sup> Zob. również w odniesieniu do polskiego modernizmu R. Nycz, *Język modernizmu. Prolegomena historycznoliterackie*, Wrocław 1997, s. 29-39.

<sup>8</sup> Teksty, które podaję w nawiasie, są jedynie przykładami symbolistycznej twórczości wymienionych autorów i w żadnym razie nie wyczerpują korpusu literatury symbolizmu w języku hiszpańskim. Zob. również przykładowe opracowania krytyczne: E. González López, *Bajo la sombra del modernismo y el impresionismo: la generación del 98 y el simbolismo*, „*Ínsula*” 1976, 350, s. 11; R. Gullón *Simbolismo y modernismo*, [w:] *El simbolismo*, s. 21-44; R. Peñaranda Medina, *La novela modernista hispanoamericana: estrategias narrativas*, Anejo de la revista „*Cuadernos de Filología*”, Valencia 1994. Pojęcie symbolizmu cieszy się większym powodzeniem w odniesieniu do literatury hispanoamerykańskiej z uwagi na fakt, że jego przywołanie odnosi się do dekadentyzmu i modernizmu, a kategorie te, dla historyka literatury hiszpańskiej, są, jak już wspominałam, obciążone aksjologicznie.

dości i w krótkich chwilach przyjemności. Duszę mają rzeczy i wielcy artyści potrafią ją dostrzec i ukazać ją w swych wierszach i prozie<sup>9</sup>.

Poszukiwanie elementu boskiego (idealnego) jest celem artysty, symbolizm zaś dostarcza specyficznych środków, takich jak metafora, symbol, wieloznaczność i lejtymotywy, zmierzających do nawiązania kontaktu z rzeczywistością transcendentną z perspektywy jednostki, która obraca się w świecie zdominowanym przez alienującą nowoczesność. Rzeczywistością eksplorowaną może być świat zewnętrzny, natura (na przełomie wieków w literaturze hiszpańskiej obserwuje się zastanawiający rozkwit pejzażu i relacji z podróży) bądź dusza artysty, rozumiana jako kolebka Absolutu. Zarówno hispanoamerykańscy, jak i hiszpańscy moderniści utożsamiają się z symbolizmem, wskazując na jego korzenie w hiszpańskiej tradycji literackiej, w szczególności u Świętego Jana od Krzyża<sup>10</sup>. Symbolizm staje się w ten sposób nowym mistycyzmem; nie dziwi zatem, że artyści pozostający w zasięgu jego oddziaływania mieli niejednokrotnie kontakty z kręgami okultystycznymi.

Jednak obecność symbolizmu w literaturze przełomu wieków nie sprowadza się jedynie do afirmacji. Niezwykle silny wymiar etyczny badanej literatury, nad którym przyjdzie mi jeszcze się pochylić, prowadzi do konfrontacji symbolistycznej dykcji z rzeczywistością egzystencjalną i społeczną. Tendencja ta polega na nawiązaniu dialogu z koncepcją symbolistów, dialogu, którego antagonistyczny charakter przejawia się przez systematyczną obecność wspomnianej już ironii modernistycznej. Operuje ona polifonią: wewnątrz tekstu literackiego przywołuje określone komponenty estetyki i kosmologii symbolizmu, aby wykazać, wprowadzając groteskowe dysonanse, ich nieoperatywność w kontakcie z rzeczywistością nacechowaną nowoczesnością. Istota modernistycznej ironii polega na jej nierozstrzygającym, chwiejnym charakterze: jest ona bowiem w mniejszym stopniu wartościującą wizją symbolizmu (czy też jakiejś konkretnej komponenty symbolizmu) niż porządkowaniem perspektyw sprzeciwu lub niemocy wobec postulowanej przez symbolistów kosmologii i/bądź estetyki.

Aby unaocznic owo napięcie, wygenerowane przez symbolizm, ucieknę się do niezwykle mocno obecnego w modernizmie hiszpańskim motywu ogrodu. W wierszu *Mañana alegre de otoño...* (*Arias tristes*, 1903) Juana Ramóna Jiménez ogród, dotknięty przemijaniem i stygmatem

<sup>9</sup> J. Martínez Ruiz (Azorín), *Un poeta*, [w:] Azorín. *Artículos olvidados de José Martínez Ruiz (1894–1904)*, red. J.M. Valverde, Madrid 1972, s. 154, przeł. A. Kłosińska-Nachin.

<sup>10</sup> Zob. J.R. Jiménez. *El modernismo. Apuntes de curso (1953)*, Madrid 1999.

