

Александра МАНЧИЋ  
Институт за књижевност и уметност, Београд  
aleksandra.mancic@gmail.com

## ШПАНСКИ АВАНГАРДНИ ЧАСОПИСИ

**Апстракт:** Од друге деценије двадесетог века, у Шпанији су се у таласима рађали и замирили часописи посвећени инвенцији нових уметности, реинвенцији језика, подривању традиционалног уметничког израза у различитим уметностима. Ту узврелост и узбурканост у уметностима које су носиле авангардна струјања историчари су касније покушавали да украте спајајући их у веће таласе. Талас назван ултраистички, по хиспанском авангардном покрету кратког века али дугог уплива, везан је за кубизам, покрет зачет међу сликарима (Жорж Брак, Хуан Грис, Пабло Пикасо). У Шпанији се брзо проширио на књижевност са својом идејом разградње традиционалне слике кроз приказивања из различитих углова и перспектива. Овом таласу претходило је маринетијевско одушевљење за технику, машине, индустрију, спорт, брзину, које је освојило Рамона Гомеса де ла Серну десет година раније: сместа је покренуо часопис *Prometeo*, који се сматра за први авангардни часопис у Шпанији. Талас у којем преовладава нова осећајност, коју у свом есеју *Дехуманизација уметности* Хосе Ортега и Гасет истовремено описује и прописује, у другим правцима развија тражења интелектуалности и несентименталности, али и даље опстаје на дубоким везама, откривеним или створеним, између различитих уметности. Десетине и десетине часописа сведоче о овом бурном времену у шпанској уметности. Овде пратимо историје неколико таквих часописа, које се стапају у обресе историје целе шпанске авангарде.

**Кључне речи:** шпанске авангарде, часописи, авангардне поетике, шпанска књижевност, интермедијалност

У јесен и зиму 1999. године претурала сам по авангардним часописима у Националној библиотеци у Мадриду. После пролећног бомбардовања у Београду, јесен у Мадриду била је мање заводљива него иначе. Интернет је био тек почео да се шири, и да бих била у вези са својима, свакодневно сам одлазила у сајбер-кафе: били су то кафеи са компјутерима повезаним на интернет. Бежичне везе није било. Код куће се користио дајал-ап; у библиотеци је приступ био могућан само на интранету, за претраживање библиотечких каталога. Претраживала сам податке о часописима, тражила годишта разних авангардних часописа, на које сам потом морала чекати по дан-два, јер су фондови огромне библиотеке пребачени у оближњи градић Алкалу де Енарес, у подруме тамошњег, од средњег века славног Универзитета. Још смо били далеко од тога да, као што данас можемо, прелиставамо авангардне часописе на интернет страници шпанске Националне библиотеке. Данас су сви ти часописи брижљиво скенирани и похрањени тако да ка њима има-

мо удаљени *присцији*. Поново их прегледам, сада седећи у својој соби. Пре двадесет година, међутим, на лицу места још су се могли прелиставати без неких посебних дозвола, и под прстима осетити дебљина и грубост или крхкост хартије, суочити се са њиховим понекад изненађујућим димензијама. У сајбер-кафеу, главна ствар коју сам могла да урадим била је да се дописујем електронском поштом. Зима пуна потреса, после пролећа пуног бомби. Из Београда, углавном лоше вести. Али, не баш увек. Једнога дана сам добила поруку од Гојка Тешића, да би волео да пронађем *Историју авангардних књижевности* Гиљерма де Тореа (1900–1971), коју је Де Торе објавио 1965. године, и која је остала кључна историја авангарде на шпанском језику и пола века касније.

У међувремену, приватно умножавање – у овом случају, фотокопирање – књига под ауторским правима, макар оне биле и недоступне на тржишту, као што је то био случај са овом књигом у том тренутку у Шпанији, забрањено је новим европским законом о ауторским правима. Историјске авангарде су се и ту ухватиле у коштац са новим технологијама. Тек смо почињали да, поред свих благодати, осећамо и притисак убрзања технолошких иновација, које су, свакако, већ биле „дисрупције“, али још не као начелно заузет став, већ напросто као исход. Законодавство је такође почело да их пристиже. Већ сам имала искуства са новим законима: углавном су били збуњујући, јер нисам умела да разазнам користи и штете од тих закона по живот. Претходну деценију провела сам пратећи смењивање државâ у којој сам живела – нема потребе да објашњавам откуда неслагање у броју између именице у множини и односне заменице у једнини – и њихових устава и закона, и то ме је навело да се не питам много, него да само уз гуњћање прихватим и нови европски закон о фотокопирању. И Шпанци су чинили исто, изврдавали нове и неразумљиве законе, прилагођавали се новим тек наступајућим технологијама, па сам ипак успела да фотокопирам целу књигу, од корице до корице. Само сам то морала да радим у деловима. Ионако је повелика. Како год било, наш пројекат није се остварио. Претекла нас је, сјајан преводилац, Нина Мариновић, која је превод ове књиге објавила убрзо потом у ИК Зорана Стојановића. Фотокопије, које сам донела у Београд, вероватно још чува Гојко Тешић, негде у својим чудесним авангардним архивима.

Гиљермо де Торе је, од самог почетка, био велики историчар шпанских авангарди. Као млади песник ултраиста већ 1925. године објавио је књигу *Евројске књижевности авангарде*, претходницу његове велике *Историје*. У тој књизи, као што је већ писала и Кринка Видаковић-Петров (Видаковић-Петров 1996: 334–335), осим о ултраизму, креационизму, кубистима, дадаистима и футуристима, Де Торе је писао и о зенитизму, и о Балкану као шестом континенту. Обавештавао се са извора, од Бошка Токина и Ивана Гола. Поводом ове књиге, Бенхамин Харнес (1888–1949) иронично је рекао да је она створила чудо, књижевни период који иначе не би постојао, што није много одступало од збиље. Када читамо критику и антологије поезије из тога доба, можемо створити утисак да ултраизам није нарочито допринео књижевности свога доба; његов значај је порицан, његов утицај оспораван.

