

Filozofski fakultet Univerziteta u Sarajevu

ISKUSTVO STVARNOSTI U POEZIJI
GUILLAUMEA APOLLINAIREA,
BLAISEA CENDRARS A I PIERREA REVERDYA

Ivan Radeljković

Sarajevo, 2020.

Ivan Radeljković

Iskustvo stvarnosti u poeziji Guillaumea Apollinairea, Blaisea Cendrarsa i Pierrea Reverdya

Glavni urednik Redakcije za izdavačku djelatnost Filozofskog fakulteta Univerziteta u Sarajevu
Akademik Dževad Karahasan

Recenzenti

Prof.dr. Vesna Kreho

Prof.dr. Sanja Šoštarić

Lektorica

Šejla Hukara

Izdanje

Prvo elektronsko izdanje

Izdavač

Filozofski fakultet Univerziteta u Sarajevu

Za izdavača

Muhamed Dželilović

CIP - Katalogizacija u publikaciji
Nacionalna i univerzitetska biblioteka

Bosne i Hercegovine, Sarajevo

821.133.1.09-1

RADELJKOVIĆ, Ivan

Iskustvo stvarnosti u poeziji Guillaumea Apollinairea, Blaisea Cendrarsa i Pierrea Reverdya / Ivan Radeljković. - El. knjiga. - Sarajevo : Filozofski fakultet, 2020

Način pristupa (URL): <http://www.ff-eizdavstvo.ba/Books/Iskustvo-stvarnosti-u-poeziji-Guillaumea-Apollinairea-Blaisea-Cendrarsa-i-Pierrea-Reverdya.pdf>. - Nasl. sa nasl. ekrana. - Opis izvora dana 15. 6. 2020.

ISBN 978-9958-625-87-9

COBISS.BH-ID 39118342

Sažetak

U poeziji, te pjesničkoj i estetičkoj teoriji Guillaumea Apollinairea, Blaisea Cendrarsa i Pierrea Reverdyja, između njihovih velikih pjesama „Uskrs u New Yorku“ i „Zona“ 1912, te Bretonovog *Manifesta nadrealizma* 1924, dolazi do neviđenog razvoja eksperimentalne poezije. Povezana sa odbacivanjem koncepcije umjetnosti kao *imitacije stvarnosti*, ta nova poetika predstavlja se kao raskid sa realizmom, te usvaja vitalističke koncepcije Nietzschea i Whitmana, ali kroz posve novo shvatanje pjesničke slike i jezika, čija ambicija je, paradoksalno, da obnovi svojevrsni *realizam* u poeziji *približavanjem udaljenih stvarnosti* (Reverdy). Posve novi doživljaji vremena i prostora, te cijeli niz eksperimentalnih tehnika, među kojima i kolaž, *kinopoezija* i vizuelna poezija, omogućavaju novo shvatanje odnosa između umjetnosti i stvarnosti, stvarajući pjesničku riječ koja se u činu čitanja otkriva kao iskustvo i eksperiment istovremeno. Kakav je značaj te *poetike stvarnosti* i tog *lirizma stvarnosti* i koje je njegovo mjesto u razvoju moderne i savremene poezije? Pjesnička iskustva i eksperimenti iz ovog korpusa, čije karakteristike su zapanjujuće forme i korištenje *sirovih* fragmenata stvarnosti (kolaž), proučavani su u ovoj studiji u filozofskom i teorijskom okviru Merleau-Pontyevе fenomenologije percepcije, ali sa perspektivom koja je u suštini poetička i estetička. Prednost Merleau-Pontyevе fenomenologije je što naglašava tjelesne aspekte percepcije: upravo u tom smislu se svi ovdje proučavani pjesnički eksperimenti pokazuju kao strategije uranjanja čitaoca u estetsko iskustvo, te mehanizmi jedne *instinktivne* recepcije, koja je također djelomično tjelesna, to jest, po Merleau-Pontyu, *pred-lingvistička* i *pred-objektivna*, te se zato tiče i lingvističke invencije, drugim riječima – poezije kao *govoreće riječi*.

Ključne riječi: poezija, stvarnost, iskustvo, Apollinaire, Cendrars, Reverdy, fenomenologija, estetika, recepcija, eksperimentalna i vizuelna poezija

Sadržaj

Uvod.....	1
1. Pojam stvarnosti	7
1.1 Preokupacija stvarnošću	7
1.2 Belle époque i pojam stvarnosti	12
1.3 Poezija i percepcija	16
1.4 Sopstvena stvarnost i invencija stvarnosti.....	20
1.5 Poetika <i>elemenata stvarnosti</i>	23
1.6 Odnos s kubizmom	29
1.7 Odnos s nadrealistima i drugima.....	34
2. Vrijeme	40
2.1 Savremenost i fraktura.....	40
2.2 Novi duh i invencija vremena	43
2.3 Prezentizmi	45
2.4 Trajanje i simultanost	48
2.5 Paradoksalna simultanost u „Mostu Mirabeau“.....	53
2.6 Simultanost staro/novo	58
2.7 Životinje-mašine kod Apollinairea i Cendrarsa	59
2.8 Sat u jevrejskom kvartu u Pragu	61
2.9 Dvosmisleno vrijeme <i>mog života</i>	63
2.10 Sjećanja u sadašnjosti	65
2.11 Naslov „Zona“	66
2.12 Cendrars: sadašnjost i kretanje.....	68
2.13 Aktuelnost(i)	72
2.14 Vrijeme rata, eksplozivnost vremena	74
2.15 Reverdyev prezentizam i problematika prisustva	76
2.16 Doživljaj vremena i recepcija	89
3. Prostor	92
3.1 Teorijski pristupi prostoru	92
3.2 Percepcija prostora i horizont.....	95
3.3 Neki drugi prostorni stavovi i figure	100
3.4 Poznati misterij	113
3.5 Pejzaž i modernitet.....	120
3.6 Zvučni pejzaži	122
3.7 Vizuelna poezija i prostor.....	128
3.8 „Proza o Transsibiru“ i doživljaj cijelog svijeta	141
4. Estetika i novi jezik.....	152

4.1 Kolaž.....	152
4.2 <i>Kinopoezija</i> i percepcija	163
4.3 Sunca i odsječene glave.....	176
5. Zaključak	188
Literatura.....	193
Recenzije.....	205
Biografija	215

Uvod

„Ja! Ja koji sam se nazivao anđelom ili čarobnjakom, oslobođen svakog morala, vraćen sam na tlo, moram tražiti svoju dužnost, čvrsto prigriliti grubu stvarnost! Seljak!“,¹ uzviknuo je Rimbaud na kraju *Sezone u paklu*, govoreći opet kao prorok, budući da je vidio jasnije nego bilo ko drugi u njegovo doba kakva će biti budućnost poezije nakon njega, i to u znakovitom tekstu „Adieu“ („Zbogom“), u kojem također konstatuje da „treba biti apsolutno moderan“. Čvrsto zagrliti stvarnost i biti apsolutno moderan, istovremeno. Rimbaud je već u „Pismu vidovitog“ izrazio svoj prezir prema subjektivnoj poeziji i najavio kako priželjkuje jednog dana – i kako mnogi to priželjkuju – vidjeti „objektivnu poeziju“.² Početkom XX vijeka kao da se ta njegova predviđanja ostvaruju u poeziji Guillaumea Apollinairea, Blaisea Cendrarsa i Pierrea Reverdyja, iako njihova poezija, koja se odmiče od subjektivnosti, kao što ćemo vidjeti, nije baš ni posve „objektivna“.

Poeziji se najčešće pripisuje povezanost sa sanjarenjem, sa imaginarnim, pa tako često i sa nestvarnim, ali ona može nuditi i jedinstvenu mogućnost susreta sa stvarnošću. Upravo zbog toga, u toku svoje historije, a naročito u moderno vrijeme, ona oscilira između sna i vanjskog svijeta. Različite tendencije postoje u toku XX vijeka, pa čak i u najnovijoj savremenoj poeziji, u kojima se očrtava jasna orijentacija prema stvarnosti, dok su neke epohe bile više okrenute prema imaginarnom i oniričkom, kao što je slučaj sa simbolizmom, na primjer. Ipak, ovdje se uopće nećemo baviti odveć konvencionalnim dihotomijama između stvarnog i imaginarnog, ili subjektivnog i objektivnog u poeziji. Pjesnički modernitet 1910-ih godina počiva na dvostrukom odbijanju: odbacivanju mimetičkog realizma, prirođenog realističkoj ili naturalističkoj prozi, te, s druge strane, odbacivanju čistog onirizma, budući da on predstavlja neprestanu opasnost od udaljavanja i bijega od života. Zajedno sa njima, odbacuju se i mnoge stare dihotomije, poput alternative između subjektivnosti i objektivnosti, ali i mnogih drugih.

¹ Arthur Rimbaud, « Adieu », kraj djela *Une Saison en enfer* u: *Œuvre-vie*, izdanje povodom Stogodišnjice, uredio Alain Borer, Aléa, 1991, str. 452.

² Arthur Rimbaud, pismo Georgesu Izambardu, Charleville, maj 1871, citirano iz: *Œuvre-vie, op. cit.*, str. 183.