śmierci („jardines enfermos”), staje się przestrzenią artysty, wypełnioną synestetyczną wrażliwością, postrzegającą tajemne korespondencje między odczuciami i zjawiskami<sup>11</sup>. Ogród Manuela Machado z wiersza *El jardín gris* (*Alma*, 1900), również dotknięty przez śmierć, jest natomiast przestrzenią braku i ciszy, w której wrażliwość poety nie jest w stanie dostrzec żadnej wyższej obecności. Retoryka braku przywołuje pełnię, podobnie jak fragment jest przywołaniem całości<sup>12</sup>. W tym wypadku ewokowana pełnia stanowi odwołanie do kosmologii symbolistów (przestrzeń, która wysyła sygnały przechwytywane przez poetę) i ich estetyki. Wobec świata, który milczy, poeta jednak musi zamilknąć. Tak więc ogród Juana Ramóna Jiménez jest zdominowany przez symbolizm, ogród Manuela Machado natomiast, będąc zapisem niemocy bądź wyczerpania symbolistycznej wizji, jest ogrodem ironicznym. Co niezmiernie ciekawe, podobną, a właściwie identyczną dialektykę odnajdujemy w malarstwie Katalończyka Santiago Rusiñola, u którego motyw ogrodu przewija się w sposób niemalże obsesyjny. Wystarczy zestawić takie obrazy, jak *La glorieta de los cipreses*, *Glorieta al atardecer* i *El jardín de Aranjuez*, w których – mimo silnie zarysowanego wymiaru przemijania – przestrzeń artysty pozostaje nienaruszoną enklawą, z *Jardín abandonado* lub *El jardín de las elegías*, obrazami zdominowanymi przez destrukcyjną ciszę, której symbolem staje się opuszczona fontanna.

Przejawy ironii modernistycznej znajdujemy zarówno w literaturze hiszpańskiej, jak i hispanoamerykańskiej. Odwołam się tu do dwóch powieści opublikowanych w 1902 roku: *Sagre patricia* Wenezuelczyka Manuela Díaza Rodrígueza i *Amor i pedagogía* Hiszpana Miguela de Unamuno. U podstaw takiego wyboru tekstów leżą dwie przyczyny. Po pierwsze, w literaturze hiszpańskiej rok 1902 jest postrzegany jako decydujący dla wykrystalizowania się nowej, antyrealistycznej poetyki, szczególnie w odniesieniu do powieści. Po drugie zaś, Unamuno uchodzi za czołowego przedstawiciela Pokolenia 98, o którym E. Curtius mówił „Excitador Hispaniae” i co do którego panuje przekonanie, że zabił go ból Hiszpanii („el dolor de España”). Co więcej, autor *Amor y pedagogía* odegrał istotną rolę w konceptualizacji dualnego pojmowania literatury przełomu XIX i XX wieku między innymi dlatego, że sceptycznie odnosił się do modernizmu, szczególnie tego, który czerpał ze źródeł francuskich, zarzucając mu brak patriotycznego zacięcia i epigoński charakter. Włączenie powieści Unamuno do niniejszej analizy jest więc kluczowe dla

<sup>11</sup> J.R. Jiménez, *Antología poética*, oprac. J. Blasco, Madrid 1999, s. 129-130.

<sup>12</sup> M. Machado, *Del arte largo. Antología poética*, Barcelona 2000, s. 62.

moich rozważań, ma nam bowiem uświadomić zasięg ironii modernistycznej oraz jej celowość i skuteczność jako kategorii historyczno-literackiej. Dodatkowo, elementem łączącym obydwie powieści jest specyficznie rozwinięty motyw kobiety, pozostający w ścisłym, genetycznym związku z rozpatrywaną ironią.

*Sangre patricia* rozpoczyna się od podróży statkiem z Ameryki do Europy. Na pokładzie, wśród osób różnych narodowości, znajduje się Belén, kobieta cudownej urody, zmierzająca do brzegów Francji, gdzie czeka na nią Tulio Arcos, poślubiony przez nią „por poder”, czyli na odległość, pod nieobecność jednego z narzeczonych. Pierwszą rzeczą, jaka zwraca naszą uwagę, jest język religijny, jakim operuje narrator, opisując dziewczynę, oraz efekty, jakie jej uroda wywołuje u współtowarzyszy podróży. Zauważmy wprawdzie, że imię oblubienicy, Belén, oznacza żłóbek, miejsce, gdzie spoczywał Jezus po narodzinach. Postać kobieca staje się więc potencjalnie depozytariuszem boskości, a zarazem zapowiedzią nieśmiertelności. W istocie od pierwszych zdań powieści akcent pada na cudowny charakter jej obecności: „Gdy transatlantyk wypłynął w kierunku Francji, pasażerowie zaczęli podziwiać jej cudowną obecność w całej jej żywej wspaniałości. Tak cudowna była to obecność, że na wszystkich na pokładzie, w kilku chwilach, podziałała niczym czar”<sup>13</sup>. Zwróćmy uwagę, że cielesność Belén i cechy jej „realnej” osoby w znacznie mniejszym stopniu interesują narratorkę (w dalszej części powieści narrator pozostanie wierny takiej optyce, zdradzając nieliczne szczegóły jej urody<sup>14</sup>) niż uwielbienie, jakie wywołuje i rodzaj tajemniczego oczarowania, jakie powoduje jej „cudowna obecność”. Belén jawi się nam jako bogini („una diosa”)<sup>15</sup>, co potwierdza jej boskość sugerowaną w imieniu, lub wizja („una visión”)<sup>16</sup>, utrwalająca odcieśnienie postaci nabierającej zarazem cech epifanicznych. Wszystkie te cechy mają moc odrealniającą i sytuują Belén w długim szeregu kobiet o migotliwym statusie: istniejących i nie zarazem, wśród których – odwołując się tylko do kręgu literatury hiszpańskojęzycznej – wymienić należy Cervantesowską Dulcyneę, Elvirę z *El estudiante de Salamanca* Esproncedy, Helenę z *De sobremesa* José Asuncióna Silvy czy Natalię Manur z *El hombre sentimental* Javiera Maríasa.