Великим делом отуда што је ултраизам покрет који је произвео веома мало текстова. Ултраистичка поезија малтене је потпуно ограничена на часописе, ултраистичке збирке песама могу се на прсте једне руке избројати. Међутим, ако је ултраизам створио мало песничких остварења, ултраистички теоријски текстови били су изузетно значајни. Има у томе некакве паралеле са авангардним часописима, кратког века, слабо финансираним, са малим тиражима. Скоро увек одраз европских кретања, требало је да делују као подстицај за машту, место где ће бити измишљен нов језик, срушени традиционални симболи, показане новине савремености. Тако је кубизам почео да стиже из Француске у Шпанију. У Мадриду, 1915. године, на „Изложби интегралних сликара“, коју је Рамон Гомес де ла Серна (1888–1963), романсијер, драматичар, и пре свега, иницијатор авангардних покрета, организовао у Улици Кармен, у центру града, први пут су излагали сликари кубисти. На изложби је учествовао и Мексиканац Дијего Ривера, који је тада направио портрет Рамона Гомеса де ла Серне, касније штампан на насловној страници његове књиге *Изми*. Рамон, како се најрадије потписивао, 1916. је упознао Пикаса и Аполинера. Њихови сусрети били су сила која је продрмала целу шпанску књижевност. Књигу коју је Де Ла Серна на крају насловио *Изми*, у први мах је намеравао да назове *Сиварна историја кубизма и свих изама*. Аполинерово дело било је познато у Шпанији. Мада је за његовог живота објављен тек ту и тамо неки његов текст по каталонским часописима, читали су га у оригиналу. Касније, како су се авангардни покрети захуктавали, превођен је и у часописима *Cervantes*, *Cosmópolis*, *España* – у овом часопису, чији је уредник био Хосе Ортега и Гасет (1883–1955), Гиљермо де Торе објавио је и некролог Аполинеру, који је умро новембра 1919. године, од шпанске грознице – па онда *Grecia*, *Los Quijotes*, *V-ltra*. Присутан је и у многим текстовима песника, есејисте, романсијера, и изузетног преводиоца Рафаела Кансинос-Асенса (1882–1964). На шпански су превођени и најважнији кубистички програмски текстови: *Le cornet à dés* (1917) Макса Жакоба са чувеним „Предговором“, преведен је 1924. године. Романсијер и биограф Бенхамин Харнес (1888–1949) написао је приказ те књиге у часопису *Alfar*, где је изложио естетику шпанског књижевног кубизма, и у неку руку најјавио креационизам. Макс Жакоб, пријатељ Гиљерма де Тореа, писао је за шпанске књижевне часописе и дневне новине; објављивали су га *Grecia*, *V-ltra* и *Tobogán*, и касније, *La Gaceta Literaria*; године 1926. одржао је предавање у Студентској резиденцији у Мадриду. Блез Сандрар (1887–1961), аутор „еластичних песама“, такође је био превођен и објављиван у часописима: Мануел Асања (1880–1940), писац, председник Друге Републике и један од најзначајнијих републиканских интелектуалаца, годину дана пре него што се прихватио државничких послова, 1930. године, објавио је Сандрарову *Antologie nègre*, из 1921. године; и Пјер Реверди (1889–1960) превођен је и објављиван – у часописима. Око 1920. године, у Шпанији су их звали песници кубисти; тако су звани и оне шпанске песнике који ће потом понети име креационисти; кубисти су били и Висенте Уидобро (1893–1948) и Пјер Реверди, чији ће часопис *Nord-Sud* Гиљермо де Торе назвати „платформа целе кубистичке фаланге“. Још један странац, Чилеанац Висенте Уидобро, био је веома важан за ширење

кубизма у Шпанији. Свој авангардни манифест *Non serviam* јавно је прочитао у Сантјагу, у Чилеу, 1914. године: „Стварајмо стварности у свету који је наш, у свету који очекује сопствену фауну и флору“, писао је, хотећи да не пристане на робовање које намеће природа. Не одричући се видовитости и откривања тајне кроз реч, песник кроз језик мора стварати нову стварност, говори Уидобро, јер „важност песме пре свега лежи у створеном предмету“, како је писао у тексту „Креационизам“, исте 1925. године, када је настала и Де Тореова књига о авангарди. Поетику засновану на „креираној“ слици, нестварној, уклопљеној у „композицију“, стварали су песници за које је песник Генерације '27 Хорхе Гиљен (1893–1984) у тексту „Надреалистички стимуланс“ рекао да су Уидоброви „одани Шпанци“: Хуан Лареа (1895–1980) и Херардо Дијего (1896–1987). Управо инсистирање на идеји „креирања“ дало је новом покрету назив „креационизам“. Термин је почео да улази у употребу после Уидобровог доласка у Шпанију, 1916. године. Уидобро је своју теорију изложио у текстовима у књигама објављеним на француском, *Manifestes* (1925), и на шпанском, *Vientos contrarios* (1926). Откривао је Париз, футуризам и кубизам, ослобађао се у креирању слика: одвајање од рационалног, укидање интерпункције, коришћење типографских могућности за ликовно уобличавање песме, употреба белина, расутих стихова, различитих типова слова у истој песми; мотиви машина и брзине (авиони, аутомобили...). У часописима, париском и мадридским, објављује збирке песама у којима даје предмете „креиране“ кроз неуобичајене асоцијације, „неповезане“ са стварношћу, како говори. У то време „када се креационистичка крилатица тек била огласила [...] песник је дочекан као баснословни метеор“, писао је Херардо Дијего у тексту „Висенте Уидобро“ 1948. године, и то у средину веома расположену да прихвата авангардне идеје. Рафаел Кансинос-Асенс на њега је гледао као на обновитеља шпанске поезије; писац чија је велика тема било разочарање и неуспех, нови креационистички кредо први пут је описао у тексту „Нова лирика“ у часопису *Cosmópolis*, 1919. године. Три године касније, у броју 42 из 1922. године, у овом часопису, како наводи Кринка Видаковић Петров, писано је о априлском броју *Зениџа* из исте године: шпански авангардисти с поносом су јављали о својим контактима, о преводима својих песама, о подухватима Љубомира Мицића и Ивана Гола... *Космополис* су основали гватемалски писац Енрике Гомес Кариљо (1873–1927) и уругвајски пословни човек Мануел Аљенде, који је био мецена часописа. Од јануара 1919, излазио је на две стотине страница мањег формата, у једном ступцу, без илустрација, али са тиражом од 100.000 примерака. Историчари авангарди пишу да је то био часопис „окренут модернизму на заласку, и само донекле авангарди“, „прилично конзервативан“, посебно заинтересован за француску културу, са жељом да се угледа на обновљени *Mercure de France* (1890) и симболистичка струјања. Међутим, Гиљермо де Торе објављивао је ту чланке о авангардним јуришима; на његовим страницама расправљало се о томе ко је стварни творац креационизма.

Уидобро је у Паризу упознао Пабла Пикаса, Хуана Гриси, и Гијома Аполинера; свакоме од њих посветио је неку песму. У Мадриду, веома присутан у књижевном животу, писао је чланке, држао предавања, водио полемике, и

књижевни кафе, где је бранио идеје које нису увек схватане онако како их је он схватао. По речима Херарда Дијега, „није била схваћена његова антиреторика, његова равнотежа и концентрација“. Упркос томе што на њега нису сви гледали као на великог песника („Онај на сва уста хваљени трансатлантски двојезични песник Висенте Уидобро права је пошаст“, писао је песник и есејиста Антонио Еспина [1891–1972] у тексту „Нова уметност“), оставио је за собом песме које су унеле формалне, типографске и тематске новине, и привлачиле пажњу. Овај заиста шпански „изам“, „око чијег очинства су се тукли, гризли и шутирали Висенте Уидобро, Гиљермо де Торе и Рафаел Кансинос-Асенс“, како је писао Сесар Гонсалес Руано, један од песника ултраиста, био је, по речима Херарда Дијега из већ споменутог текста, „величанствени плен непрестане обнове“ донет из Париза, али „једва разумљив“. Ултраизам је дете креационизма, а креационизам готово само друго име за кубизам, писао је Гиљермо де Торе:

Ултраизам је, у Шпанији, почетком двадесетих година, био авангардни покрет сродан и истовремен са кубизмом (у мери у којој се, преко Аполинера, Сандрара и Ревердија, може говорити и о књижевном кубизму), дадаизмом и надреализмом (De Torre 1962: 125).