Epoha koju sam ovdje pokušao obuhvatiti izuzetno je posvećena estetskom eksperimentiranju, te ju karakterizira, kao nijednu drugu, duh otvorenosti poezije prema vanjskom svijetu i prema drugim umjetnostima. Ta otvorenost prema drugim jezicima, prema svim vidovima modernog života, pa tako i prema radikalnim historijskim promjenama, upravo je ono što je čini eminentno modernom, jer ona sagleda i promišlja vrijeme i prostor kroz sve radikalniju savremenost. U tom smislu, ova epoha provodi, između simbolizma koji vene i nadrealizma koji se tek rađa, apsolutno nečuvenu i nevidenu frakturu pjesničkih oblika i shvatanja o poeziji, frakturu koja je vidljiva, ali također osjetna i očigledna na svaki drugi način, te koja nanovo izmišlja sve vidove pjesničkog stvaralaštva. Ona odgovara modernoj estetskoj revoluciji. No, paradoksalno, u poeziji ona stvara, zahvaljujući sredstvima i metodama same te nove „nemimetičke“ estetike, jednu *poetiku stvarnosti* koja je zapravo suprotna starom realizmu. Inovacije pjesničkog jezika tako su u isto vrijeme i osmišljavanje modernog svijeta, naročito u periodu prije Prvog svjetskog rata. U kontekstu francuske književnosti, jedinstvena uloga pripada prijateljima Apollinaireu i Cendrarsu, čak i kroz njihova rivalstva i neslaganja. „Uskrs u New Yorku“, „Zona“ i „Proza o Transsibircu i maloj Jeanni Francuskinji“ otvaraju posve novu epohu u poeziji. Kada je došao rat, oba pjesnika prijavila su se kao dobrovoljci, te pronašla drukčije iskustvo stvarnosti: ona je sada brutalna i apsurdna. Ipak, usred sveopće političke i estetske konfuzije ratnog vremena, Pierre Reverdy je uspio zamijeniti Apollinairea i neke druge pjesnike u ulozi teoretičara, te je kristalizirao neke estetske i pjesničke tendencije tog vremena u vlastitom časopisu *Nord-Sud*, naročito svojom teorijom pjesničke slike. On zagovara odbijanje *imitacije stvarnosti*, ali također i korištenje *elemenata stvarnosti*, estetiku uzorka koja je već postojala kod slikara kubista, u poeziji Apollinairea i Cendrarsa, ali i u cijelom XX vijeku, pa i danas, poznata najčešće kao kolaž (fr. *collage*), ili u muzici kao *sample*. Reverdy se zalaže i za stvaranje jedne umjetničke stvarnosti koja naročito ima veze sa borbom za autonomiju umjetnosti i poezije, čime se približava slikarima kubizma i avangardama općenito. Napokon, on također razvija veoma značajnu ideju po kojoj bi cilj djela bio da proizvede *pjesničku emociju*, a time, rekao bih, definira još jednu tendenciju moderne poezije i književnosti: njihovu novu usmjerenost na čin čitanja, na ono što će se kasnije nazvati estetika recepcije, pa tako i na samog čitaoca. Ova Reverdyeva razmišljanja o pjesničkoj slici i o drugim pitanjima preuzeće mladi nadrealisti, kojima će ona poslužiti – sa drugim otkrićima i tekovinama avangardne i eksperimentalne poezije 1910-ih godina, naročito novitetima koje su uveli Apollinaire, Reverdy, Cendrars, i neki drugi pjesnici, ali i Freudovom teorijom psihe – za stvaranje najnovije, drugačije estetike, koja je u svakom slučaju značajno manje okrenuta vanjskom svijetu i „stvarnosti“.¹

¹ Vidjeti članak: Nadja Cohen, « D'une « prose du monde » (Cendrars, Apollinaire) à une prose de soi (Breton) : des usages du document dans la poésie moderniste et surréaliste », *Fabula / Les colloques*, Ce que le document fait à la

Ova nova tendencija u punom je razvoju već od 1919, ali će dominirati scenom tek od 1924, sa *Manifestom nadrealizma* Andréa Bretona. Tada počinje nova pjesnička i umjetnička epoha. Apollinaire je umro 1918, a njegovo nasljedstvo će preuzeti nadrealisti u drukčijem duhu i s različitim ciljevima.

Cendrars također na veoma tjelesan način spoznaje brutalnu stvarnost u vrijeme rata: u borbi gubi desnu ruku, svoju „ruku koja piše“. Da bi nekako pokušao doskočiti tom *kraju svijeta* (česta tema i naslov u Cendrarsovom djelu), neophodno mu je da sagleda i osmisli i život i umjetnost na radikalno drukčiji način. To će ga dovesti do postepenog napuštanja avangardističkih stavova, te će ga na kraju udaljiti, u drugoj polovini 1920-ih godina, od pisanja *pjesama*. Iako nikada nije prestao biti pjesnik niti propitivati kao niko drugi poroznost između umjetnosti i života, stvarnosti i sna, on napušta estetizam avangardi, okrećući se prozi kao pisac kojeg je bukvalno oblikovala ova epoha frakture (tako što ga je slomila), pokušavajući istovremeno da se od nje udalji, budući da je cilj nastavak života – zahvaljujući fikciji i ponovnom izmišljanju samog sebe kroz nju. Cendrars je na taj način prethodnik postmoderne književnosti, osobito pojma autofikcije. Reverdy je cijeli život nastavio praktikovati ono što je nazvao *lirizam stvarnosti*, ali i on se udaljava od Pariza i avangardnih krugova, naročito nakon svoje neobične konverzije na katoličanstvo, te nakon povlačenja i dobrovoljnog egzila pored opatije Solesmes od 1926. godine. Od tog perioda nadalje, njegova poetika dobija jednu dodatnu dimenziju, a njegov pristup stvarnosti postaje skoro pa mistički, iako nikako ne prihvaća bilo kakav idealizam. Kao i druga dvojica pjesnika kojima je posvećena ova studija, Reverdyeva poetika ima stanovit utjecaj na francusku poeziju čitavog XX vijeka, pa i na savremenu poeziju.

No, ta *poetika stvarnosti*, koja je predmet ove studije (Apollinaire, Cendrars i Reverdy, u periodu 1910–1924.), uopće ne podrazumijeva da nasilu asimiliram ovu trojicu dosta različitih pjesnika u neku jedinstvenu grupu koja, uostalom, nikada nije ni postojala. Cilj studije, dakle, nije prvenstveno književnohistorijski, već više estetički i poetički: pristup jednoj veoma specifičnoj tendenciji moderne poezije koja se tiče pjesničkog susreta sa stvarnošću. Kako dakle analizirati ta u svoje doba apsolutno inovativna pjesnička istraživanja granica između umjetnosti, života i stvarnosti? Fenomenološka analiza percepcije Mauricea Merleau-Pontya pokazala se kao veoma plodonosan pristup, koji odgovara ovoj problematici, kao i svim istraživanjima provedenim u okviru ove studije, pa i šire, i to iz nekoliko razloga. Prije svega, u svojim analizama percepcije Merleau-Ponty naročito je insistirao na činjenici da percepcija predstavlja živo iskustvo svijeta, kao interakcija subjekta sa svojim okruženjem i vremensko-prostorna sinteza.

Drukčije rečeno, filozof je naglašavao da se radi o (prije svega *tjelesnom*, ali i imaginarnom i svjesnom) iskustvu stvarnosti koje je radikalno drukčije od *objektivizma*, prirođenog s jedne strane naučnim i pozitivističkim stavovima, a s druge strane prevaziđenom shvatanju *realizma* o umjetnosti kao imitaciji stvarnosti.

Ta intuicija i ta konstatacija da su stvarnost i iskustvo beskrajno bogatiji i zanimljiviji od *vjernih* i nepomičnih slika bila je upravo jedna od osnova nove poetike i novih shvatanja umjetnosti na početku XX vijeka.

Poetika stvarnosti 1910-ih godina, naročito nakon 1924, kao da je ustupila mjesto izvrtanju stvarnosti koje su proizvodile nadrealističke prakse. Pa ipak, ova tendencija moderne poezije, na koju uopće ne namjeravam svesti dosta različite i kompleksne lične poetike trojice pjesnika o kojima je riječ, opet izbija na površinu u nekim pjesničkim fenomenima koji se javljaju nakon vrhunca nadrealizma (pa i u samom nadrealizmu), ili izvan Francuske, gdje francuska poezija ima značajan utjecaj. Pjesnička putanja Yvesa Bonnefoya u tom smislu je egzemplarna, (iako bi se mogli sjetiti i drugih primjera), budući da se radi o pjesniku koji je u svojoj mladosti privučen vrtoglavicom nadrealističkih pjesničkih slika, da bi se nakon toga posvetio tegobnom traganju za onim što naziva *prisustvo* i težnji da bude blizak *zemlji*, kako kaže (pozivajući se vjerovatno i on na Rimbaudovog *seljaka*). Paralelno sa značajnom pjesničkom praksom, on je također razvio i dragocjeno i obimno teoretsko razmišljanje o poeziji, slikarstvu, prevođenju... U tom pogledu, on predstavlja drugi aspekt moderne poezije, upisujući se u dugi niz pjesnika koji, počevši sa Hugoom, Baudelaireom i Mallarméom, potom sa Claudelom, Valéryem, Apollinaireom, Reverdyem i Bretonom, dopire do mnogih francuskih pjesnika danas, za koje je teorijsko i kritičko razmišljanje jednako važno kao i samo pisanje poezije. Čak bi se moglo reći da je to važna karakteristika savremene francuske poezije. Zato se u ovoj studiji pozivam na poetička razmišljanja Yvesa Bonnefoya, ali i nekih drugih savremenih pjesnika, koja donose važna razjašnjenja.

Problematika *stvarnosti* razvijena je u prvom poglavlju, u kojem je taj pojam naročito proučavan u okviru same epohe, kao i u djelima trojice pjesnika. Toj problematici zatim se pristupa naročito kroz fenomenologiju percepcije, estetiku i poetiku u narednim poglavljima, koja predstavljaju prvo studiju vremena i temporalnosti u drugom, a zatim i prostora i prostornosti u trećem poglavlju. U ovim studijama, naročito onima o prostoru poezije, nije izostao ni pristup uz pomoć estetike recepcije, te se taj pristup dalje razvija u posljednjem poglavlju, čiji cilj je prije svega estetička analiza koja se oslanja, pored fenomenologije percepcije i estetike recepcije, također i na estetiku Waltera Benjamina, Nelsona Goodmana i Giorgia Agambena, između ostalih. U tim analizama se proučavaju načini na koje poezija nastoji zaposjesti vanjski svijet kroz dispozitive *instinktivne* i tjelesne recepcije, kao što su vizuelna poezija, *kinopoezija*, pjesnički kolaži, reklame, plakati i tako dalje.

Ove analize, koje uključuju koncepte fenomenologije percepcije i estetike, imaju za cilj da ukažu na važnost tijela u iskustvu sadašnjosti, te u izmišljanju i kombiniranju različitih jezika i izražajnih sredstava umjetnosti i poezije. Ono što želim naglasiti kroz ovu studiju nije dakle samo važnost jedne određene epohe moderne poezije, već također jedna tendencija koja ju je obilježila od samog početka.

Na kraju ovog uvoda nekoliko metodoloških napomena. Ova studija se temelji na širokom interdisciplinarnom pristupu (fenomenologija percepcije, estetika, historija umjetnosti, intermedijalnost, estetika recepcije, sociokritika). U njoj, istina, nedostaje možda još i sistematični lingvistički pristup. No, izrazito je teško ovoj temi pristupiti lingvistički, sa stanovišta donedavno dominantnih tendencija strukturalizma i poststrukturalizma, budući da su se te znanstvene paradigme najčešće fokusirale primarno na književno djelo kao zatvoreni prostor teksta, bez ikakvog dodira sa stvarnošću, analizirajući često isključivo *pismo* (fr. *écriture*). Antoine Compagnon kritikuje pokret *francuske teorije*, zbog, kako kaže, „dogme o autoreferencijalnosti“, iako u tome vidi jednu tendenciju moderne književnosti koja se odražava na teoriju,¹ te također zbog toga što takva teorija ponekad tretira književnost općenito kao apstrakciju.² U svojim dogmatskim i ekstremnim oblicima, strukturalizam je ponekad negirao vezu između realnosti i književne reprezentacije, dok se stvaralački čin pisanja ograničavao na neku vrstu „jezičke prakse“, a značenje na vječiti *semiosis* ili intertekstualnost. Michael Riffaterre je, primjerice, tvrdio sljedeće: „Vanjska referenca, ako postoji, jedino može voditi drugim tekstovima“.³ Koliko god da je ovakav pristup doprinio književnoj analizi i teoriji, a u velikoj mjeri jeste, ipak tema ove studije pokazuje neka njegova ograničenja. Postoje noviji lingvistički pristupi književnom tekstu, otvoreniji interakcijama između teksta i svijeta, ali pitanje ostaje kompleksno, i nijedna ozbiljna lingvistička studija ne bi smjela potpuno zanemariti ni strukturalističko ni „tekstualističko“ stanovište, te je ono prisutno i u ovom radu. No, pitanja referencijalnosti, specifičnosti književnog diskursa i/ili jezika poezije, pitanja enoncijacije i statusa lirskog subjekta, toliko su kompleksna da definitivno zaslužuju zasebnu studiju, tek nakon što se uvjerim u valjanost ovog pristupa estetike tijela, kao i u mogućnost da se takav pristup uspješno kombinuje sa savremenom lingvistikom.