Koncentrowanie się na efektach obecności Belén w połączeniu z jej niewytłumaczalną tajemniczością odsyła nas już od początku komento-

<sup>13</sup> M. Díaz Rodríguez, *Sangre patricia*, przeł. A. Kłosińska-Nachin, Madrid 1916, s. 5.

<sup>14</sup> Krytyka literacka zwróciła uwagę na ten odrealniony sposób przedstawiania postaci. Zob. H. Vidal, *Sangre patricia de Manuel Díaz Rodríguez...*, s. 328-341.

<sup>15</sup> M. Díaz Rodríguez, *Sangre patricia*, s. 5.

<sup>16</sup> Tamże.

wanej powieści do estetyki symbolizmu<sup>17</sup>. Oczekiwanie na Belén porównane zostaje do pielgrzymki poprzedzającej boskie misteria: „Przez cały czas tej pielgrzymki [Tulio] żył jak ktoś, kto przeżywa inicjację w boskim i rozkosznym misterium”<sup>18</sup>. W ten sposób spotkanie Tulia z oblubienicą ma przypominać mistyczne złączenie z elementem boskim i zapowiada pełnię, jaka towarzyszy tego typu doświadczeniom. Dlatego też element erotyczny został wyłączony z relacji między małżonkami, zaś ich wspólne życie ma mieć miejsce w mieszkaniu, które Tulio stara się urządzić zgodnie z zasadami harmonii: „W jego wyobraźni przedmioty tworzyły harmonijną i delikatną całość – bez cienia gwałtowności – z liniami, głosem i duszą nieobecnej”<sup>19</sup>. Dzięki Belén rzeczywistość ma wrócić do pierwotnej harmonii, jaką Tulio utracił przez rewolucyjny zryw na rzecz swojego kraju. Paryż jest bowiem dla Tulia miejscem wygnania, na jakie został skazany za swą polityczną działalność: „Wypuszczono go na wolność pod warunkiem, że opuści kraj na jakiś czas. To było wygnanie [...]”<sup>20</sup>.

W *Sangre patricia* czas i historia mają działanie alienujące<sup>21</sup>, zaś bohater obdarzony został ograniczoną zdolnością działania w kontekście społecznym i politycznym<sup>22</sup>. Jednak relacja Tulia z rzeczywistością (a)historyczną nie ogranicza się do alienacji, bowiem odwołuje się on do wspomnień mających moc scalającą. Istotnym elementem tożsamości Tulia są usytuowane w niesprecyzowanej przeszłości opowieści babki:

---

<sup>17</sup> Paradygmatycznym przykładem przedstawienia tajemniczej obecności poprzez uczucia, jakie ta obecność generuje u innych postaci, jest *Intruz* M. Maeterlincka. Dodajmy, że symbolizm belgijski był bardzo bliski modernistom interesującego mnie kręgu kulturowego, o czym świadczyć może chociażby wystawienie *Intruza* w czasie tzw. Drugiego Święta Modernistycznego w 1893 roku w Sitges, miejscowości uchodzącej za mekkę modernizmu katalońskiego, której kapłanem był nie kto inny jak wspomniany już Santiago Rusiñol. Zob. A. Sawicka, *Paryż, Barcelona, Sitges. Modernistyczny genius loci w Katalonii z perspektywy Santiago Rusiñola*, Kraków 2003.

<sup>18</sup> M. Díaz Rodríguez, *Sangre patricia*, s. 55.

<sup>19</sup> Tamże, s. 56.

<sup>20</sup> Tamże, s. 43.

<sup>21</sup> We wspomnianym już traktacie *La Lámpara maravillosa* Valle-Inclán symbolizm jest nade wszystko poszukiwaniem spójności i harmonii bytu poprzez sztukę wobec alienującej właściwości czasu. Zob. R. Valle-Inclán, *La lámpara maravillosa*, Madrid 1995, s. 85.

<sup>22</sup> Krytycy zajmujący się powieścią symbolizmu w różny sposób konceptualizują tę właściwość bohatera. H. Vidal sytuuje ją na przecięciu naturalizmu i symbolizmu (H. Vidal, *Sangre patricia de Manuel Díaz Rodríguez...*, s. 328-341). Natomiast W.M. Malinowski, ustalając kanon powieści symbolizmu na podstawie powieści francuskojęzycznej, wskazuje na przewagę życia wewnętrznego bohatera, którego intensywność, przybierająca niejednokrotnie patologiczną formę, prowadzi do jego izolacji. Panorama społeczna staje się w ten sposób mniej istotna niż zawiloci myśli postaci i jest to inherentna cecha powieści symbolizmu (W.M. Malinowski, *Le roman du symbolisme*, Poznań 2003).



„–Któregoś dnia, o którejś godzinie, Wyzwoliciel posadził mnie na kolanach i rzekł...”

Ale Tulio rzadko mógł sobie przypomnieć, gdzie danego dnia był Wyzwoliciel; nie był też w stanie przytoczyć słów, które Wyzwoliciel skierował do babki. Ten bowiem istniał jedynie dla słodczy głosu, który miał moc orzeźwiająca niczym balsam<sup>23</sup>.