На другој страни, Херардо Дијега је у „Предговору“ за своје *Избране ђесме*, 1970. године писао:

*Приручник од ђене* је моја класична књига у оквирима креационистичке поетике; [...] то је моја најправовјернија песмарица унутар креационистичког покрета, такође најближа кубистичком сликарству (Diego 1970: 11).

Ултраизам је, кажу историје авангарде, рођен 1918. године, после изјаве коју је Рафаел Кансинос-Асенс дао за новине *El Parlamentario*, где је тражио да се оконча са старим и прихвати само ново, што је све описивао као потребу да се буде „ултра-романтичан“. Млади писци који су се окупљали око Кансинос-Асенса у Кафеу Колонијал убрзо потом су у мадридским новинама и у књижевном часопису *Grecia* (15. марта 1919), објавили *Ултра манифест*, у којем су тражили „уметничку оностраност“ која ће превазилазити границе стварног и стварање „ултра-објеката“, не залазећи потанко у то шта би ти објекти могли бити. Крилатица је била: *Ultra*, а касније расправе између Де Тореа и Кансинос-Асенса око тога ко је смислио назив покрета изазвале су ироничан коментар Ортеге и Гасета, по којем је тај назив заправо једино ваљано што је произишло из целог покрета. Ултраистичка група је 1920, на иницијативу Хорхеа Луиса Борхеса (1899–1986), који му се већ био придружио, послала једну колективну „аутоматску песму“ Тристану Цари. Гиљермо де Торе објавио је *Верџикални ултраистички манифест* у новембру 1920. године у часопису *Grecia*, где је у јуну претходне године о ултраизму писао и Исак дел Вандо-Виљар. Де Тореов програм био је готово неразумљив текст састављен од неологизама, и исказа као што је: „Мотори звуче боље од једанаестерца“. Слика је постала средишњи елемент нове лирике. Пре него о два покрета, као да је била реч о имену које ће покрет понети, и кога ће

признати за свог оца. Назив кубизам остао је у засенку. Херардо Дијего је у „Креационистичким могућностима“ програмски писао:

1. Слика, а то значи, реч. Реч у првобитном значењу, наивна, првостепена, интуитивна [...]. 2. Одражена или проста слика; то је традиционална слика коју проучава реторика [...]. 3. Двострука слика. Слика која истовремено представља два предмета [...] Креационисти их стално стварају. 4. Трострука слика, четворострука, итд. [...] Стваралац слика не прави више прерушену прозу; почиње да ствара ради задовољства у стварању [...]. 5. Многострука слика. Не објашњава ништа; непреводљива је у прозу. То је поезија у најчистијем смислу речи. То је такође, и тачно, Музика, која је у суштини уметност многоструких слика“ (*Cervantes*, октобра 1919).

Постојао је и „Проглас“ који су на ултраистичким зидним новинама *Prisma* потписали Борхес, Де Торе и други ултраисти 1921. *Prisma: revista mural*, објавила је два броја, у новембру 1921. и у августу 1922, у Буенос Ајресу. Дамасо Алонсо писао је у књизи „Савремени шпански песници“, 1952. године како се ултраизам сводио на навлачење „готове одеће, безмало све сашивене ван куће“. Од те „одеће сашивене ван куће“ састављене су књиге Херарда Дијега *Imagen* (1922), *Manual de espumas* (1924), Гарфијасова *El ala del sur* (1926), песме које су објављивали, највише по часописима, и Рафаел Кансинос-Асенс, и Хорхе Луис Борхес, и нарочито, збирка *Hélices* Гиљерма де Тореа. Луис Буњуел (1900–1983) у својим песничким почецима убрајао се међу ултраисте; Рафаел Алберти (1902–1999) у својим првим сликарским огледањима јасно је себе одређивао као кубисту. При свему томе, први часописи у којима су ултраисти објављивали нису били авангардни: ни часопис *Los Quijotes* (1915–1918), у којем су објављивани текстови Ревердија, Уидобра и Аполинера; ни *Cervantes* (1916–1920), у којем је Кансинос-Асенс објавио свој манифест „Књижевној омладини“; ни *Grecia* (1918–1920), у којем су објављивани преводи текстова писаца и сликара, Маринетија, Аполинера, Жакоба, Царе, Ревердија, Коктоа, Пикабије, Салмона, Сандрара, Супоа, и текстови Гомеса де ла Серне, Херарда Дијега и Гиљерма де Тореа, са данашњег становишта у историјама књижевности нису остали уписани као авангардни. Други, међутим јесу: *Cosmópolis* (1919–1920), у којем су између осталог штампани и прилози Гијома Аполинера, Хорхеа Луиса Борхеса, Блеза Сандрара, скулптора вортицисте Џејкоба Епстејна, аутора надгробног споменика Оскару Вајду на париском гробљу Пер Лашез, па онда берлинског есејисте и афористичара Мартина Кесела, Гиљерма де Тореа, Рафаела Кансинос-Асенса, руског писца Иље Еренбурга; *Perseo* (1919); *Reflector* (1920); *Tableros* (1921–1922); *Horizonte* (1922); *Vértices* (1923); *Tobogán* (1923); и наравно, мадридски *V-ltra* (1921–1922). Од набрајања би нам се могло завртети у глави. Задржимо се на једном од њих, како данас изгледа, најважнијем. Са почетним словом исписаним на латински начин, био је то најрепрезентативнији авангардни часопис. Од јануара 1921. године, као испуњење обећања потписника ултраистичког манифеста из 1918. године, међу своје претходнике уредници су убројали и часопис *Cervantes* (1916–1920), и *Grecia* (1918–1920), као и *Reflector* (1920), и часопис *Ultra* (1919–1920) из Овиједа. Гиљермо де Торе је касније писао да је био „најтипичнији, и најчистије репрезентовао жар и радикалност“

авангардиста. Један од важних и утицајних чланова редакције у њему је био пољски сликар Владислав Јал (1886–1953). Изишла су двадесет четири броја, који су унели новине у формату и графичкој концепцији. Објављивао је и цртеже и дрворезе Норе Борхес, супруге Гиљерма де Тореа и сестре Хорхеа Луиса, ликовне прилоге Владислава Јала и других сликара. Тек у познијим бројевима, појавио се поднаслов „Међународни авангардни часопис“. Борхес је ту преводио немачке експресионисте, а Де Торе, све ново што је објављивано у Француској. Гиљермо де Торе је у ултраизму видео реакцију на ратну трагедију, како је писао у часопису *Grecia*. Први светски рат, у којем Шпанија није учествовала, изазвао је ипак велике немире и тешку политичку кризу. Међу уметницима и интелектуалцима створио је свест о крају једне епохе, о потреби да почне ново доба, засновано на новим темељима. Ултраисти су, ничеовски, тражили превредновање вредности. Када је 1919. одржан Први ултраистички фестивал, у Севиљи, Педро Гарфијас (1901–1967), у прогласу „Ултра фестивал“, који је објављен у мајском броју часописа *Cervantes*, позвао је другове на побуну:

Зар вам се не чини да је већ куднуо наш час? Зар не мислите да је већ дошло време да се строго превреднују вредности? Или у вама још има сенке поштовања према старима који нас мрзе и стежу песнице, чекајући нас?