Ovaj rad uređen je prema jezičkoj i pravopisnoj normi *Hrvatskog pravopisa* Matice Hrvatske iz 2007. godine, zbog velike otvorenosti i inkluzivnosti ovog pravopisa, što pogoduje mojem osjećanju za jezik.

¹ Antoine Compagnon, *Demon teorije*, prevela Morana Čale, Zagreb AGM, 2007, str. 115.

² Compagnon, *Demon teorije*, *op. cit.*, str. 122.

³ Michael Riffaterre, « L'illusion référentielle », u: Roland Barthes, Léo Bersani, Philippe Hamon, Michael Riffaterre, Ian Watt, *Littérature et réalité*, Seuil, 1982, str. 118.

Još jedna napomena o citatima i prevodima, budući da se čitalac može zapitati zbog čega ne koristim objavljene prevode poezije o kojoj ovdje govorim, a koja je jednim dijelom prevedena na BHS. Po tom pitanju je bitno napomenuti da se u ovoj studiji analiziraju isključivo originalni tekstovi na francuskom jeziku, često bitno različiti od prepjeva. Razne stvari ponekad budu izgubljene u prevodu, druge dodane, jer takva je priroda prevođenja poezije. Stoga, uprkos tome što su pojedini pjesnički tekstovi prevedeni u našoj zemlji ili našem regionu sa manje ili više uspjeha, često nudim prevod veoma blizak originalnom tekstu koji analiziram i na koji se pozivam. Citati iz stručne literature i filozofskih djela su većinom iz konsakriranih prevoda, ukoliko takvi postoje (na pr. odlični prevodi Merleau-Pontyevog *Fenomenologije percepcije* Anđelka Habazina i Compagnonovog *Demoni teorije* Morane Čale). Ostali prevodi su moji, i nije ih mali broj, te se po tome može vidjeti koliko važan dio istraživačkog posla ponekad može biti, između ostalog, i prevođenje.

1. Pojam stvarnosti

1.1 Preokupacija stvarnošću

Suprotno onome što se često misli,¹ moderna poezija ne okreće nužno leđa stvarnosti. Problematika ove studije jasno ukazuje na to. No, ta predrasuda ponekad teško umire, jer se oslanja na veliki interes, čak i ljubav koju su nadrealisti gajili prema snu i halucinacijama, te ignoriše činjenicu da nadrealnost podrazumijeva stvarnost propitujući je na drugi način, i da se u nadrealizmu radi upravo o problematiziranju stvarnosti. Pjesnička istraživanja i eksperimenti 1910-ih godina – čiji značaj i karakterističnost ne dopuštaju da ih se zanemari tek tako, prelazeći u jednom potezu od simbolizma do nadrealizma – vežu se prije svega za iskustvo stvarnosti. To ova studija nastoji pokazati. Treba dodati i da se u tim istraživanjima, na kojima se temelji moderna poezija, Guillaume Apollinaire, Blaise Cendrars i Pierre Reverdy jasno ističu kao najvažniji pojedinci, i to je razlog zbog kojeg je ovo istraživanje ograničeno na njih.

Pa ipak, taj *lirizam stvarnosti*, kako ga naziva Reverdy,² čini se paradoksalnim. Fenomen je dosta neuhvatljiv, budući da izraz *stvarnost*, koji izgleda da se podrazumijeva sam po sebi, nije moguće precizno definirati, čak iako je pojam „prisutan u svakoj misli, svaka misao ga podrazumijeva“.³ Kao što je konstatirao Apollinaire, „nikada nećemo otkriti stvarnost za sva vremena. Istina će uvijek biti nova“.⁴ Srećom za nas, i on lično, kao i Reverdy, često se trudio da razjasni ulogu koju stvarnost igra u njegovoj *umjetnosti*, ali i u umjetnosti drugih, i tako su nam ova dvojica pisaca ostavila brojne spise koji se dotiču te teme. Stoga se ovdje nećemo toliko baviti samim pitanjem prirode stvarnosti, što bi bilo ogromno, ali i pomalo zaludno pitanje, nego ćemo prvenstveno proučavati šta stvarnost predstavlja za Apollinairea, Cendrarsa i Reverdyja, i prevashodno u njihovoj poeziji (ili teoriji), bilo kao tema, bilo kao estetičko i poetičko pitanje. No, prije no što pređemo na njihova razmatranja, ponovimo još jedared da je jedan od najvećih paradoksa, te istovremeno jedan od najčudnijih uspjeha tog novog lirizma bio sasvim proizvoljni, svakodnevni karakter fragmenata stvarnosti koji su upotrijebljeni. Pitanje kako taj lirizam stvara novost i iznenađenje uz pomoć banalnog i slučajnosti, ne odbijajući pritom ni neobično i čudesno, neraskidivo je povezano s jednim drugim pitanjem, a to bi bilo zašto se stvarnost nalazi u samom središtu inovativnosti ovih poetika i u srcu estetskih preokupacija.

¹ Na primjer, Hugo Friedrich, *Structure de la poésie moderne*, preveo M.-F. Demet, Pariz, L.G.F, 1999, str. 220.

² Pierre Reverdy, *Le Gant de crin*, u: *Œuvres complètes*, tom II, uredio E.-A. Hubert, Pariz, Flammarion, 2010, str. 546.

³ *Encyclopédie Universalis*, tom 19, « réalité », Pariz, Editions de l'Encyclopédie Universalis, 1996.

⁴ Apollinaire, *Œuvres en prose*, tom II, Pariz, Gallimard, kolekcija la Pléiade, 1991, str. 8.

Jedan manifest iz 1924, nakon Apollinaireove smrti, ujedinio je mnoge pjesnike, među kojima i Reverdyja, u namjeri da se napravi razlika između njegovog *nadrealizma* i njegove poetike s jedne strane, i nadrealizma Andréa Bretona i njegovih prijatelja s druge strane. Upravo zahvaljujući preokupaciji stvarnošću, Marie-Louise Lentengre tvrdi kako sa sigurnošću prepoznaje Apollinairea kao autora sljedeće lapidarne izjave iz tog manifesta: „Stvarnost je *osnova* svake umjetnosti. Bez nje nema života, nema konzistentnosti“.¹ U svojem shvatanju pridjeva *nadrealistički*, Apollinaire insistira na *stvarnom*: u predgovoru komada *Les Mamelles de Tirésias* (*Tirezijine sise*, 1917) on objašnjava taj neologizam. Radi se o prevazilaženju „vulgarnog idealizma dramaturga koji su uslijedili nakon Victora Hugoa, [te tražili] vjerovatnost u konvencionalnoj lokalnoj boji, što je ekvivalent naturalističke optičke varke“.² Ako je Apollinaire oklijevao između podnaslova *drame surnaturaliste* i *drame surréaliste*,³ to je zato što se pokušavao „vratiti samoj prirodi, ali ne imitirajući je kao što to čine fotografiji“.⁴ Cilj je stvoriti novu poetiku stvarnosti, istovremeno izbjegavajući princip imitacije stvarnosti koja je osnov realizma i naturalizma u prozi. Nije ovdje bitno to što Apollinaireov *nad-realizam* nikada nije postojao, kao što jeste postojao pokret tog imena predvođen Bretonom, već činjenica da egzistiraju brojne stranice estetičkih i kritičkih razmatranja Apollinairea i Reverdyja koje svjedoče o toj preokupaciji stvarnošću. Za ovog potonjeg,

[...] ne radi se o dostizanju istine; u umjetnosti je današnja istina sutrašnja laž. Zato se pjesnici nikada nisu brinuli o istini, već, sve u svemu, o stvarnosti.⁵

U ovom Reverdyevom citatu jasno je uočljiva, kao i u Apollinaireovom o stvarnosti kao „osnovi sve umjetnosti“, preokupacija karakteristična za ove pjesnike i njihovu epohu, koja se ovdje koristi kao svevremenski kriterij umjetnosti te, kod Reverdyja, kao osobenost poezije svih vjekova i dobâ. Tom preokupacijom Apollinaire i Reverdy objašnjavaju poeziju ili čak umjetnost svih vremena, što znači da im se do te mjere taj kriterij čini bitnim. Ova dvojica pjesnika nisu pripadala istoj pjesničkoj školi, pa čak ni jedinstvenom pokretu ili grupi, ali ta preokupacija im je zajednička, i to je zacijelo jedan od razloga zbog kojih Reverdy predstavlja Apollinairea, u prvom broju svog časopisa *Nord-Sud*, kao pjesnika oko kojega se okupljaju svi ostali suradnici revije.⁶

¹ *Surréalisme*, br. 1, oktobar 1924, uredio Ivan Goll. Citirano iz: Marie-Louise Lentengre, *Apollinaire, le nouveau lyrisme*, Pariz, Jean-Michel Laplace, 1996, str. 24, kao i pripisivanje Apollinaireu. Ja podvlačim.

² Apollinaire, *Œuvres poétiques*, uredili M. Adéma i M. Décaudin, Pariz Gallimard, kolekcija La Pléiade, 1965, str. 865.

³ Pierre Albert-Birot, « Les Mamelles de Tirésias », citirano iz: M.-L. Lentengre, *op. cit.*, str. 23.

⁴ Apollinaire, *Œuvres poétiques*, *op. cit.*, str. 865.

⁵ Reverdy, *Œuvres complètes II*, *op. cit.*, str. 549.

⁶ Reverdy, *Nord-Sud*, br. 1, 15. mart 1917, u *Œuvres complètes I*, *op. cit.*, str. 457.

Koliko god to moglo nekima izgledati iznenađujuće, ta preokupacija stvarnošću kod autora *L'Enchanteur pourrissant* i *L'Hérésiarque et C°*, javlja se već 1908, u njegovim kritičkim člancima („stvarnost potvrđuje ono što pisac zamisli“),¹ te ona ne prestaje dobijati na značaju sve do kraja njegovog života, u njegovim velikim tekstovima koje ćemo analizirati u nastavku, kao što je, između ostalih, i slavno predavanje o *Novom duhu i pjesnicima* iz 1917. godine.