Podobnie jak obraz Belén, opowieści babki poddane zostały odrealnieniu. Gdy historia staje się legendą, przywoływaną za pomocą niematerialnego głosu – jak wiadomo, muzyka i dźwięki mają dla symbolistów szczególną moc ewokacji – zyskuje ona zdolność penetracji głębi, tajemniczych źródeł i duszy:

Ale słodczyk nie była atrybutem głosu – głos służył jej, jak strumykowi służy koryto. Słodczyk ta dochodziła z głębi duszy babki i rozprzestrzeniała się niczym zapach. Być może była to młoda i płochliwa dusza jakichś niewidocznych źródeł. Gdyż babka kryła w swym wnętrzu niedostępne źródła podobne do tych, które biegną w ciemności i w ciszy wnętrza ziemi, marząc o słońcu i o odrobinie błękitu, odbitym wśród zielonego uśmiechu łąki<sup>24</sup>.

W ten sposób narracje babki powołują do życia enklawę wieczności, którą Tulio skrzętnie przechowuje w pamięci jako istotną strukturę tożsamości i zarazem punkt odniesienia. Mistyczne złączenie z Belén ma otworzyć dostęp do takiej enklawy, dlatego w przygotowaniach Tulia na przyjęcie żony – jak pamiętamy, Tulio jest wygnańcem – pojawia się wspomniane wcześniej odniesienie do spodziewanej harmonii. Obraz głównego bohatera, dotkniętego kryzysem tożsamości (jednym z wymiarów tego kryzysu jest dekadencja rasy, do której należy) i upatrującego w kobiecie szansy na przezwyciężenie alienacji oraz na nawiązanie zerwanego kontaktu z boskością, stanowi bez wątpienia rozwinięcie dykcji symbolizmu.

I tu pojawia się miejsce na ironię – parafrazując wiersz Norwida – ów konieczny bytu cień<sup>25</sup>. Belén nigdy nie dotrze do brzegów Francji, z pokładu okrętu zmiecie ją bowiem tajemnicza choroba. Wbrew zdrowemu rozsądkowi Tulio postanawia wrócić do mieszkania, które z taką nabożnością przygotowywał na powitanie żony. Wtedy też przybywają dwaj posłańcy z naręczami kwiatów, jakie zamówił sam Tulio, aby uczcić przybycie Belén: „Przyniesiono kwiaty, które miały upaść u stóp Belén, w we-

<sup>23</sup> M. Díaz Rodríguez, *Sangre patricia*, s. 35.

<sup>24</sup> Tamże, s. 33.

<sup>25</sup> Od wiersza Norwida *Ironia* M. Głowiński rozpoczyna swoje rozważania na temat interesującego go zjawiska. M. Głowiński, *Ironia jako akt komunikacyjny*, [w:] *Ironia*, s. 5.

selnej pieśni zapachu”<sup>26</sup>. Tam, gdzie miały być celebrowane rozkoszne misteria, wkrada się „potworna ironia”: „[...] tymi samymi drzwiami w stronę Tulia wkroczyło życie w jakiejś potwornej ironii”<sup>27</sup>. Tulio wyrzuca kwiaty przez okno, określając powtórnie to zdarzenie mianem ironii, „głuchej i wonnej, dzieła jakiegoś nieokreślonego boga”<sup>28</sup>. Zamiast mistycznego złączenia w paryskim mieszkaniu, we śnie Tulia dokonują się jego tragikomiczne zaślubiny z oceaniczną rośliną<sup>29</sup>. Epifaniczna wizja kobiety, zapowiadająca dostęp do transcendentnych pokładów rzeczywistości, ustępuje miejsca groteskowym dysonansom towarzyszącym próbom, jakie podejmie Tulio, aby nawiązać kontakt z Belén.

Jednocześnie ironia modernistyczna otwiera przed artystą nowe horyzonty poznawcze – sen i podświadomość pozwalają eksplorować rzeczywistość w poszukiwaniu porządku ponadnaturalnego. Ucierpi jednak na tym spójna wizja podmiotu, do której dążą przecież symboliści. W istocie bohater powieści Díaza Rodrígueza, między innymi uciekając się do używek, takich jak absynt i morfina, uzyskuje przekonanie, że obcuje z Belén, ale kontakt ten przybiera formę niepokojącej, alienującej obsesji:

W Mediolanie, dokąd dotarł z zamiarem zatrzymania się na wiele dni, dopadły go wyblakłe zielone kolory, prześladowając go jak dawniej swą dziwną diaboliczną mocą. I nie uwolnił się od obsesji ani nie odzyskał dawnego spokoju, dopóki nie wyjechał w nową podróż, w stronę brzegów Adriatyku<sup>30</sup>.

Ostatecznie poszukiwanie Belén zakończy się samobójstwem Tulia w odmętach Atlantyki, w drodze do Ameryki.

Ironia modernistyczna jest przejawem kapitulacji, jaką ogłasza literatura jako nowa religia przywołująca transcendencję. Jak widzieliśmy, rekonstrukcja harmonijnego bytu za pomocą sztuki kończy się fiaskiem. Pod tym względem interesująca mnie kategoria niewątpliwie ujawnia swoje zakotwiczenie w ironii romantycznej, a w szczególności w koncepcji „transcendentalnej błazenady” F. Schlegela, rozumianej jako świadomość dualności bytu i jego zasadniczego splątania<sup>31</sup>. Co ciekawe, dla modernistów owo uwikłanie najczęściej znajduje upust w erotycznej relacji z kobietą, a fakt ten wyjaśnia dualny obraz kobiety, typowy dla tego okresu<sup>32</sup>. Kobieta-dusza, gwarantująca zbawienie, jest nieosiągalnym ideałem (jak

<sup>26</sup> M. Díaz Rodríguez, *Sangre patricia*, s. 59.