Они заузимају, без икаквог права, наша места, и привлаче пажњу која припада нама, дерући се својим промуклим гласовима којима хоће да угуше победу наших младачких гласова.

Ја вам проповедам мржњу и рат старцима, а заузврат, само чистоту... Чистоту која ће штитити од мрских додира, која ће дати моралну снагу за врхунску битку.

Ја од вас тражим чистоту и побуну и јединство. Нека наш загрљај буде чвршћи од сваког ранијег; збијмо се у чету која ће са сваке стране супротставити оштро копле и рудита лица. Будимо неумољиви, немилосрдни, сурови... (*Cervantes*, мај 1919).

Све што није било традиционално, било је проглашавано за „ново“; али стварање оригиналног, конструктивног уметничког израза било је теже постићи. Полазећи од претпоставке да постоји супротстављеност између објективне стварности и стварности коју ствара уметник, Хосе Ортега и Гасет је у есеју *Дехуманизација уметности* – који је као књигу објавио 1925. године, али чије је делове објављивао по часописима од почетка двадесетих – ту појаву назвао супротстављеност између живљене стварности и контемплиране стварности. Уидобро је проблем формулисао као опозицију између опеване ствари и створене ствари. По њему, сва поезија која је претходила креационизму била је имитација спољашњег света, само је певала или евоцирала слику нечега чије је постојање по дефиницији изван поезије. Креирана песма, напротив, представља чињеницу која нема никаквих кореспонденција са околним светом. У теоријским текстовима из тих година амбиције су велике: стварање нових стварности, грађење новог универзума помоћу уметности. Овај конфликт Хорхе Луис Борхес, који тих година живи у Шпанији и живо учествује у стварању „ултра покрета“, октобра 1921. године описује у тексту под насловом „Хоризонти“, објављеном у часопису *V-ltra*:

То да се више значаја приписује текстовима који одражавају видљиву и опишљиву стварност него онима који су огледало емотивне стварности, стварности страсти, јесте предрасуда за коју нема никаквог оправдања. Та предрасуда проистиче из енциклопедиста и из Золиних теоретисања, а заснива се на апсурдној претпоставци да су дрво или трамвај стварнији него ја који их схватам. У крајњој линији, оно што је виђено, оно што је претрпљено, оно што је измаштано и сањано једнако је стварно, што значи да постоји. Објективност није, када се све сабере, ништа друго до нека врста заједничког именитеља различитих субјективних сензација... Када песник Педро Гарфијас каже: „Море је звезда са хиљаду кракова“, а аутор техничког речника Родригес Навас, напротив, тврди да је то „збир све воде која окружује Земљу“, обојица су у праву, мада први има у виду естетички циљ, а други формулу на основу које се могу извући одређене физичке или географске консеквенце (*V-ltra*, октобар 1921).

Хосе Ортега и Гасет, са своје стране, у *Дехуманизацији уметности* тврди да млади шпански уметници говоре како „песник почиње тамо где се завршава човек“. Жеља да се створи нова стварност и нови свет подразумева незадовољство сопственим светом; то незадовољство укључује и одбацивање историје, а тиме и традиције. Једино што је заслуживало пажњу младих авангардиста била је лудичка концепција уметности, између осталог и зато што се идеја игре савршено уклапала у идеју бекства од спољашње стварности. Ултраисти су се играли у својим песмама, стварали нове песничке технике, користили типографске могућности: исписивали речи у круговима, у спиралама, у степенацима... Један од елемената који постојау пресудни у стварању новог песничког језика је метафора. Ортега и Гасет писао је о поезији као о „вишој алгебри метафоре“. Ултраисти су били савршено свесни важности метафоре, у прози и у поезији, и посветили јој многе странице у књижевним часописима тих година. Гиљермо де Торе овако ју је описао 1924. године, у чланку „Слика и метафора у најновијој поезији“, објављеном у часопису *Алфар*:

Слика је примордијална протоплазма, хелијска супстанца новог лирског организма. Слика је опруга миришљаве емоције неочекиване визије: она је реактивно бојило хемијско-лирских талоба. Повремено, као у креационистичким поематским извођењима, она је непроменљиви коефицијент (Тогге 1962: 235).

Ултраисти су хтели да направе разлику између „своје“ и „традиционалне“ метафоре; Рамон Гомес де ла Серна створио је свој термин, „грегерија“, која је носила снажан лични печат овог писца; сукобљене струје младих аутора окупљених око два старија заштитника и међусобна супарника, самог Рамона, и Рафаела Кансинос-Асенса, ултраистичког „заштитника“, довела је до тога да грегерију као прихватљиво наслеђе препознају тек много касније, и да о томе Луис Сернуда пише у ретроспективи, али је и та поама дељења на полове и супарнике била једнако дубока као и она коју су описали на зидним новинама *Prisma*, где су се клели да су заклету пријатељу метафоре и смртни непријатељу метонимије:

Свели смо поезију на њен првобитни елемент, на метафору, којој додељујемо потпуну независност, удаљавамо је од играрија оних који пореде ствари по облику сличне, до-



водећи у везу круг и месец. Сваки стих из наших песама поседује самосталан живот и представља призор никад до сада описан (Molina 1990: 165).

Неуспех ултраистичке поезије омогућио је, заправо, успех поезије Генерације '27. Ултраисти, који су крајем друге деценије 20. века хтели да буду екстремни, нису постигли неки непосредан успех, али су проширили границе и увећали могућности поетског израза, што је следећа генерација умела да искористи. Ултраисти нису успели да сруше традицију, али су савладавали отпоре према иновирању у поезији. Мада је покрет нестао заједно са часописима у којима је објављивана њихова поезија, тај авангардни правац стварао је културну средину у којој су се формирали млађи песници, који почињу да објављују између 1921. и 1929. Занимљиво, и неки од њих су најпре у часописима објавили обимна дела, па тек онда их штампали и у књигама. Можда је најизразитији пример песник Хорхе Гиљен, кога су млађи сматрали за свог учитеља, а који је тек 1928. објавио прву збирку поезије, *Cántico*.

Ултраистичка идеја о чистоти у поезији дубоко је повезана са идејом о метафори. За ултраисте, чистота је уклањање било каквог елемента репрезентације. Њихово виђење улоге поезије, њихове теорије песничког језика, и пре свега метафоре, били су ослонац у обликовању естетичких претпоставки које стоје у основи поетике Генерације '27. Међутим, још једна тачка ослонаца за ову најчувенију шпанску авангардну групу, са филозофске, и естетичке стране, налазила се у часопису *Revista de Occidente*. Трајао је од 1923. до почетка Грађанског рата, јула 1936. године: сто педесет седам бројева. Од свих часописа из овог периода, имао је најдужи живот. На нешто више од стотину страница, цепног формата, веома брижљиво штампан, „у боји које се многи сећамо као зелене“, писао је критичар Флорентино Перес Ембид, 1956. године:

[...] не само зато што је обично имао зелене корице него и зато што је та боја била у складу са општим изгледом часописа. Пошто је дуго излазио, ми млади сећамо га се некако збирно, [...] али чини ми се да је утисак који кружи о том часопису превише идеализован. Ако сад насумично узмемо било који број, наћи ћемо превелик проценат превода и страних сарадника, заједно са занимљивим есејима [...] Био је веома делотворан и давао подстрек и материјал многим есејистима. Не знам колики је био тираж. Часопис је нераскидиво везан за истакнуту и крајње спорну личност у нашем интелектуалном животу: дон Хосеа Ортегу и Гасета, и за његов шири рад у истоименој издавачкој кући. Други истакнути сарадници су Фернандо Вела, Бенхамин Харнес [...] Од самог почетка био је отворен за књижевно стваралаштво, и на његовим страницама често су објављивали Хуан Рамон Хименес, Пио Бароха, Антонио Мањано, и песници следеће генерације. Укратко, била је то публикација типична за менталитет који се кристалисао око „Групације интелектуалаца у служби Републике“ (Pérez Embid 1956: 18).