Reverdy, sa svoje strane, govori o osjećaju za stvarnost, koji je prvenstveno prirodan pjesniku:

Ima ljudi koji posjeduju osjećaj za stvarnost, i drugih kojima takav osjećaj posve nedostaje. Istinski pjesnik (ili umjetnik) je onaj koji posjeduje, kao svoju osnovnu snagu, osjećaj za stvarnost; koji ga je u sebi razvio više nego drugi ljudi – poslovni čovjek, vješt trgovac (iako upravo njima, praktičnim ljudima, koji ne osjećaju ništa, koji žive a da ništa sami ne zaključuju ako to nije povezano s njihovim uskim interesom, obično pripisuju taj osjećaj za stvarnost). A, što se više taj osjećaj za stvarnost uveća, i razvije se i postane jači, tim više uski lični interes nestaje pred univerzalnom cjelinom; i čovjek ne percipira jednu izdvojenu stvar, već njene odnose s drugim stvarima, a ti odnosi stvari između njih samih i sa nama čine izuzetno tananu, ali solidnu potku ogromne, duboke, slasne stvarnosti.²

Ako *posjedovati osjećaj za stvarnost* podrazumijeva za Reverdyja percepciju odnosa između stvari ili između onoga što naziva „elementima stvarnosti“, ta pjesnička sposobnost je temeljna za njega, budući da mu omogućuje da stvara pjesničke slike, u skladu s njegovom čuvenom definicijom pjesničke slike kao „približavanja elemenata stvarnosti čiji odnosi su udaljeni ali tačni“.³

No, ipak, pažnja koju Apollinaire i Reverdy poklanjaju stvarnosti ne čini da imaju bilo kakve iluzije o granici što razdvaja svaku umjetnost, kao predstavu, od života. A to ne znači da se s tom granicom nemoguće poigravati, kao što to čine i Apollinaire i Cendrars. Pjesnici se prije svega žele razlikovati od realizma i naturalizma, budući da vide te poetike kao puku *imitaciju* stvarnosti, koju Apollinaire metaforički asimilira s fotografijom. Sljedeći Reverdyjev odlomak podcrtava tu razdvojenost između djela i stvarnosti:

Umjetnost koja teži da se približi prirodi ide pogrešnim smjerom, jer kada bi došla ravno do svog cilja – izjednačiti umjetnost i život – ona bi se izgubila.

¹ Apollinaire, *Œuvres en prose complètes*, tom II, Pariz, Gallimard, 1991, str. 1136.

² Reverdy, *Œuvres complètes II*, *op. cit.*, str. 567–568.

³ Reverdy, « L' image », u: *Œuvres complètes I*, *op. cit.*, str. 495.

Stvarni događaj posjeduje intenzitet koji nikada neće dostići umjetničko djelo koje pokušava da ga imitira ili da dâ njegov ekvivalent. Umjetnost mora, dakle, pružiti neku drugu vrstu emocije našem duhu i našoj osjećajnosti. Nije dostojno umjetnosti da se podčinjava materijalnoj stvarnosti.¹

Čini mi se da ove primjedbe idu u istom pravcu kao i Reverdyeva bizarna definicija: „pjesnik je peć u kojoj se loži stvarnost“.² Ipak, ona djeluje dosta iznenađujuće, jer čitajući većinu njegovih pjesama, javlja se jak utisak stvarnosti. Uzmimo sljedeći primjer:

Prazno zvono
Mrtve ptice
U kući gdje sve spava
Devet sati

Zemlja se drži nepomično
Kao da neko uzdiše
Drveće izgleda kao da se smiješi
Voda drhti na kraju svakog lista
Oblak prolazi kroz noć

Pred vratima čovjek pjeva

Prozor se otvara bez zvuka³

Situacija i atmosfera pjesme odaju jak utisak stvarnosti, i to upravo po svemu onome što je u stvarnom životu neuhvatljivo, nedovršeno, slučajno ili nekoherentno. Problematika stvarnosti tako se javlja na tri različita nivoa: *tema* je ovdje, ako uopće možemo govoriti o temi, situacija u kojoj se nalazi subjekt, te njegova orijentacija u toj *situaciji*: sva njegova pažnja kao da je usmjerena na sve što se događa oko njega; na kreativnom nivou koriste se fragmenti koji su, po Reverdyevom izrazu – *elementi stvarnosti*; konačno, pjesma u cjelini na čitaoca ostavlja intenzivan utisak stvarnog i proživljenog. Uzmimo za primjer i jedan isječak iz četvrte od *Devetnaest elastičnih pjesama* Blaisea Cendrarsa, pod naslovom „Atelje“ (Atelier), koja pruža jedinstven primjer tog utiska stvarnosti na raznim nivoima, prije nego što metafore kao što su *divovske rode munjâ* i *šlepovi neba* preusmjere pjesmu prema nekoj vrsti fantastike koja pomalo liči na ruske narodne bajke, te koja odgovara temi, odnosno slikama Marca Chagalla:

¹ Reverdy, *Œuvres complètes II, op. cit.*, str. 533.

² Ibid., str. 546.

³ Pierre Reverdy, *La Plupart du temps*, Pariz, Poésie/Gallimard, 2004, str. 191.

La Ruche

Stepenice, vrata, stepenice
A njegova vrata se otvaraju kao novine
Pokrivena vizit-kartama
Zatim se zatvara.
Nered, svuda je strašan nered
Fotografije Légera, fotografije Tobeena, koje se ne vide
A na poledini
Na poledini
Frenetična djela
Skice, crteži, frenetična djela
I slike...
Prazne boce
Garantiramo da je naš sos 100 posto od paradajza
Kaže jedna etiketa¹

Ovo se može smatrati primjerom tehnike gotovo fotografske i/ili kinematografske reportaže koja, prezentirajući elemente stvarnosti, daje utisak stvarnosti pjesmi u cjelini, ali isto tako ne opisuje direktno Chagallove radove o kojima je riječ, pa ni njegov atelje.

Pjesnici su dakako svjesni iluzornog karaktera svakog umjetničkog djela, i u tom smislu može biti iznenađujuće što Apollinaire i Reverdy govore obojica, u svojim spisima o umjetnosti ili o poeziji, o *stvarnosti umjetničkog djela*, o tome kako treba „osigurati stvarnost svog lirizma“,² „dodati stvarnosti u svoje kreacije“,³ ili još i „situirati djelo u njegovu stvarnost“.⁴ Valja primijetiti da se radi o sasvim specifičnom značenju pojma *stvarnosti*, koje zaslužuje detaljniju analizu u vezi s određenim razmatranjima o novim estetskim sredstvima predstavljanja i o poetici stvarnosti Apollinairea, Cendrarsa i Reverdya. Najprije je potrebno razlučiti različita značenja pojma *stvarnosti* koja se javljaju u spisima o poeziji i o umjetnosti kod ove trojice pjesnika. Postoji najprije ono što Reverdy naziva *elementima stvarnosti*,⁵ koji se koriste u stvaranju, odnosno pisanju pjesama, i koji nemaju striktno ništa stvarnoga jer su to zapravo *znakovi*, ili čak *riječi* od kojih se stvaraju slike. Zatim ćemo vidjeti šta Apollinaire i Reverdy podrazumijevaju pod *stvarnošću djela*, da bismo potom pristupili toj *poetici stvarnosti* u njenoj cjelini.

¹ Blaise Cendrars, *Du monde entier au cœur du monde, poésies complètes*, uredio Claude Leroy, Pariz, *Poésie*/Gallimard, 2006, str. 97-98.

² Apollinaire, *Œuvres en prose complètes*, tom II, Pariz, Gallimard, 1991, str. 112.

³ Ibid., str. 1136.

⁴ Reverdy, *Œuvres complètes II, op. cit.*, str. 561.

⁵ Reverdy, « Essai d'esthétique littéraire », *Nord-Sud*, br. 4–5, u: *Œuvres complètes I, op. cit.*, str. 477.

Ako sad započinem proučavajući najprije neke Reverdyeve opaske, zanemarujući na taj način hronološki aspekt tih razmišljanja (a hronologije su već podrobno izučene drugdje), to je prije svega zato što je on za sobom ostavio naročito jasna, eksplicitna i razrađena razmatranja. Tako, za njega, „treba preferirati umjetnost koja od života uzima samo elemente stvarnosti koji su joj neophodni i koja [...] uspijeva, ne imitirajući ništa, stvoriti umjetničko djelo samo po sebi“.¹ On također tvrdi da, da „se krene od života da bi se dostigla jedna druga stvarnost“,² te da će djelo, koje je glavni cilj, „morati imati sopstvenu stvarnost, svoju umjetničku korisnost, svoj nezavisni život i neće prizivati ništa osim sebe samog“.³ Ipak, „osigurati stvarnost svojih djela“, dostići tu drugu stvarnost („sopstvenu stvarnost“) ne isključuje to da *vanjska* stvarnost bude cilj umjetnosti kao istraživačke i spoznajne aktivnosti: Umjetnost je sveukupnost napora duha da se spozna čulna stvarnost. Umjetnik istražuje tu stvarnost u njenim različitim manifestacijama i eksperimentira s uspjehom ili neuspjehom u djelima koja stvara. Ono što su mu oko i duh dali on transformira prema onome što će mu duh i ruka omogućiti da pruži.⁴

Ovaj citat jasno ukazuje na određenu „realističku“ usmjerenost Reverdyeve poetike. Ta usmjerenost očigledno postoji i kod Apollinairea, jednog od „modernističkih“ pjesnika koji su začetnici takvih tendencija, kao i kod Cendrarsa, koji je dao nove dimenzije toj „realističkoj“ i „neimitacijskoj“ estetici.

1.2 Belle époque i pojam stvarnosti

Treba se usaglasiti oko pojma stvarnosti o kojem se govori, a to mi se upravo čini ključnim pitanjem ove epohe. Naime, nije slučajno da moderna poezija upravo u to doba počinje da problematizira *stvarnost*. No, koji su tačno razlozi ovog preispitivanja?

Vratimo se na trenutak na Reverdyeve citate koje smo razmotrili. Očito je da su postojala najmanje dva različita značenja pojma *stvarnost*, i bila bi velika greška pripisati tu kompleksnost pojma Reverdyevoj navodnoj površnosti ili nemaru: poznato je s koliko je on skrupula promišljao i o estetici i o etici. Prvo, postoji stvarnost života, od koje se uzimaju samo *elementi*, kako bi se potom stvorilo jedno djelo, poput kolaža ili *ready-madea*, koje će, međutim, imati svoju „sopstvenu stvarnost“ (drugo značenje), *neimitacijsku*, a konačni cilj ovog stvaranja ostaje „spoznaja čulne stvarnosti“.⁵ Može se reći da je ova ista problematika na tri različita nivoa zaista izražena.