<sup>27</sup> Tamże, s. 58.

<sup>28</sup> Tamże, s. 60.

<sup>29</sup> Tamże, s. 73.

<sup>30</sup> Tamże, s. 143.

<sup>31</sup> Zob. W. Szturc, *Ironia romantyczna*, Warszawa 1992.

<sup>32</sup> H. Hinterhauser, *Mujeres prerrafaelitas*, [w:] *Fin de siglo, Figuras y mitos*, Madrid 1980, s. 91-121.

np. Belén czy Helena z *De sobremesa* José Asunción Silvy), zaś kobieta erotyczna odciąga od Absolutu (jak widać na przykładzie *Ídolos rotos* Díaza Rodrígueza). W ten sposób kobieta staje się, w taki bądź inny sposób, nośnikiem ironii modernistycznej<sup>33</sup>.

Unamunowski obraz kobiety nie odbiega w tym względzie od opisywanej tu dualności. *Miłość i pedagogika* jest drugą, po *Pokoju w czasie wojny*, opublikowaną powieścią Unamuna. Podobnie jak u wenezuelskiego autora, mamy do czynienia z próbą dotarcia do enklawy wieczności poprzez obraz kobiety:

Pewnego razu wychodząc czy wchodząc do pracowni, do której idzie się przez prywatne pokoje nauczyciela, dostrzegł Apollodor przesuwającą się bezszelestnie, jak na skrzydłach, postać dziewczyny na tle półmroku. Kiedy indziej zobaczył przez półotwarte drzwi w głębi pokoju przy zamkniętym oknie w łagodnym świetle sączącym się przez firankę postać nachyloną nad białym haftem; wyglądała niby naiwny obraz, nie jak istota z krwi i kości, a jak kwiat wzrosły w półmroku mieszkania: cichy fiołek domowego ogniska<sup>34</sup>.

Clarita, widziana oczami Apollodora, zostaje poddana odrealnieniu, do czego przyczynia się malarskość obrazu, a w szczególności nawiązanie do konkretnej estetyki dzięki sformułowaniu „naiwny obraz”. Przywołana w ten sposób wizja kobiety „kruchej”, inspirowana prerafaelizmem i obrazem Matki Boskiej, jest mocno obecna we wcześniejszej powieści Unamuna *Nuevo mundo* z 1895 roku<sup>35</sup>, gdzie hiszpański autor odwołuje się do obrazu Fra Angelico *Zwiastowanie*<sup>36</sup>, znajdującego się od połowy XIX wieku w Muzeum Prado w Madrycie. Dla targanego problemami tożsamości Apollodora Clarita stanowi obietnicę harmonii, jaką mógłby zyskać, zakładając z nią rodzinę. Ale Clarita, ukochana Apollodora, nie jest wcale, wbrew idealizującemu i estetyzującemu spojrzeniu bohatera (Apollodor jest przecież artystą), kobietą „kruchą”. Ujawnia to jej relacja z rywalem Apollodora: „Przy pierwszym spotkaniu sam na sam z Frederikiem, ten bez niepotrzebnych słów, chwyta dziewczynę w objęcia i całuje

---

<sup>33</sup> Warto w tym momencie wyjść poza modernizm hiszpańskojęzyczny i skonfrontować tę wizję kobiety np. z powieścią *L'Ève future* A. de Villiers de l'Isle-Adama (1886) czy *Bruques-la-morte* G. Rodenbacha (1892). Taka konfrontacja skłania do zadania pytania, na ile ironia towarzyszy symbolizmowi u jego korzeni. Odpowiedź na to pytanie nie mieści się jednak w ramach niniejszego artykułu; moim zadaniem jest bowiem nakreślenie napięcia między określonym ideałem (występującym w tekstach w formie „nieskażonej” ironią) a jego zaprzeczeniem, napięcia typowego dla modernizmu interesującego mnie kręgu kulturowego.

<sup>34</sup> M. de Unamuno, *Miłość i pedagogika*, przeł. Z. Szleyen, Kraków 1968, s. 114.

<sup>35</sup> Pierwsze wydanie tej powieści ukazało się dopiero w 1994 roku.

<sup>36</sup> M. de Unamuno, *Nuevo mundo*, red. L. Robles, Madrid 1994, s. 47.

jak szalony w usta, a ona, omdlewająca, podczas gdy serce jej wali jak młotem, myśli: «Oto mężczyzna! Biedny Apollodor»<sup>37</sup>. Wiedzona swą cielesnością, porzuca Apollodora, który – podobnie jak Tulio Arcos – popęlnia samobójstwo:

Nadeszła godzina. Zamyka się w pokoju, wchodzi na stół, na którym stawia taboret, i zawiązuje u sufitu mocny sznur; chwyta się sznura i zawisa na nim, by sprawdzić, czy utrzyma się jego ciężar, zawiązuje pętlę i zarzuca ją na szyję stojąc na taborecie. Przez chwilę wstrzymuje go myśl o tym, jak śmiesznie musi wyglądać człowiek wiszący na sznurku niby nadziewana kiszka; ale w końcu stwierdza: „To wzniosłe”, i trąca kopnięciem taboret<sup>38</sup>.