Када видимо распон књижевних и интелектуалних генерација и струјања који су налазили места на његовим страницама, јасно је да је утицај Ортегиног часописа био огроман. Наведени кратки приказ, објављен у Шпанији у време Франкове владавине, у којој су часопис, седам година после Ортегине смрти, 1962. обновили његови наследници, јасно говори о

двосмисленом односу и према часопису, и према самом Хосеу Ортеги и Гасету у Шпанији у то време. Био је то, за разлику од времена тридесет година раније, много скученији и затворенији културни простор. И часописа је било мање. Период од 1923. до 1936. године, међутим, истраживачи шпанске књижевности називају „златно доба часописа“: жаришта врхунског књижевног стваралаштва била су *Revista de Occidente*, *Litoral* и *Verso y prosa*; *La Gaceta Literaria* незаобилазна је када говоримо о везама књижевности и филма...

Емилио Прадос (1899–1962) и Мануел Алтолагире (1905–1959) 1926. године основали су часопис *Litoral*. Биле су то године чарлстона, година када се родила Мерилин Монро и када је умро Рудолф Валентино. Прадос и Алтолагире окупили су мало сарадника, неколико приповедача, песника, цртача, типографа: „Прелепо име за часопис“, записао је Рафаел Алберти:

Морам да подсетим да сам и ја имао некакве везе са њим. У свом старом сонету „Капетану брода“ и у многим песмама у Морнару на копну и каснијим књигама, користио сам реч литорал, обала, с толико успеха, да, када су у оним почетним годинама моје генерације покренули часопис, реч која се већ одавно вијорила у ваздуху, стално понављана, била је реч коју су они изабрали и одштампали, уврх насловне странице, лепим црним словима на средоземном дубокоплавом (Alberti 1959: 59).

Авангардни часопис на југу Шпаније, у Малаги, за младе песнике био је прилика за сарадњу са највреднијим ствараоцима свога времена. Први број објављен је у јесен 1926, са корицама у модроплавој боји којом су истицали своје занимање за приморске теме. У „оснивачком писму“ које је Прадос написао сликару Мануелу Анхелесу Ортису стоји да је намера да се оснује часопис који ће евоцирати море, и да га моли да то има у виду када прави цртеж за насловну страну. Ортис је насликао рибу која излази из мора, и она је остала симбол овог часописа. Мала штампарија „Сур“, где су слагане прве странице часописа, налазила се у улици близу луке у Малаги:

Наша штампарија имала је облик чамца, са оградама, појасима за спасавање, фењерима, гредама у плавом и белом, поморским мапама, кутијама двопека и вином за ручај бродолома. Била је то штампарија пуна шегрта, један од њих био је сакат, шегрти као мали од палубе, пунили су радосћу малу радионицу, у којој је било цвећа, Пикасових слика, музике Мануела де Фаље и књига Хуана Рамона Хименеса на полицама... (Altolaguirre 2006: 56).

У тој радионици, у којој је у једном углу стајао и ронилачки скафандер и у којој су се стално чуле бродске сирене, два млада песника су, слоговима увезеним из Немачке, Француске и Енглеске, сложили први број часописа, са прилозима Федерика Гарсије Лорке, Хосеа Бергамина, Хорхеа Гиљена, Херарда Дијега. Часопис *Литорал* постао је један од симбола Генерације '27. Био је, заправо, више од часописа, био је стециште групе уметника који су своје заједничке естетичке идеале публиковали у граду који до тада није имао значајан уметнички и књижевни живот. *Литорал* је бележио најновија струјања која су се смењивала у том времену великих потреса, и друштвених, и политичких, и културних. Следеће године, основана је „Ваљекашка школа“, коју су вајар Алберто Санћес (1895–1962), који је после Шпанског

грађанског рата избегао у СССР, и умро у Москви, и сликар Бенхамин Паленсија (1894–1980) створили алудирајући на „Париску школу“. Налазила се у мадридском предграђу Ваљекас – као када би неко у Србији алудирао на „Париску школу“ дајући назив свом покрету „Муртеничка школа“ – које су изабрали као место где ће се обнављати шпанска ликовна уметност, по узору на авангардне покрете који су потресали Европу, али са извесним иронијским помаком. Све то ме, донекле, подсећа на гест Љубомира Мицића и идеју о балканском варварину који ће обновити Европу.

„Поезија је једино што нас спасава“, писао је Емилио Прадос у другом броју часописа *Лиџорал*, на чијој је насловној страници била сирена коју је насликао Бенхамин Паленсија, а текстове објављују и Луис Сернуда и Рамон Гомес де ла Серна. Напореда са часописом, појављују се и Додаци, појединачне књиге, као што су *Песме* Гарсије Лорке, *Љубавница* Рафаела Албертија, *Каракџери* Хосеа Бергамина, *Профил ваздуха* Луиса Сернуде. У мартовском броју 1927. пишу песник и филолог Дамасо Алонсо (1898–1990) и песник, касније нобеловац, Висенте Алејшандре (1898–1984), а на насловној страници је један од првих објављених цртежа које је направио Гарсија Лорка: морнар са ружом на срцу и речју „љубав“ исписаном на капи. Илустрација Хуана Гриси, чудесна кубистичка мртва природа, последње што је овај сликар насликао у животу, с пролећа 1927. године, налази се на насловној страници броја за октобар. Октобарски троброј 1927. године окупио је на једном месту све уметнике који су почели да објављују током двадесетих: *Лиџорал* ту нуди превредновање једне традиционалне вредности, књижевности кључног песника Златног века, Луиса де Гонгоре. Међу ауторима су Мануел де Фаља, који је дао музичку верзију Гонгориног сонета „Кордоба“, која је штампана аутографски. Колико год да је овај број *Лиџорала* значајан по књижевним прилозима, ништа мањи није ни значај ликовних прилога: послали су их и Пабло Пикасо, и Салвадор Дали, и Франсиско Борес (1898–1972), који се у то време већ био придружио „Париској школи“. Међутим, после тог броја, Прадос и Алтолагире остали су без новца. Мада часопис више није штампан, штампарија је наставила да објављује Додатке. Године 1928. штампане су три књиге. *Лиџорал* је коначно затворен 1929. године. Група се осула. Друштвене и личне околности водиле су различите људе у различитим правцима.