¹ Ibid.

² Reverdy, *Œuvres complètes II*, uredio E.-A. Hubert, Pariz, Flammarion, 2010, str. 527.

³ Reverdy, « Essai d'esthétique littéraire », *op. cit.*, str. 477.

⁴ Reverdy, « Note éternelle du présent », u: *Œuvres complètes II*, *op. cit.*, str. 1163.

⁵ Vidjeti prethodni citat.

Detaljno ćemo razmotriti ovaj problem stvarnosti i kod Apollinairea, koji govori o pojmovima „réalisme“¹ i „drame surréaliste“² i čija glad za stvarnošću, kada kaže „pijan sam jer sam čitav svijet ispio“,³ ima nešto od Gargantue i Pantagruela, kao što je to primijetila Laurence Campa.⁴ Tu pripada i njegova općepoznata fantazija o sveprisutnosti („Merveille de la guerre“⁵). Ako se dosad nismo uvjerali da je i Cendrars, sa svojom žeđi za svijetom, dio ove problematike, dovoljno je razmotriti njegove sljedeće formulacije o simultanom kontrastu, koje predstavljaju nezaobilazno razmatranje u njegovoj pjesničkoj estetici:

Simultano je tehnika. Ta tehnika obrađuje primarni materijal, univerzalnu materiju, svijet.

Poezija je duh te materije.

[...] Simultani kontrast je viđena dubina. Stvarnost. Oblik. Konstrukcija. Predstavljanje.

Ta dubina je nova inspiracija. Sve što čovjek vidi, viđeno je kroz dubinu. Čovjek živi u dubini. Čovjek putuje u dubini. Ja sam u njoj. Čula isto tako. I duh.⁶

U ovom pojmu stvarnosti, uz vitmenovsku težnju ka jedinstvu čovjeka i svijeta, prisutna je i briga da čovjek ne dopusti da ga zavaravaju ni poezija ni stvarnost, koja je često varljiva i neizvjesna, kao što zamjećuje opet Reverdy:

A šta je stvarnost? U duhu, tek odraz. A umjetnost? Tek odraz odraza. Mi izgleda jedino možemo vidjeti u ogledalu.⁷

Ustvari, nema stvarnosti. No, sve se dešava kao da je zapravo ima, zahvaljujući elastičnosti i poslušnosti riječi koje je čovjek tako dobro skovao i prilagodio svojim potrebama – sve do trenutka kada nas neki događaj, bez ikakvog obzira na riječi, brutalno dozove natrag u stvarnost.

Desi nam se tako da posumnjamo u stvarnost.¹

¹ Vidjeti: *Œuvres en prose complètes*, tom II, Pariz, Gallimard, kolekcija La Pléiade, 1991, str. 866. Apollinaire govori također o budućem novom lirizmu u svom predavanju « L'Esprit nouveau et les poètes » u *ibid.* str. 948.

² Apollinaire, *Œuvres poétiques*, uredili M. Adéma i M. Décaudin, Pariz, Gallimard, kolekcija La Pléiade, 1965, str. 868.

³ « Le Vendémiaire », *Alcools*, u: *ibid.*

⁴ Laurence Campa, *L'Esthétique d'Apollinaire*, Pariz, SEDES, 1996, str. 84.

⁵ Apollinaire, *Œuvres poétiques*, *op. cit.*, str. 272.

⁶ Blaise Cendrars, « Modernités », *Aujourd'hui*, u: *Tout Autour D'Aujourd'hui*, sabrana djela (nadalje pod skraćenicom TADA), tom XI, uredio Cl. Leroy, Pariz, Denoël, 2005, str. 69–70.

⁷ Reverdy, *En Vrac*, u: *Œuvres complètes II*, *op. cit.*, str. 976.

Reverdy stvarnost dovodi u pitanje, ali odlučno podvlači da ona postoji: čovjek se u nju ne može pouzdati, ali ne smije je nipošto negirati, jer ona ima veoma okrutne načine da nas podsjeti da je tu. Što se tiče Apollinairea i Cendrarsa, jedno od njihovih glavnih uvjerenja sadržano je u Schopenhauerovom aforizmu prema kojem „svijet postoji samo kao predstava“.² Prvi na to aludira pišući o Picassovom slikarstvu, a drugi tokom čitavog životnog vijeka taj aforizam parafrazira u različitim djelima. Tu se nameće zaključak da za Apollinairea, Cendrarsa i Reverdya preispitivanje imitacije stvarnosti jeste preispitivanje samog pojma stvarnosti.

Ne treba dakle iz toga zaključiti da ovi pjesnici negiraju stvarnost, nego određeno značenje tog pojma. Moderna umjetnost, odbacujući perspektivu i klasičnu geometriju – po riječima Mauricea Merleau-Pontya, također odbacuje „objektivističku predrasudu“³ svijeta koji je savršeno sazdan kao predmet. Za fenomenologa, „Prvi filozofski čin biće, dakle, da se vratimo doživljenom svijetu s ovu stranu objektivnog svijeta [...]“⁴, naročito jer taj „objektivni svijet“ nije fenomen koji možemo percipirati, nego način da *promišljamo* o svijetu koji je dovoljno, ako hoćete, i *naučan* i *zapadnjački*:

Govorim o svome tijelu samo kao ideji, o univerzumu kao ideji, o ideji prostora, o ideji vremena. Tako se formira *objektivno* mišljenje (u Kierkegaardovu smislu) – ono zdravog razuma, ono znanosti [...].⁵

Percepcija uvijek remeti „objektivni svijet“ jer, kao što napominje Merleau-Ponty, „vlastito tijelo, u samoj znanosti, izmiče tretmanu koji mu se hoće nametnuti“.⁶ Važno je napomenuti da se Reverdy vodio sličnom mišlju, istina manje govoreći o tijelu. U sljedećem citatu on naglašava da pjesnički način percipiranja svijeta – njegovo pjesničko iskustvo – nipošto ne odgovara ideji „objektivnog svijeta“:

Ako nam stvarnost izmiče čim počnemo o njoj razmišljati kao da *je stavljamo pred sebe kao neki predmet na stol*, to nije toliko jer nas naša mašta uvijek odvlači prema nestvarnom, već *jer smo mi stvarnost, mi u njoj plivamo, njenim smo dijelom kao krvno zrnce u masi i ne možemo se iz nje izvući.*

¹ Reverdy, *Œuvres complètes II*, op. cit., str. 1026.

² Arthur Schopenhauer, *Le Monde comme volonté et comme représentation*, prvi tom, preveo Auguste Burdeau, Librairie Félix Alcan, 1912, str. 2.

³ Maurice Merleau-Ponty, *Signes*, Pariz, Gallimard, folio Essais, 1960, str. 76.

⁴ Maurice Merleau-Ponty, *Fenomenologija percepcije*, preveo Anđelko Habazin, Sarajevo, Veselin Masleša, kolekcija *Logos*, 1978, str. 73.

⁵ Ibid., str. 87.

⁶ Ibid., str. 88.

Mi smo tek jedan od atoma koji sačinjavaju stvarnost i ne možemo se iz nje isključiti da bismo je ocijenili, rukovali njome, ni čak je definirali i stekli o njoj neku *vrlo jasno predodžbu*. Zato su nam često draže sve slike, koliko god one bile bijedne, koje nam o njoj mogu pružiti naše ograničene sposobnosti.¹

Jasno se vidi u kojoj mjeri ovo viđenje odbacuje pozitivističku i naučnu koncepciju „objektivnog svijeta“. No, koja bi bila ta pozitivistička koncepcija „stvarnosti“? U svom djelu o epistemologiji i historiji nauke, *Kako su istina i stvarnost izmišljene (Comment la vérité et la réalité furent inventées)*, Paul Jorion također komentira rađanje *objektivne stvarnosti* u Evropi, na pragu modernog doba:

U XVI i XVII vijeku cijela jedna generacija mladoturaka, kao što su Kopernik, Kepler i Galileo, izmislila je objektivnu Stvarnost, asimilirajući skolastičke discipline „astronomije“ [...] i „fizike“ [...]. Razlika između „stvarnosti“ i „prostora modelizacije“ žrtvovana je u toku ove fuzije i od tada je postala permanentni izvor konfuzije u objašnjavanju [fenomenâ].²

Nastanak moderne nauke nesumnjivo je predstavljao trijumf naučne spoznaje o svijetu, ali naučna i konceptualna misao često rizikuju da „shvate sopstveni mit preozbiljno, to jest da shvate prostor modelizacije kao jedinu stvarnost“, prema riječima Joriona.³ Osim toga, valja napomenuti da je *Belle Époque* vrijeme u kojem je naučna i konceptualna misao kao takva počela osporavati ovu koncepciju objektivne stvarnosti kao *predmeta spoznaje*, prvo u filozofiji tokom devetnaestog vijeka, sa Schopenhauerom koji je među prvima uvidio nemogućnost neposredne spoznaje, a onda i sa Nietzscheom i Bergsonom, koji su posebno vrednovali proživljeno iskustvo; a potom i u nauci, od Einsteinove teorije relativnosti, i Freudovog otkrića podsvijesti. Ne treba nas, dakle, čuditi što je u *Belle Époqueu* došlo do krize pojma stvarnosti. Ipak, za francusku poeziju, osobito od 1912, ta kriza je predstavljala doba nade i mogućnosti, koje su doslovno masakrirane u višku stvarnosti koji je rat.

¹ Reverdy, *Œuvres complètes II*, *op. cit.*, str. 879. Ja podvlačim.

² Paul Jorion, *Comment la vérité et la réalité furent inventées*, Paris, Gallimard, Bibliothèque des sciences humaines, NRF, 2009, str. 9.

³ *Ibid.*, str. 228–229.