Śmierć Apollodora ma zamierzony wyrazisty wymiar groteskowy: wizja człowieka wiszącego jak „nadziewana kiszka” wprowadza głęboki dysonans, szczególnie w zestawieniu z pragnieniem harmonii widocznym w tekście cytowanym powyżej. Sam Apollodor jest świadom tragikomicznego zderzenia między swym przyziemnym bytem i idealistycznymi aspiracjami. Sprowadzenie losu do bezwzględnej codzienności szczególnie uderza we fragmencie, w którym ojciec bohatera podejmuje próbę reanimacji: „[...] po błyskawicznym zastanowieniu wskakuje na stół, odcina sznur, układa ciało syna na stole, otwiera usta, łapie za język i zaczyna pociągać go rytmicznie, bo może jeszcze nie jest za późno”<sup>39</sup>. W tej wizji śmierci ciało zostaje zredukowane do jego fizjologicznych, bezwładnych i mechanicznie połączonych części, co stoi w jawnej sprzeczności z symbolistyczną koncepcją śmierci, w której wykreowana dwuznaczność czy wieloznaczność sugeruje obecność pierwiastka ponadmaterialnego, jak to ma miejsce u Unamuna choćby w opowiadaniu *El espejo de la muerte*.

Ironia modernistyczna zawładnęła więc bezsprzecznie tekstem Unamuna na poziomie obrazu kobiety i wizji śmierci. Nadwężona została również koncepcja podmiotu. Wspomniane wyżej problemy z tożsamością, które gnębią Apollodora, przejawiają się w bardzo szczególnej strukturze jego osobowości – w istocie jest on pozbawionym centrum konstruktem dyskursywnym. Przemawiają przez niego słowa innych bohaterów, a w szczególności racjonalnego (a przynajmniej wierzącego w moc racjonalnego umysłu) ojca i irracjonalnej matki. W jednej chwili umysł Apollodora generuje słowa przypominające dyskurs matki: „O, Clarito moja, Clarito. Oj to życie, to życie. Najświętsza Panienko, i co to za świat”<sup>40</sup>,

<sup>37</sup> Tamże, s. 137-138.

<sup>38</sup> M. de Unamuno, *Miłość i pedagogika*, s. 163.

<sup>39</sup> Tamże, s. 164.

<sup>40</sup> Tamże, s. 127.

aby za chwilę rozumować za pomocą kategorii ojca: „Bo, rozważmy... czy w gruncie rzeczy ja nie nudzę się z Claritą? Czyż to, co ona mówi, nie jest tylko głupim paplaniem? Czyż ta biedna dziewczyna ma jakikolwiek intelekt?”<sup>41</sup>. Innym razem znów sam Apollodor dziwi się, słysząc, jak mówi słowami poety Menagutiego<sup>42</sup>. Tę zdecentralizowaną koncepcję bohatera, zdominowanego przez nieskoordynowane cudze dyskursy, doskonale obrazuje uliczna scena, której świadkiem jest Apollodor:

W tym punkcie jego wewnętrznego monologu wstrząsa nim do głębi okropny widok: na rogu ulicy leży nieszczęsny epileptyk wykręcając ręce i nogi pokracznymi ruchami, wykrzywiając usta i oczy; chwilami trzępie dłonią, jakby grał na gitarze, a piątka dzieciaków, które go otaczają, pokrzykują z radości:

– Dalejże, Frasquito, zagraj malagueñę<sup>43</sup>.

Dodajmy, że mamy tu do czynienia z typowym dla groteski mechanizmem rozbrojenia: okropieństwo sceny rozbrojone zostaje przez komponent komiczny, nadający jej wymiar trywialności<sup>44</sup>. Groteska jest bowiem istotnym narzędziem, jakim operuje ironia modernistyczna.

Krytycy zajmujący się twórczością Unamuna wskazują na jej wybitnie polifoniczny charakter<sup>45</sup>. Hiszpański pisarz podejmował dialog z różnymi dyskursami natury filozoficznej, estetycznej, naukowej i właściwie każdej innej, wydobywając w ten sposób migotliwy charakter prawdy. *Miłość i pedagogika* nie jest wolna od elementów dialogicznych, a dyskursy słyszalne w powieści to m.in. krauzyzm i scjentyzm. Ustalenie właściwego stosunku Unamuna do tych doktryn spędza sen z powiek badaczom jego myśli. W tym kontekście warto zwrócić uwagę, iż jednym z dyskursów, jakie pobrzmiwiają w *Miłości i pedagogice*, jest symbolizm. W istocie w 1902 roku Unamuno dysponował swym nieopublikowanym tekstem *Nuevo mundo*, z którego niektóre fragmenty, w mniej lub bardziej zmienionej formie, wykorzystał w *Miłości i pedagogice*. Należy do nich wspomniany już, inspirowany prerafaelizmem, obraz Clarity oraz pejzaż, jaki Apollodor obserwuje w czasie swej wyprawy na wieś:

Po drugiej stronie rzeki miasto z wystającymi nad nim ostro zakończonymi wieżami jest niby ogromny ogród kamieni też kwitnących wiosennie, który się prze-

<sup>41</sup> Tamże, s. 128.

<sup>42</sup> Tamże, s. 141.

<sup>43</sup> Tamże, s. 149.

<sup>44</sup> L.B. Jennings, *Termin groteska*, [w:] *Groteska*, red. M. Głowiński, Gdańsk 2003, s. 31-71.