Када је 1931. проглашена Република, надреалисти су пришли Асоцијацији револуционарних писаца и уметника: Емилио Прадос, „копач по сопственим тајним рудницима“, „ловац на облаке“, како га је звао Гарсија Лорка, радикализовао је своје левичарске назоре; Мануел Алтолагире прешао је у Париз и тамо наставио да објављује *Cuadernos de Poesía*. Емилио Прадос је после рата, као и већина републиканских избеглица, прешао у Мексико. Прадос и Алтолагире су, заједно са још три шпанска песника, 1944. године одлучили да оживе *Лиџорал* у Мексику. Објавили су свега три броја, у којима су писали аутори најразличитијих естетика, међу њима и велика имена шпанске књижевности који су после грађанског рата завршили у изгнанству: Хуан Рамон Хименес (1881–1958), и романсијер, есејиста и критичар Макс Ауб (1893–1972), и песник и преводилац Волта Витмана Леон Фелипе (1884–1968).

Историја шпанских авангардних часописа често је двосмислена и замршена, али у тој замршености књижевних и политичких судбина посебно место заузима *La Gaceta Literaria*. Њена судбина у самим почецима такође је дубоко преплетена са настајањем Генерације '27. Уводник за први број написао је Хосе Ортега и Гасет, под насловом „О књижевним новинама“. За свега неколико месеци, постао је то један од најважнијих авангардних часописа који је окупљао низ сарадника различитих генерација и погледа, у чему је свакако помогао и велики интелектуални углед Хосеа Ортеге и Гасета. Само је Мигел де Унамуно, у то време прогнан у Француску, ретко сарађивао, и послао тек неколико редака поводом прославе Гонгориног јубилеја, којем је овај часопис такође посветио цео, једанаести број, 1927. године. *La Gaceta Literaria*, „иберијска – америчка – међународна. Књижевност – уметност – наука. Велики двонедељни часопис (1. и 15. у сваком месецу)“ излазио је у Мадриду од 1927. до 1932. Оснивач и директор, контроверзни Ернесто Хименес Кабаљеро (1899–1988), касније је тврдио да је:

*La Gaceta* била претходница авангарде у књижевности, уметности и политици. У политици која је две године била у знаку обједињавања и духовности, а од 1930, дивергентна, пошто се омладина полако политизовала. А из часописа *La Gaceta* произишли су једнако инспиратори комунизма, као и фашизма у Шпанији (Giménez Caballero 1979: 137).

Године 1926, Ернесто Хименес Кабаљеро и Гиљермо де Торе неколико месеци су сарађивали пишући књижевне хронике за часопис *Revista de las Españas*, и сарадњу наставили у новом часопису: у заглављу првог боја, од 1. јануара 1927, Хименес Кабаљеро наведен је као директор и оснивач, а Гиљермо де Торе као секретар. Заједно су тако направили четрдесет осам бројева, 1927. и 1928, мада је Де Торе отпутовао у Аргентину у августу 1927, и тамо се оженио сликарком Нором Борхес, сестром Хорхеа Луиса Борхеса.

Први велики потрес изазвао је наш уводник, „Мадрид, интелектуални меридијан Хиспанске Америке“, који је написао Гиљермо де Торе, одбацујући хиспаноамеричку франкофилију. Часопис *Martín Fierro*, који је уређивао Хорхе Луис Борхес, Гиљермов будући пашеног, напао нас је, а за њим и многи други писци, па и друге хиспаноамеричке публикације. Та олуја дуго је трајала (Giménez Caballero 1979: 129).

По одласку Гиљерма де Тореа, главни уредник листа постао је Сесар Арконада, преко кога је Хименес Кабаљеро, почетком 1927, упознао младог Рамира Ледесму Рамоса (1905–1936), студента филозофије и математике, који ће у листу писати о филозофији и науци.

Сесар Арконада се у почетку осећао као фашиста, и помогао ми је да преведем књигу Курдија Малпартеа којој сам дао унамуновски наслов *Око касџицизма у Италији*, где сам као предговор ставио свој „Манифест“ од 15. фебруара 1929. Ту књигу штампао је Рафаел Каро Рађо, Барохин пашеног, након што ју је велики писац прочитао и одобрио. Арконада ме је упознао са Рамиром Ледесмом Рамосом, својим комшијом, поштанским службеником и студентом филозофије и математике. Међутим, Арконада је, у свом сиромаштву и лиризму и својим романтичним љубавима према Грети Гарбо, скренуо у комунизам, чисто и скромно (Giménez Caballero 1979: 139).

Комуниста Арконада нестало је из заглавља листа од 1. септембра 1929. године, када је *La Gaceta Literaria* променила и седиште: првих година седиште је било у графичкој радионици породице Хименеса Кабаљера, где је његов отац почео са скромном штампаријом, а потом развио велики посао. Промена седишта значила је, међутим, још неке промене, 1929–1930, када је директор и оснивач листа у интервјуу најавио да креће на пут да проучава сефардски свет, а уређивање препушта Педру Саинсу Родригесу, „који ће полако од њега заједно са мном направити значајнији, присутнији и редовнији орган, прави тотални часопис за шпанску књижевност какав сам одувек сањао“ (Giménez Caballero 1979: 130). Заправо, 1929. године *La Gaceta Literaria* је, да би наставила да постоји, прешла у власништво Ибероамеричке новинске компаније, чији је власник био банкар и политичар Игнасио Бауер, коме је помагао монархиста, завереник и мистичар Педро Саинс Родригес. На самом почетку, 1927, *La Gaceta* је основана уз помоћ десет хиљада пезета које је сакупила група либерала који су се касније ангажовали на страни Републике... То што се оснивач часописа Хименес Кабаљеро све више приближавао фашизму, међу либералним меценама изазвало је неповерење. Када је проглашена Република, часопис је продат, а нови власници часописа залагали су се за рестаурацију католичке монархије. Педесет година касније, Хименес Кабаљеро је другачије представио догађаје, понекад са расистичким призивима:

Када се омладина политизовала око 1930, морао сам да продам лист издавачкој кући која је припремала другу револуцију, са Бауеровим јеврејским парама, и са Педром Саинсом Родригесом као главним уредником. А он ће заједно са мном постати и директор мог часописа, у који су већ ушли сарадници који са авангардом нису имали никакве друге везе осим илузије да авангардно изгледају (Giménez Caballero 1979: 148).

Почетком 1931, Ернесто Хименес Кабаљеро је са Ледесмом Рамосом покренуо часопис *La Conquista del Estado*. На дан проглашења Републике, 14. априла 1931, у уводнику је писао:

Компактна група младих Шпанаца данас се спрема да се умеша у политику, интензивно и ефикасно. [...] Ни песимизам ни бекство [...] Ниједан Шпанац који не успе да са дужном величином стане пред догађаје који се ближе не сме остати у првим редовима, него их мора препустити храбре и чврсте фаланге... (Giménez Caballero 1979: 149).

Политички ставови Хименеса Кабаљера и његова одбрана фашизма нису растерали само финансијере него и сараднике. Сто дванаести број, од 15. августа 1931, Хименес Кабаљеро је морао цео да напише сам. Часопис се појавио под називом *Шпански књижевни Робинзон*. То се затим поновило шест пута, а 1. маја 1932. *La Gaceta Literaria* изишла је последњи пут.