1.3 Poezija i percepcija

Ako moderna poezija dakle odbacuje koncept *objektivne stvarnosti*, isto to općenito čini sa konceptualnim jezikom. „Pjesnički način nastanjivanja svijeta“, kako ga naziva Jean-Claude Pinson,¹ prema tome, osobito za pjesnika, implicira jednu percepciju – „*predobjektno gledanje*, koje je ono što nazivamo bitak u svijetu“.² Dozvoliću sebi da još jednom komentiram Cendrarsov tekst koji smo razmotrili ranije. Kako *simultano*, koje je tehnika, *zanat*, omogućava da se obrađuje stvarnost, „materija svijeta“? Zahvaljujući, prije svega, *dubini*. Ta dubina ipak nije stvar perspektive, odnosno način da se geometrijski organizira prostor, nego način nastanjivanja tog prostora, da se bude impliciran u taj prostor: „Sve što čovjek vidi, viđeno je kroz dubinu. Čovjek živi u dubini. Čovjek putuje u dubini. Ja sam u njoj. Čula isto tako. I duh“.³ Ipak, odbacivanje „objektivne stvarnosti“ ne podrazumijeva nametanje subjektivnosti, „čiste unutrašnjosti“, već interaktivni i dijalektički odnos sa svijetom koji nastanjujemo, kao što je primijetio Merleau-Ponty:

Unutrašnjost i spoljašnjost su neodvojive. Svijet je sasvim unutra i ja sam posve izvan sebe.⁴

Pošto je ovo odbijanje „objektivnog svijeta“, kao što smo već konstatovali, odbijanje konceptualnog jezika, ovaj lirski aspekt stvarnosti čini mi se usko vezanim s imenovanjem i jezičkom invencijom. Čini se da se to istovremeno otkriće svijeta i jezika očituje s jedne strane u pojavi i posmatranju nekog izolovanog predmeta, a s druge strane u nabranju predmeta što postoje u svijetu koji i nije ništa drugo do predstava. Apollinaire hvali Picassa da je „gotovo sam napravio veliku revoluciju umjetnosti“, jer je kod njega „svijet novo predstavljanje“,⁵ odmah nakon što ovaj nabraja predmete koji postoje u svijetu („elemente“⁶). Reverdy će, s druge strane, u svojim teorijskim tekstovima preuzeti taj izraz *elementi* i primijetiti da je pjesnik, pored svog unutrašnjeg života koji mu je u potpunosti neophodan, „idealni prijemnik svih vanjskih događaja“.⁷ Kod njega zapravo nema nabranja, već postoje nizovi predmeta, koji se smatraju *elementima* bez logičkog odnosa, ali povezani analogijom, što je tipično za Reverdyja. Slično kao kod Apollinairea, ali karakteristično, Cendrars u „Prozi o Transsibircu i maloj Jehanni Francuskinji“ nabranjem na neki način opisuje vlastiti odnos prema svijetu:

¹ Jean-Claude Pinson, *Habiter en poète*, Seyssel, Champ Vallon, 1995.

² Merleau-Ponty, *Fenomenologija percepcije*, op. cit., str. 95.

³ Blaise Cendrars, « Modernités », u: *Tout Autour D’Aujourd’hui*, tom XI, op. cit., str. 69–70.

⁴ Merleau-Ponty, *Fenomenologija percepcije*, op. cit., str. 421.

⁵ Guillaume Apollinaire, *Les Peintres cubistes*, Pariz, Hermann, 1965, str. 67.

⁶ Ibid.

⁷ Reverdy, « Poésie », u: *Œuvres complètes I*, op. cit., str. 593.

I sva krvoprolića
Antička historija
Moderna historija
Vrtlozi
Brodolomi
Čak i onaj *Titanikov* o kojem sam čitao u novinama
Toliko slika-asocijacija koje ne mogu da razvijam u svojim stihovima
Jer sam još uvijek vrlo loš pjesnik
Jer me svemir preplavlja¹

Nije li upravo to stvarnost: *čitav svijet*, nepoznatljiv u svojoj raznolikosti, jer je on tek beskrajni niz horizonata ili, prema Merleau-Pontyu, *latentni horizont našeg iskustva, koji je neprestano prisutan*² i *otvoreno i nedefinirano jedinstvo u kojemu sam situiran*.³ Međutim, to prostranstvo koje je nemoguće do kraja spoznati upravo nudi modernom pjesniku neiscrpan izvor alteriteta i novine:

[Percepcija] me otvara svijetu, ona to može učiniti samo nadilazeći se i nadilazeći me, potrebno je da perceptivna *sinteza* bude nedovršena, ona mi može pružiti nešto *stvarno* jedino izlažući se riziku zablude [...] ⁴

Svijet nije ono što ja mislim, već ono što živim, ja sam otvoren svijetu, nesumnjivo, s njime komuniciram, ali ga ne posjedujem, on je neiscrpljiv.⁵

Ta neprestana *moblnost* svijeta s jedne strane odgovara neuhvatljivosti trenutka, i općenito vremena, a s druge strane ekspanziji života i relativnosti prostora. Kao što smo već ranije konstatovali, Apollinaireu i Cendrarsu *simultanizam* omogućava da se sve to pokuša obuhvatiti i shvatiti zajedno. Stručnjak za Cendrarsa i urednik njegovih sabranih djela Claude Leroy na sljedeći način komentira tu *opsesiju* nabiranja kod ovog potonjeg:

Otkud toliko silovita moć sa kojom Cendrarsa obuzima to pisanje bez daha? Preći, pronaći i osobito imenovati pojavljuju se kao erotske figure, koje od putnika podleglog svojoj nabrajačkoj opsesiji čine neku vrstu libertena. Svijet je jedno veliko poželjno tijelo, čije naslade su neiscrpne, tijelo u kojem pjesnik uživa navodeći sve te naslade jednu po jednu. Nabrajati znači nositi grb svijeta.⁶

¹ Blaise Cendrars, *Du Monde entier au cœur du monde, poésies complètes*, Pariz, *Poésie*/Gallimard, 2006, str. 58.

² Merleau-Ponty, *Fenomenologija percepcije, op. cit.*, str. 107.

³ *Ibid.*, str. 351.

⁴ *Ibid.*, str. 391.

⁵ *Ibid.*, str. 13.

⁶ Claude Leroy, *Dans l'atelier de Cendrars*, Pariz, Champion, 2011, str. 182.

Kao što i Leroy primjećuje, ovo nabranje nije samo „popis već poznatog“, već je to „inventar je invencija“, jer „onaj koji nabranja stvara“.¹ Takva je veza između jezika i svijeta – u nabranju koje je stvaranje svijeta iz jezika. Po Leroyevom lijepom izrazu, Cendrars „slovka svijet“,² jer je potrebno shvatiti ovu gestu u perspektivi dugačke karijere/života ovog pisca koji će se docnije okrenuti mitologiji, po definiciji priči o stvaranju svijeta, da bi svaki put ponovo otkrio i svijet i sebe: „takav je također kozmogonijski poziv pjesnika čija stvaralačka riječ priziva svijet jezika i jezik svijeta“.³

Ali, ako nabranje predmeta može dovesti do stvaranja novog jezika imenovanjem, onda do toga može dovesti i pojava izolovanog predmeta, samog za sebe, lišenog bilo kakve kulturne konotacije. Jedan takav predmet čini se *odvojenim*, prema ideji Rémya de Gourmonta o „disocijaciji ideja“.⁴ Reverdy komentira taj proces odvajanja kao ogoljavanje i udaljavanje od bilo kakvog sentimentalizma: „Bilo je neophodno ogoljeti predmet od njegove sentimentalne vrijednosti, koja ga je obavijala, da bi mu se tako dala sva materijalna i likovna vrijednost“.⁵ Međutim, on isto tako primjećuje da „poezija nije u objektu, nego u subjektu“.⁶ Subjekt percipira i osjeća emociju. Ovdje se nameće zaključak da moderna poezija više ne poznaje „pjesničke predmete“, u smislu motiva koji bi bili *poetični* sami po sebi. Bilo koji predmet može sada biti „poetičan“, a stvarni predmeti su možda prikazani kao posve svakodnevni i obični, ali i kao beskrajni i nepoznatljivi u svojoj nepremostivoj drugosti. Možda je upravo to razlog zbog kojeg se moderna poezija okreće stvarnim predmetima preko kolaža, nabranja i drugih „pronazaka“ koji su srodni *ready-madeu* Marcela Duchampa, budući da pjesnik, okrećući se stvarnosti konkretnog predmeta, ne nastoji vidjeti taj predmet kao ideju, pojam, i ono što Merleau-Ponty u narednom odlomku naziva *generalni tip*:

Kada brzo razgledam objekte koji me okružuju da ih obilježim i orijentiram se među njima, tada tek što sam uhvatio trenutačan izgled svijeta, identificiram ovdje vrata, drugdje prozor, drugdje ovaj stol, koji su samo oslonci i vodiči drugamo orijentirane praktične intencije i koji su mi tada dani jedino kao značenja. Ali kad kontempliram neki objekt sa jedinom brigom da ga vidim kako postoji i kako preda mnom razastire svoja bogatstva tada on prestaje biti aluzija na neki generalan tip, i ja opažam da svaka percepcija, i ne samo ona prizora koje otkrivam prvi put, za sebe iznova rađa inteligenciju i posjeduje nešto od genijalne invencije: da bih prepoznao stablo kao stablo, treba da, ispod ovog stečenog značenja, momentalno uređenje osjetilnog

¹ Ibid.

² Ibid., str. 183.

³ Ibid.

⁴ Remy de Gourmont, *La Culture des idées*, Mercure de France, 1900, str. 73.

⁵ Reverdy, *Œuvres complètes II, op. cit.*, str. 1169.

⁶ Reverdy, « Le Poète secret et le monde extérieur » u: *Œuvres complètes II, op. cit.*, str. 1208.

prizora opet započne, kao prvog dana biljnog svijeta, ocrtavati individualnu ideju ovoga stabla.¹

Ovo značenje stvari same po sebi u pjesmi nužno se poziva na *generalni tip*, jer takva je općenito priroda riječi i jezika, i taj generalni tip odgovara leksičkom označenom; ali u gesti imenovanja, pjesnik teži jednoj konkretnijoj ideji tog predmeta, mimo jezičkih i kulturnih konvencija i tipova, te se nada da će i njegov čitalac težiti istome. Jedino izvan „uobičajenih odnosa“, jedan takav „disocirani“ predmet može nas potaknuti da krenemo prema originalnom iskustvu jezika kao „izvorne riječi“. A ako je tako sa izoliranim predmetom, onda je utoliko više tako sa neuobičajenom kombinacijom nekoliko predmeta, jer riječi koje označavaju te predmete odstupaju od svoje uobičajene funkcije elemenata jednog koda, kako bi učestvovala u stvaranju novih značenja i novih iskustava.

Jedan drugi aspekt ovog *iskustva stvarnosti* treba nam zadržati pažnju, a to je upravo činjenica da se više radi o iskustvu, nego o spoznaji konceptualnog tipa. Merleau-Ponty napominje da: „tijelo je naše glavno sredstvo da imamo svijet“,² odnosno da percepcija ne razlikuje pet zasebnih čula („pet čula i još nekoliko drugih“, kako je govorio Apollinaire³): „Senzorno je iskustvo nestalno i ono je strano prirodnoj percepciji koja se vrši u isti mah cijelim našim tijelom i otvara se prema intersenzornom svijetu“.⁴ Ako je svijet samo moja predstava, onda, prema riječima Apollinairea, „treba prevesti stvarnost“,⁵ odnosno prevesti na jezik ovo pjesničko iskustvo svijeta. Ono što, dakle, treba „prevesti“ jeste određena „logika svijeta koju prihvaća cijelo moje tijelo, i kojom intersenzorne stvari postaju za nas moguće“.⁶ Očigledno da u ovom iskustvu stvarnosti važnu ulogu igra ono što Merleau-Ponty naziva njegovim *intersenzornim* karakterom, i čini se opravdanim zapitati se da li *intersenzorno* zapravo predstavlja jednu od osnova izvanrednog dijaloga između različitih umjetnosti ove epohe. Sa stajališta fenomenologije percepcije Merleau-Pontya, „čovjeka definiramo njegovim iskustvom, to jest njegovim vlastitim načinom oblikovanja svijeta“.⁷ Svako ga oblikuje na svoj način, ali umjetnici i pjesnici od toga naprave svoje zvanje.