<sup>45</sup> I.M. Zavala, *Unamuno y el pensamiento dialógico*, Barcelona 1991.

gląda w gładziutkim zwierciadle łaskawych wód, i tak się ukazuje na tym błyszczącym lazurze, jakby niebo zyskało swój dalszy ciąg w wodzie, i zdaje się, że rozpostarty obraz miasta jest fryzem wyrytym w błękitnawym marmurze lub wymalowanym na czystej emalii. Świat, książka otwarta<sup>46</sup>.

Przywoływany fragment realizuje estetyczny postulat *nimbo*, czyli fuzję porządku idealnego i materialnego, jaka powinna się dokonać w dziele sztuki. *Nuevo mundo*, powieść, do której się odwołuję, aby unocznąć pewną istotną ewolucję estetyczną Unamuna, wprowadza ów symbolistyczny ideał na wielu poziomach, przede wszystkim na poziomie obrazu kobiety<sup>47</sup>. W *Miłości i pedagogice* rzeczy mają się jednak zgoła inaczej. Z dyskursu totalizującego, jakim symbolizm był w *Nuevo mundo*, staje się *jednym z dyskursów* słyszalnych w tekście, a każdy z nich próbuje zasiedlić zdecentralizowany umysł Apollodora. W tym kontekście nie dziwi zupełnie, że bohater, obserwując komentowany pejzaż, powołuje się na wiersz Menagutiego. W *Miłości i pedagogice* symbolizm stał się bowiem *dyskursem obcym*, ironia modernistyczna jest zaś konceptualizacją tej obcości.

Wprowadzając kategorię ironii modernistycznej, wspominałam o wspólnym historycznym łożysku dla literatury hiszpańskiej i hispanoamerykańskiej przełomu XIX i XX wieku. Teraz przychodzi mi zadać pytanie bardziej konkretne, dotyczące socjologicznych uwarunkowań ironii modernistycznej. Wbrew powierzchownej konceptualizacji artystowskich prądów estetycznych, w hiszpańskojęzycznym obszarze kultury pisarz ani nie pozostaje zawieszony w społecznej próżni, ani nie kieruje swojej twórczości wyłącznie do podobnych mu otoczonych nimbem boskości wieszczu. Poszukiwanie wspólnotowych form życia na podstawie głębokich i autentycznych więzi społecznych stanowi jedno z zasadniczych dążeń modernistów z kręgu symbolizmu. Przejawem tej tendencji może być chociażby niezwykle bogata i intensywna działalność dziennikarska takich autorów, jak Rubén Darío, Valle-Inclán i Miguel de Unamuno lub też nadzwyczajny rozwój kroniki, rozumianej jako rodzaj paktu między artystycznym stylem a komunikacją z czytelnikiem, nakierowaną na codzienność i bieżące sprawy danego społeczeństwa<sup>48</sup>. Zauważmy jednocześnie, że to właśnie na przełomie XIX i XX wieku ukształtował się w Hiszpanii paradygmat pisarza-intelektualisty, zaangażowanego w losy

<sup>46</sup> M. de Unamuno, *Miłość i pedagogika*, s. 109. Zob. tenże, *Nuevo mundo*, s. 47.

<sup>47</sup> Zob. A. Kłosińska-Nachin, *Miguel de Unamuno y el modernismo...*, s. 137-154.

<sup>48</sup> A. González, *La crónica modernista hispanoamericana*, Madrid 1983.

swego kraju<sup>49</sup>. I wreszcie ostatni argument ukazujący silne osadzenie twórczości modernistów w życiu społecznym. Niekwestionowany wybitnie antymieszczański charakter sztuki modernizmu odsłania jej społeczne korzenie. Tworząc przeciwko filistrowi, artysta daje upust napięciom, również o charakterze ekonomicznym, jakim jest poddany, ujawniając w ten sposób społeczny mechanizm leżący u podstaw procesu twórczego. Opowiadanie Rubéna Darí *El rey burgués* (1887) w sposób najbardziej kompletny obrazuje ten proces. Mając na uwadze ten bezsprzecznie etyczny wymiar twórczości modernistów z kręgu symbolizmu, ironię modernistyczną uznać należy jako jeden z efektów frustracji w społecznym komunikowaniu artystycznych aspiracji. Przypomnijmy, że podobnie jak w innych kręgach kulturowych, w hiszpańskojęzycznym modernizmie społecznie dominującym paradygmatem artysty jest degenerat, którego status porównać można do prostytutki lub alkoholika. Warto również pamiętać o dramatycznie małym oddźwięku społecznym takich inicjatyw, jak słynny *Manifiesto de los tres*. Dlatego też jednym z istotnych wyznaczników ironii modernistycznej jest, trochę paradoksalnie, cisza artysty. Widzieliśmy to w martwych ogrodach Santiago Rusiñola i Manuela Machado. Desperackie „Finis patriae” z końca *Ídolos rotos* Manuela Díaza Rodrígueza, niemoc twórcza José Fernández z *De sobremesa* czy pasywność Azorína z *La voluntad*, wszystko to przejawy kapitulacji artysty wobec społeczeństwa, które wyrzuciło go poza swoje szeregi<sup>50</sup>.