Велико искушење за генерацију која се прославила и име добила по обележавању тристогодишњице од Гонгорине смрти, 23. маја 1627. године, и даље је било исто као и у време ултраизма: питање метафоре. Писци и критичари оставили су низ сведочанстава о томе како су схватили метафору и њену улогу у књижевном тексту. Ултраисти су говорили о метафори као о

магијском поступку, о приближавању онога што је далеко, а писци Генерације '27 уводе питање нових медија, фотографије и филма. Федерико Гарсија Лорка је у чувеном предавању „Песничка слика дон Луиса де Гонгоре“ говорио о песнику као „ловцу на слике“:

Слика је размена одеће, размена циљева, размена послова између предмета или идеја о природи. Има своје планове и своје орбите. Метафора везује два антагонистичка света коњичким скоком имагинације. Синеаста Жан Епштајн каже да је то „теорема у којој се без посредника скаче од приче до закључка“. Тачно тако (García Lorca 1932: 94).

Текст је објављен у часопису мадридског Студентског дома *Residencia*, у броју 4 из 1932. На српски га је превео Радован Кошутић, и налази се, под насловом „Теорија и игра вилењаштва“ у: Кошутић 1971: 5, 344–370. Поред Кошутићевог, постоји и изванредан превод Гордане Ђирјанић, објављен у књизи *Писма из Шпаније*, код Матице српске (Ђирјанић 1995: 231–248) под насловом „Игра и теорија дуендеа“. Нешто даље у истом тексту, Лорка инсистира:

Наравно, Гонгора не ствара своје слике по самој Природи, него уводи објект, ствар или чин, у мрачну комору свог мозга, и они отуда излазе преображени да би потом начинили скок у други свет са којим се стапају (García Lorca 1932: 94).

Франсиско Ајала (1906–2009) уметничку творевину зове „машина“ (било да је у питању филм или песма), која је нешто што „не припада природном свету“, она је „вештачка творевина“; Херардо Дијего пише о удаљавању песника од дела, које је „попут машине“, али управо тиме, „поезија постаје људска творевина, није више немогућна, није више ограничена вербална креација, [...] лечи се од металне хладноће“. Одвајање од стварности у неким аспектима било је радикално. Колико је било њихово осећање презира према политици, показује чувена анкета коју је *La Gaceta Literaria* спровела 1927–1928. Одговори су већином подударни: уметничко дело је изнад политике, иначе постаје пропаганда. Али, тај став променио се у следећој деценији управо под утицајем политичких догађаја. Од 1930. до почетка Грађанског рата шпански интелектуални и уметнички свет поделио се око питања односа између уметности и друштва. У часописима је политизација постајала све јача, и они су се на крају поделили на две струје. И међу писцима Генерације '27 долазило је до све већих подела, за које је Дамасо Алонсо, њен члан и историчар, тврдио да је почела још у време прославе Гонгориног јубилеја, дакле, од самог оснивања. Антонио Мањадо је на питање часописа *La Gaceta Literaria* како види младу шпанску књижевност, у марту 1929. године одговорио:

Млади који у Шпанији пишу лепу књижевност – песници, тумачи, романсијери – играју се поезије, тумачења, есеја или романа са радошћу, не без дисциплине, као спортске екипе које би да заиграју на великим стадионима. Можда су се упутили, а да тога нису ни свесни, ка уметности за мноштво, суштински демократској. Није ми непознато да све изгледа управо супротно; у нашој књижевности никад није било толико заграђених простора, ни толико презира према филистеју, ни толико склоности

ка херметици. Али то је велики парадокс демократије: она увек тежи отмености, зато што у суштини представља само све већу аристократизацију масе (*La Gaceta Literaria*, 1. марта 1929: 1).

Прелазак са „чисте поезије“ на поезију у служби идеологије није био ни спонтан ни произвољан. За ту промену било је и друштвених, и естетичких разлога. Међу овима другим, најзначајнији је надреалистички покрет, који се, долазећи из Француске, полако ширио. Рафаел Алберти је у тексту „Народна поезија у савременој шпанској лирици“, објављеном у Лајпцигу 1933. године, писао о особеном начину на који је себе видео као надреалисту:

Ми песници који смо оптужени за тај злочин знали смо да је у Шпанији – ако под надреализмом подразумевамо слављење алогичног, подсвесног, монструма сексуалности, сна, апсурда – надреализам постојао давно пре него што су Французи покушали да га дефинишу и изложе у свом манифесту. Шпански надреализам налазио се управо у народном, у низу чудесних бајалица, песама, необичних рима, на које сам се нарочито трудио да се ослоним да бих истрчао авантуру нечега за мене до тада непознатог (Alberti 1959: 127).

Пре него о писцима надреалистима, може се говорити о надреалистичким књигама појединих писаца: Албертијева збирка *О анђелима*, Гарсија Лоркина *Песник у Њујорку...* Надреализам у Шпанију стиже касно. Године 1924, када је објављен Бретонов Надреалистички манифест, у Шпанији влада одушевљење „чистом поезијом“. Алберти, Сернуда, Гарсија Лорка, Алејшандре, окретали су се надреализму после јаким личних криза. Прихватили су надреалистичке технике са извесним резервама, које су савлађивали, као на почетку века, под утицајима који су долазили из других уметности: из сликарства, фотографије, филма, и музике. Као да су Буњуел, Дали, Оскар Домингес (1906–1957), а на крају и Пикасо, осећали да су принуђени да пишу поезију каква им на матерњем језику недостаје. Колико су и Салвадор Дали и Луис Буњуел заслужни за, макар и веома касно, окретање Гарсије Лорке ка мање традиционалним средствима и облицима, о томе је остало много трагова. Своју поезију и драмске текстове је, упркос идеолошкој и политичкој отворености или револуционарности, Гарсија Лорка дуго писао веома традиционалним поступцима, а она по књижевним поступцима најреволуционарнија дела само ретко и у одломцима објављивао у часописима.

Књижевних надреалистичких манифеста није било. Међутим, Лорка је у часопису *Gallo*, који је покренуо у Гранади, објавио Далијев „Жути манифест“, или „Манифест Грок“, који су саставили сликари. Он говори пре свега о ситуацији у ликовним уметностима, али је постао важан за књижевност. Једини заиста надреалистички часопис била је *La gaceta de arte*, чији се први број појавио 1933. у граду Санта Крус де Тенерифе, на Канарским острвима. Историчари шпанске књижевности увели су термин „канарска надреалистичка фракција“ за групу уметника, сликара и писаца који су на Канарима развијали тесне везе са француским надреалистима: један од најважнијих у том подухвату био је сликар Оскар Домингес, а са њиме и писци Агустин Еспиноса (1897–1939), Доминго Лопес Торес (1910–1937), Педро Гарсија Кабрера (1905–1981)... Од 1931. године, тензије су све јаче. У то доба се,

насупротив „дехуманизацији уметности“ коју је посматрао Ортега и Гасет срединоом двадесетих, све више говори о „рехуманизацији“. Врхунац тог „процеса рехуманизације“ пада у годину када је још један чилеански песник, Пабло Неруда (1904–1973) дошао у Шпанију. Објавио је манифест „Поезије без чистоте“ у часопису који је основао, и у којем су сарађивали многи писци из Генерације '27. Штампали су га Мануел Алтолагире и Конђа Мендес (1898–1986). Назван је *Caballo verde para la poesía*, односно, *Коњ зеленко за поезију*. Рафаел Алберти хтео је да га назове „Црвени коњ“. Лорка је пред собом видео слику коња зеленка, којег је описао у *Сонетима мрачне љубави*:

Група људи ускаче у баште,  
твоје тело и моју смрт иште,  
на коњима светла, са зеленом гривом.  
(García Lorca 1984: 57)

Правац се мењао, почело је да се говори о „новој сензибилности“. За Лорку, Неруда је био песник „ближи смрти него филозофији, ближи болу него интелигенцији, ближи крви него мастилу“. Године 1933. Лорка и Неруда упознали су се у Буенос Ајресу. Године 1935, када је Неруда стигао у Мадрид, Лорка га је сачекао са букетом цвећа. Био је сам. За Неруду, „он је био Шпанија и звао се Федерико“. Пабло Неруда тражио је „поезију прљаву као одећа, прљаву као тело“. Више није било време за чисту поезију.