¹ Merleau-Ponty, *Fenomenologija percepcije*, op. cit., str. 60.

² Ibid., str. 161.

³ Apollinaire, « Cortège », u: *Œuvres poétiques*, op. cit., str. 75.

⁴ Merleau-Ponty, *Fenomenologija percepcije*, op. cit., str. 239.

⁵ Apollinaire, *Œuvres en prose complètes II*, op. cit., str. 865-866.

⁶ Merleau-Ponty, *fenomenologija percepcije*, op. cit., str. 341.

⁷ Merleau-Ponty, *fenomenologija percepcije*, op. cit., str. 185.

1.4 Sopstvena stvarnost i invencija stvarnosti

Jedno drugačije, bogatije i složenije iskustvo stvarnosti – u odnosu na strogo „realno“ i racionalno stajalište koje ju koncipira samo sa mjerljivog, izračunljivog i prema tome kvantifikativnog stajališta – javlja se kao najvažniji poticaj lirizma stvarnosti. Ipak, taj lirizam, iako se poziva na antimimetičku estetiku, također se, kao što smo i vidjeli, poziva na *stvarnost* kao jednu od najvažnijih osobina djelâ i nove estetike. Ta stvarnost pjesme i djela treba da odgovara specifičnom iskustvu stvarnosti:

Stvarnost pjesme zavisi od te *težnje pjesnikove duše prema stvarnom*; [...] a pisana poezija je, sve u svemu, tek rezultat te težnje ka jednoj apsolutnoj stvarnosti, na planu na kom mogu djelovati samo izuzetno snažni intuitivni uzleti povezani sa izrazito izoštranim shvatanjem najudaljenijih odnosa koji povezuju sve stvari.¹

Primijetimo da se za Reverdyja *dvije stvarnosti* ni slučajno ne smiju pobrkati. On uočava takvu zabunu u onome što se tradicionalno shvata kao *realizam*:

I tako se uspjela pobrkati *životna stvarnost* sa *umjetničkom stvarnošću* te se malo pomalo došlo do realizma koji posve gubi ovu drugu stvarnost i nije ništa drugo do najveća potčinjenost Umjetnosti. Jer najbolje imitirati znači najmanje *stvarati*.²

Ta „sopstvena stvarnost“³ koju bi, prema mišljenju pjesnika, djelo trebalo posjedovati i na koju smo već vidjeli da se i Apollinaire pozivao, nešto je što bi ovdje trebalo pokušati precizirati. Radi se prije svega o tome da umjetničko djelo više ne predstavlja svijet fikcije – ili, ako hoćete, *nestvarnosti* („Od kojeg drugog predmeta osim umjetničkog djela se očekuje da liči na nešto drugo osim na sebe samo?“, pita se Reverdy u istom pasusu). Ali, to nije sve, jer poetika stvarnosti o kojoj se ovdje govori nipošto nije poduhvat stvaranja apstraktne poezije. O čemu se onda radi? Ukoliko se u ovoj nereprezentacijskoj i antimimetičkoj estetici više ne zahtijeva od umjetničkog djela da *nalikuje* na bilo šta drugo od onoga što ono jeste, već da posjeduje svoju „sopstvenu stvarnost“, možda se to djelo pokušava *razumjeti* na drukčiji način, to jest ne nužno i ne samo intelektom. Radi se o tome da, umjesto da ga se analizira, da nam se to djelo prije svega *sviđa* ili *ne sviđa* (na francuskom bukvalno: *da ga volimo ili ne*). Reverdy implicitno uspoređuje ljepotu leptira s ljepotom umjetničkog djela pitajući se „ko to, kada vidi zapanjujuću simetriju slika i boja koje

¹ Reverdy, « *Poésie* » u: *Œuvres complètes I*, *op. cit.*, str. 594. Ja podvlačim.

² Ibid., str. 476–477.

³ Ibid., str. 477.

ukrašavaju krila nekih od njih, traži da shvati prije nego se počne diviti,¹ i na sličan način tvrdi da „[mi] toliko želimo *shvatiti* da više ne umijemo *voljeti*“.² S jedne strane nas pjesnik upozorava na eventualnu konfuziju između stvarnosti života i umjetničke stvarnosti, ali isto tako napominje da ova druga „fiksira umjetničko djelo i omogućava mu da zauzme svoje mjesto među stvarima koje postoje u prirodi“.³ Umjetničko djelo treba, dakle, u tom pogledu biti kao bilo koji drugi predmet.

U vezi s tom problematikom *stvarne* antimimetičke estetike kod Reverdyja i u ovoj epohi, Étienne-Alain Hubert podsjeća da Fernand Léger (blizak Cendrarsov prijatelj, između ostalih) na jednoj konferenciji 1913. predlaže da se realizam obnovi, te napominje da se „djelu pripisuje *status predmeta*“.⁴ Ovaj „status predmeta“ povlači određene posljedice na nivou estetike, u pogledu načina na koji se ovo djelo *razumije* ili uvažava. Apollinaire, jedan od najznačajnijih kritičara svog vremena, na svoj način objašnjava ovaj prijedlog da se pristupi umjetničkom djelu prije svega kao iskustvu:

Stvarnost je u ovom slučaju materija. [...] prikazuju nam se boje koje na nas više ne trebaju ostavljati utisak kao simboli, nego kao konkretni oblici.⁵

Sopstvena stvarnost jednog djela iskazuje se, dakle, kroz određenu materijalnost, primjetnu u vizuelnoj poeziji talijanskih futurista, Cendrarsa i dadaista, ali isto tako u Apollinaireovim *kaligramima* ili još u zbirci *Stele* Victora Segalena, objavljenoj 1912. godine. Možda je interesantno uzeti u obzir druge dvije Reverdyeve opaske vezano za tu materijalnost predmeta, to da „modeli koje je Picasso pružio, predstavljali su prije svega osobitu novinu kao *materijalne predstave*“,⁶ te naročito „materijalnu vrijednost preuzetu iz domena stvarnosti“.⁷ Antimimetička i antirealistička estetika dakle ojačavaju tu materijalnost i *sopstvenu stvarnost* djela. Upravo je zbog toga bio presudan utjecaj afričke i oceanijske umjetnosti na zapadnu modernu umjetnost ove epohe. Iako docnija, opaska Tristana Tzara može nam ukazati na važnost *statusa predmeta* oceanijskih kipova pred očima tadašnjih zapadnih umjetnika:

¹ Reverdy, « Poésie », u: *Œuvres complètes I, op. cit.*, str. 485.

² Ibid., str. 525.

³ Reverdy, *Œuvres complètes II, op. cit.*, str. 561.

⁴ Étienne-Alain Hubert, *Circonstances de la poésie : Reverdy, Apollinaire le surréalisme*, Pariz, Klincksieck, 2009, str. 39.

⁵ Apollinaire, *Œuvres en prose*, tom II, uredili P. Caizargues i M. Décaudin, Gallimard, kolekcija La Pléiade, 1991, str. 45.

⁶ Reverdy, « Autres écrits sur l'art et la poésie », *Œuvres complètes I, op. cit.*, str. 582.

⁷ Ibid., str. 583.

Ali predmet koji je dobijen na taj način, zbog stvarnosti koju je stekao, postaje i sam svet; on je predmet za sebe, on jeste stvarnost koja se može percipirati. Ideja koju je stvorio nestaje pred predmetom koji poprima snagu stvarnosti.¹

Tzara je vjerovatno iz „otkrića“ takozvanih primitivnih umjetnosti izvukao zaključke značajne za sveukupnu zapadnu modernu umjetnost, ali šteta što na jedvite jade priznaje Apollinaireovu zaslugu u tom „otkriću“, natječući se s pjesnikom koji je umro 1918. i pokušavajući da umanja njegov doprinos. Zanimljivo je ovdje primijetiti i interes koji je Cendrars, u isto vrijeme kada i Tzara, pokazivao prema „crnačkim“ pričama i pjesmama.

Da se vratimo na materijalnost *sopstvene stvarnosti* djela. Nameće se zaključak da je ona u službi jednog iskustva umjetnosti. Djelo bi, drugim riječima, trebalo djelovati na nas tako da proizvede iskustvo. Još od 1912. Apollinaire prepoznaje, u članku znakovitog naslova *Stvarnost. Čisto slikarstvo*, tu osobinu u Delaunayevoj slici *L'Equipe de Cardiff, troisième représentation*, koju komentira na sljedeći način:

To je simultanost. Sugestivno, a ne samo objektivno slikarstvo, ono koje djeluje na nas na isti način kao priroda i poezija!²

Sada se bolje vidi šta je Apollinaire htio reći kada je predložio *povratak na samu prirodu, ali ne imitirajući je na način kako to rade fotografi*,³ i to da pozorišni komad treba biti *sama priroda*.⁴ Uronjeni u iskustvo života, šta mi to zaista razumijemo u samom trenutku u kojem ga živimo? Pa ipak, određena iskustva se odmah pokažu kao važna, a mi ih percipiramo kao takva a da se ne nađe potreba da ih analiziramo ili shvatimo. Ta stvarnost života je, naime, ambicija neimitacijske umjetnosti: *imati svoju stvarnost, dosegnuti svoju stvarnost, unijeti stvarnost u svoja djela* itd. Upravo ta *stvarnost* bez dvojbe ostaje izričito *umjetnička*, ali u isto vrijeme je i poetika stvarnosti koja se odnosi na novo iskustvo stvarnosti *u samom životu*, onda kada *podignemo pogled s knjige*, kao što nas na to poziva Yves Bonnefoy.⁵

Postoji i drugi način kako ova *umjetnička stvarnost* može utjecati na stvarnost i na život, a to je vjerovatno najvažniji aspekt ove poetike – invencija same stvarnosti. Apollinaire je u tome vidio ništa manje nego ulogu pjesnika ili umjetnika: *Velikim pjesnicima i velikim umjetnicima je društvena zadaća da neprestano obnavljaju i nanovo osmišljavaju izgled koji*

¹ Tristan Tzara, *Découverte des arts dits primitifs*, Pariz, Hazan, 2006, str. 37.

² Apollinaire, « Réalité. Peinture pure », *Les Soirées de Paris*, iz decembra 1912, citirano iz: *Œuvres complètes en prose II*, *op. cit.*, str. 537.

³ Apollinaire, *Œuvres poétiques*, *op. cit.*, str. 865.

⁴ *Ibid.*, str. 882.