Ironia modernistyczna jest świadectwem dialektycznej współzależności między symbolizmem a jego zaprzeczeniem. Opisywana współzależność ma charakter konstytuujący, bowiem z napięcia między tymi dwoma tendencjami rodzi się znaczna część twórczości hiszpańskojęzycznych modernistów. To samo napięcie odnaleźć można w pisarstwie Miguela de Unamuno i fakt ten podważa tradycyjną, skontrastowaną kategoryzację procesu historyczno-literackiego hiszpańskiego modernizmu.

#### BIBLIOGRAFIA

Abellán J.L., *España – América Latina (1900–1940): la consolidación de una solidaridad*, „Revista de Indias” 2007, LXVII, 239, s. 15-32.

<sup>49</sup> E. Inman Fox, *El año 1898 y el origen de los intelectuales*, [w:] J.L. Abellán i in., *La crisis de fin de siglo: ideologías y autores*, Barcelona 1975, s. 17-24; P. Celma, *La pluma ante el espejo (Visión autocrítica del „Fin de Siglo”, 1888–1907)*, Salamanca 1989, s. 116-130.

<sup>50</sup> Wychodząc poza krąg literatury hiszpańskojęzycznej, należałoby tu przywołać *List Hofmannsthala*.

- Alleman B., *O ironii jako o kategorii literackiej*, [w:] *Ironia*, red. M. Głowiński, Gdańsk 2002, s. 17-41.
- Bolecki W., *Modalności modernizmu. Studia, analizy, interpretacje*, Warszawa 2012, s. 58-60.
- Celma P., *La pluma ante el espejo (Visión autocrítica del „Fin de Siglo”, 1888–1907)*, Salamanca 1989.
- Darío R., *El triunfo de Calibán*, <[www.Biblioteca.org.ar/libros/155.pdf](http://www.Biblioteca.org.ar/libros/155.pdf)> [dostęp: 12.04.2014].
- Díaz Rodríguez M., *Sangre patricia*, Madrid 1916.
- González A., *La crónica modernista hispanoamericana*, Madrid 1983.
- González López E., *Bajo la sombra del modernismo y el impresionismo: la generación del 98 y el simbolismo*, „Ínsula” 1976, 350, s. 11.
- Gullón R., *La invención del 98*, [w:] *La invención del 98 y otros ensayos*, Madrid 1969, s. 7-18.
- Gullón R., *Simbolismo y modernismo*, [w:] *El simbolismo*, red. J.O. Jiménez, Madrid 1979, s. 21-44.
- Hinterhauser H., *Mujeres prerrafaelitas*, [w:] *Fin de siglo, Figuras y mitos*, Madrid 1980, s. 91-121.
- Inman Fox E., *El año 1898 y el origen de los intelectuales*, [w:] J.L. Abellán i in., *La crisis de fin de siglo: ideologías y autores*, Barcelona 1975, s. 17-24.
- Jaramillo-Zuluaga J.E., *Valencia contra Unamuno: ¿Quién tiene derecho a interpretar a Silva?*, „Estudios de Literatura Colombiana” 2001, 9, s. 9-18.
- Jennings L.B., *Termin groteska*, [w:] *Groteska*, red. M. Głowiński, Gdańsk 2003, s. 31-71.
- Jiménez J.R., *El modernismo. Apuntes de curso (1953)*, Madrid 1999.
- Jiménez J.R., *Antología poética*, oprac. J. Blasco, Madrid 1999.
- Kłosińska-Nachin A., *Miguel de Unamuno y el modernismo. Aproximación a la prosa unamuniana*, Łódź 2012.
- Longhurst C.A., *El giro de la novela en España: del realismo al modernismo en la narrativa española*, „Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo” 2008, LXXXIV, s. 59-106.
- Machado M., *Del arte largo. Antología poética*, Barcelona 2000.
- Malinowski W.M., *Le roman du symbolisme*, Poznań 2003.
- Martínez Ruiz (Azorín) J., *Un poeta*, [w:] *Azorín. Artículos olvidados de José Martínez Ruiz (1894–1904)*, red. J.M. Valverde, Madrid 1972.
- Martínez Ruiz (Azorín) J., *La ruta de don Quijote*, Madrid 2005.
- Nycz R., *Język modernizmu. Prolegomena historycznoliterackie*, Wrocław 1997.
- Peñaranda Medina R., *La novela modernista hispanoamericana: estrategias narrativas*, Anejo de la revista „Cuadernos de Filología”, Valencia 1994.
- Rodó J.E., *Ariel*, Madrid 2003.
- Santiáñez N., *Investigaciones literarias. Modernidad, historia de la literatura y modernismos*, Barcelona 2002.
- Sawicka A., *Paryż, Barcelona, Sitges. Modernistyczny genius loci w Katalonii z perspektywy Santiago Rusiñola*, Kraków 2003.



- Szturc W., *Ironia romantyczna*, Warszawa 1992.
- de Unamuno M., *Miłość i pedagogika*, przeł. Z. Szleyen, Kraków 1968.
- de Unamuno M., *Nuevo mundo*, red. L. Robles, Madrid 1994.
- de Unamuno M., *Vida de don Quijote y Sancho*, Madrid 1966.
- Valle-Inclán R., *La lámpara maravillosa*, Madrid 1995.
- Vidal H., *Sangre Patricia de Manuel Díaz Rodríguez, y la conjunción naturalista-simbolista*, [w:] *El simbolismo*, red. J.O. Jiménez, Madrid 1979, s. 328-341.
- Zavala I.M., *Unamuno y el pensamiento dialógico*, Barcelona 1991.