## ИЗВОРИ

- Cervantes (Madrid. 1916–1920). <http://hemerotecadigital.bne.es/>  
 Cosmópolis (Madrid. 1919). <http://hemerotecadigital.bne.es/>  
 Grecia (Sevilla/Madrid. 1918–1920). <http://hemerotecadigital.bne.es/>  
 La Gaceta Literaria. (Madrid. 1927). <http://hemerotecadigital.bne.es/>  
 Prisma (Barcelona. 1922). <http://hemerotecadigital.bne.es/>  
 V-ltra (Madrid. 1921–1922). <http://hemerotecadigital.bne.es/>  
 El concepto de la nueva literatura. Prometeo, бр. 6 (1909).  
 Proclama futurista a los españoles. Prometeo, т. 2, г. 3, бр. 20 (1910). [Први део Гомес де ла Серна потписао је као Тристан, а други део Филипо Томазо Маринети, а превео Гомес де ла Серна.]  
 Ultra – un manifiesto de la juventud literaria. Објављен у неколико мадридских листова у јесен 1918; прештампан у часопису Grecia, бр. 11 (Севиља, 15. марта 1919) и у тексту „Liminar“ Рафаела Касинос-Асенса, у часопису Cervantes (Мадрид, новембра 1919).  
 Manifiesto ultraísta. Grecia, бр. 20 (Севиља, 30. јуна 1919).  
 Posibilidades creacionistas. Cervantes (октобра 1919).  
 Vertical – manifiesto ultraísta. Grecia, додаток уз бр. 50 (Севиља, 1. новембра 1920).  
 Ultra-Manifiestos. Cosmópolis, бр. 29 (Мадрид 1921).  
 Manifiesto del Ultra. Baleares, br. 131 (Палма де Мајорка, 15. фебруара 1921).  
 Proclama. Ultra, бр. 21 (Мадрид, 1. јануара 1922); претходно, Prisma, бр. 1 (Буенос Ајрес, децембра 1921).  
 Alberti, Rafael. La Arboleda Perdida. Libros I y II de Memorias. Buenos Aires: Compañía General Fabril Editora, 1959.



- Altolaguirre, Manuel. *El caballo griego. Reflexiones y recuerdos*. Madrid: Visor, 2006.
- Diego, Gerardo. *Versos escogidos*. Ed. y comentarios del autor. Madrid: Gredos, 1970.
- García Lorca, Federico. „La imagen poética de Don Luis de Góngora“. *Revista de Residencia*, núm. 4. Conferencia que con motivo del tercer centenario de Góngora dio el autor a sus compañeros de la Residencia de Estudiantes. 1932. <http://www.bne.es/es/Micrositios/Exposiciones/Gongora/Exposicion/Seccion4/sub1/Obra04.html?origen=galeria>
- García Lorca, Federico. „Sonetos del amor oscuro“. *ABC* (Madrid), 17. 3. 1984. <https://www.abc.es/archivo/periodicos/abc-madrid-19840317-44.html?ref=https://www.fes.wiki.org/>
- Giménez Caballero, Ernesto. *Memorias de un dictador*. Barcelona: Planeta, 1979.
- Ortega y Gasset, José. *La deshumanización del arte; Ideas sobre la novela*. Madrid: Castalia, D. L. 2009.
- Torre, Guillermo de. *Literaturas europeas de vanguardia (1925)*. Edición de José Luis Calvo Carilla. Pamplona: Urgoiti Editores, 2002.

## ЛИТЕРАТУРА

- Molina, César Antonio. *Medio siglo de Prensa literaria española (1900–1950)*. Ediciones Endymion, 1990.
- Osuna, Rafael. *Revistas de la vanguardia española*. Sevilla: Renacimiento, 2005.
- Perez Embid, Florentino. *Revistas culturales de postguerra*. Madrid: Publicaciones españolas, 1956.
- Torre, Guillermo de. *Historia de las literaturas de vanguardia*. Madrid: Visor, 1965.
- Torre, Guillermo de. *La aventura estética de nuestra edad y otros ensayos*. Barcelona: Seix Barral, 1962.
- Torre, Guillermo de. *Ultraismo, existencialismo y objetivismo en literatura*. Madrid: Guadarrama, 1968.
- Видаковић-Петров, Кринка. „Авангарда: везе са Шпанијом“. *Српска аванјарда у њериодици*. Ур. Видосава Голубовић и Станиша Тутњевић. Београд: ИКУМ, 1996. 331–344.
- Гарсија Лорка, Федерико. *Целокућна дела*. Приредио В. [Владета] Р. Кошутић. Превели Владета Р. Кошутић и други. Књ. 5. *Позориште* 3. Сарајево: Веселин Маслеша, 1971.
- Торе, Гиљермо де. *Историја аванјардне књижевности*. Превела Нина Мариновић. Сремски Карловци / Нови Сад: Издавачка књижарница Зорана Стојановића, 2001.
- Ђирјанић, Гордана. *Писма из Шпаније*. Нови Сад: Матица српска, 1995.

Aleksandra Mančić

## SPANISH AVANT-GARDE MAGAZINES

*Summary*

From the second decade of the twentieth century, in Spain, magazines dedicated to the invention of new arts, the reinvention of language, and the subversion of traditional artistic expression in various arts were born and died in waves. Historians later tried to tame the heat and turmoil in the arts carried by the avant-garde currents by merging them in just a few large ones. The wave called Ultraist, after the Spanish avant-garde movement of short life but long influence, is related to Cubism, a movement conceived among painters (Georges Braque, Juan Gris, Pablo Picasso). In Spain, it quickly expanded to literature with its idea of dismantling the traditional image through depictions from different angles and perspectives. This wave was preceded ten years earlier by Ramon Gomes de la Serna's marinettian enthusiasm for technology, machines, industry, sports, speed: he started the magazine *Prometeo*, considered the first avant-garde magazine in Spain. The wave in which a new sensibility prevails, which Jose Ortega y Gasset simultaneously describes and prescribes in his essay *Dehumanization of Art*, develops the search for intellectuality and non-sentimentality in other directions, but still insists on deep connections, discovered or created, between different arts. Dozens and dozens of magazines testify to this turbulent time in Spanish art. Here we follow the histories of several such magazines, which merge into the outlines of the history of the entire Spanish avant-garde.