⁵ Yves Bonnefoy, *Entretiens sur la poésie*, Mercure de France, 1990, str. 223–239.

poprima priroda u očima ljudi.¹ Ako je *svijet* samo predstava, umjetnost onda može utjecati ili čak punopravno stvarati taj *način viđenja*. Uzimajući za primjer slikara impresionistu Augusta Renoira, Apollinaire pokazuje kako umjetnik može *izmišljati* vlastitu epohu, čak i ako će to postati jasno tek kasnije:

Lutke potječu iz narodne kulture; ali one uvijek izgledaju kao da su nadahnute velikim umjetničkim djelima iste epohe. Tu istinu je lako provjeriti. Pa ipak, ko bi se usudio reći da su lutke koje su se prodavale u bazarima oko 1880. godine proizvedene sa osjećanjem sličnim onome koje je imao Renoir kada je slikao svoje portrete?

Niko to tada nije ni primjećivao. Ali to ipak znači da je Renoirova umjetnost dovoljno energična, dovoljno živahna da se nametne našim čulima dok su se široj publici te epohe kada je on debitirao, njegove koncepcije činile kao puki apsurd ili čak ludost.²

Treba napomenuti da ova „invencija epohe“ pripada prije svega modernoj umjetnosti i književnosti, zahvaljujući ubrzanim promjenama epoha i dodatnom povjerenju umjetnika i pisaca u sopstvenu moć stvaranja, koja je vjerovatno dosegla svoj vrhunac neposredno pred takozvani Veliki rat. „Šira publika“ uglavnom je doživljavala predstavnike fovizma i kubizma kao apsurdne, i kad je Apollinaire preokao da će upravo ta umjetnost potom odrediti epohu, tu je zaista bilo i nečega proročanskog. Ali njegova težnja da „ukroti proročanstvo“³ nije se tu zaustavila i, osim toga, radilo se o tome da se *izmisli* budućnost, kao što je to, na primjer, činio francuski pjesnik i izumitelj Charles Cros, koji je izumio gramofon mnogo prije Thomasa Edisona.

1.5 Poetika *elemenata stvarnosti*

Riječ je dakle o estetici fragmentiranog, heterogenog i nepovezanog koja ne izgleda baš uvijek *stvarnom* kao što bi (varljivo!) izgledala fotografija koja prikazuje jasnu i dobro definiranu sliku svijeta, prema riječima Apollinairea u Predgovoru *Tirezijinih sisa*. Dakle, ne radi se o *imitiranju* stvarnosti onakve kakvu je vidimo, nego o sastavljanju fragmentiranih znakova, u kojima se lako prepoznaju detalji ili predmeti svakodnevnog života. Ostali fragmenti često su oni koji se referiraju na fikciju (primjerice *Fantômas*), na

¹ Guillaume Apollinaire, *Les Peintres cubistes*, Pariz, Hermann, 1965, str. 53.

² Ibid., str. 54.

³ Apollinaire, « L'Esprit nouveau et les poètes », u: *Œuvres complètes en prose II, op. cit.*, str. 954.

reklame ili čak snove. Apollinaire pokazuje i opravdava taj postupak i utisak nekoherentnosti koji iz njega proizilazi:

Ispravno je da se dramaturg služi
Svim priviđenjima kojima raspolaže
Kao što je činila Morgana na Đebel-Planini
Ispravno je da daje riječ gomili neživih predmeta
Ako mu se tako sviđi
I da se ne obazire ni na vrijeme
Ni na prostor.¹

Ipak, ne potpadaju svi ti fragmenti pod ono što Reverdy naziva *elementima stvarnosti*. Evo kako on objašnjava šta pod tim podrazumijeva:

No, pjesnik je također idealni prijemnik svih vanjskih događaja, svih kretnji bića i stvari; samo što, između svih osjetnih pojava, on odabire one koje su obavezno dio stvarnosti.

Pod time treba razumjeti sve jednostavne, duboke, konstantne stvari, koje vrijeme ne donosi niti ih odnosi, isto toliko neophodne ljudskom biću kao što ono može biti sebi samom. (Oblak i sto su, kao i sunce, kiša i stablo, stvarnosti; osobiti oblik neke odjeće je nestvaran. Neka knjiška reminiscencija koja se koristi u poeziji ostaje u domenu nestvarnog).²

Zaista, vrlo je teško pronaći eksplicitne knjiške reference u Reverdyjevoj poeziji, koja se ističe svojom krajnjom originalnošću i suhoparnošću. To uopće nije slučaj ni kod Apollinairea ni kod Cendrarsa: neke njihove pjesme su otvoreno i očito natrpane književnim ili drugim referencama, što te pjesnike nikako ne sprečava da ih istovremeno ispune i elementima stvarnosti. Ako pobliže pogledamo Reverdyjevu definiciju, ona se čini pomalo strogom, previše isključivom, čak i za njegove pjesme i pjesničke prakse. Mnogo njegovih vlastitih slikâ, ako bi ga doslovno shvatili, ne bi bilo rezultat „približavanja stvarnosti...“. Na kraju pjesme „Izlaz“ (Sortie), iz zbirke *Les ardoises du toit*, on stvara ovakvu sliku: „U noći tišina lebdi/I jedan automobil je odnosi“.³ U ovoj slici, koja predstavlja tipičnu Reverdyjevu metaforu, bilo bi jako teško reći da li je to nešto što *vrijeme donosi ili odnosi*. Nadalje, teško je reći koje to stvari uopće nisu *podvrgnute vremenu*. Što se tiče referenci na druga djela, književna ili ne, čak i izrazito originalnom pjesniku poput Reverdyja nemoguće je to potpuno izbjeći. Implicitne reference su prisutne u njegovoj poeziji, referira se na

¹ Apollinaire, *Œuvres poétiques*, op. cit., str. 822.

² Reverdy, *Œuvres complètes II*, op. cit., str. 562–563.

³ Reverdy, *Plupart du temps*, op. cit., str. 185.

Rimbauda, Mallarméa, svoje prijatelje slikare kubizma, pa čak i Apollinairea, samo što su njegove reference, takoreći, „poetičke“ i javljaju se na nivou oblikâ i umjetničkog stvaranja, na nivou postupaka, a da nikada ne izgube svoju vlastitu originalnost ili je, pak, pjesnik taj koji nikada ne gubi svoju. Kada se govori o distinkciji između stvarnih elemenata i onih koji to nisu, problem je što bi ta distinkcija nužno isključila bilo kakve kulturološke reference, što se čini nemogućim, osim kao pjesnički ideal kojem je zapravo težila stroga Reverdyeva poetika. Ako se malo proširi definicija *elemenata stvarnosti*, toliko da ona obuhvati fragmente umjetničkih djela, reference iz književne ili narodne ili masovne kulture, a posebno reklame i isječke iz novina, onda ćemo dobiti ono što tačno odgovara Apollinaireovoj ili Cendrarsovoj poetici. Predlažem, dakle, da se proširi ova definicija elemenata stvarnosti na sve fragmente od kojih Apollinaire i Cendrars počinju sastavljati svoje „pjesničke kolaže“ od otprilike 1912. godine. Jedino ta pretpostavka može objasniti raznolikost i raznovrsnost tih fragmenata kolaža.

Ne radi se o tome da li ti fragmenti u sebi sadrže više ili manje *stvarnosti* naspram *fikcije*, *predstave*, itd. – nego o tome da ih se razmotri kao stvarnosti *jer postoje*, u svijetu ili u životu pjesnika, i oni su mu na dohvata ruke, to jest mogu predstavljati postojeće elemente od kojih pjesnik može stvoriti umjetničko djelo. Oni već posjeduju određenu stvarnost, a umjetnik ili pisac im daje onu drugu, umjetničku stvarnost. Time se možda približavaju kolažu, pronađenim predmetima (*objets trouvés*) i *ready-madeu*, samo što nikada ne čine umjetničko djelo u cjelini, nego predstavljaju tek jedan materijal od kojeg pjesnik gradi znakove i slike. Vidjećemo kako je ova nova tehnika bila korjenita revolucija u književnosti tog vremena, posebice u pogledu tehnike kolaža, koja joj je srodna. Pa ipak, potrebno je primijetiti da se, što se tiče takvih elementa stvarnosti u poeziji, ne radi baš o istinskim fragmentima „stvarnog svijeta“, kao što bi to bio slučaj u kolažu ili *ready-madeu*, gdje je granica samog predstavljanja očigledno prekoračena. Tako i Picassova skulptura „Čaša apsinta“, iz proljeća 1914, sadrži pravu kašiku za apsint, koja je *predočena*, ali ne i predstavljena. Ta kašika, iako pripada predstavi, ipak briše granice između nje i stvarnosti. U poeziji, bez obzira da li je to referenca na neki srednjovjekovni roman (*Čarobnjak koji propada*) ili tekst reklame za paradajz-sos, ili pak neki detalj s neke savremene slike (*Devetnaest elastičnih pjesama*), dijelovi teksta uzeti iz novina (ista Cendrarsova zbirka), svi ti fragmenti su prije svega *znakovi*. To možda objašnjava zašto Apollinaire govori o *prividenjima* (*mirages*). Originalnost nove tehnike upravo je u korištenju tih znakova. Oni više zajedno ne oblikuju sistem predstavljanja koji bi postao jedinstvena, manje ili više koherentna slika svijeta ili nekog pejzaža, na primjer. U ovim fragmentima čitalac odmah prepoznaje poznate fragmente svakodnevnog života, preko maksimalno pojednostavljenih znakova, svedenih na osnovne crte te uobičajenosti i te senzorne jednostavnosti, koji nemaju ništa intelektualno, i koji teže da budu što je više moguće neposredni. Kao i u životu, percepcija prikuplja čitavu gomilu različitih osjećaja i utisaka, prije nego što naša potreba za

logikom i smislom intervenira da napravi reda i uspostavi „situaciju“. U ovim znakovima čitalac, bez potrebe za razmišljanjem, prepoznaje određenu *senzornu* stvarnost. To novo funkcioniranje znakova nužno implicira potpuno novi režim predstavljanja, posebno pjesničkih referenci, u kojima se vanjski svijet ne imitira, nego je takoreći *impliciran*.

Ovdje ćemo se opet vratiti na pitanje razlike između ove poetike stvarnosti u odnosu na historijski književni realizam. Najvažnija problematika estetike francuske pjesničke avangarde u periodu 1910–1918. nije se ticala samo pitanja forme, nego predstavljanja: uopće se ne žudi za dostizanjem nekakvog „pjesničkog realizma“, sličnog realizmu ili naturalizmu u prozi, već o posve različitoj koncepciji stvarnosti kod ovih pjesnika, koji su vrlo dobro znali, kako kaže Reverdy, da se nalaze „na sjecištu između dvije ravni, okrutno naoštrenoj oštrici između ravni sna i druge ravni stvarnosti“.¹

Oni znaju da su njihove pjesme tek *kristali koji ostaju nakon žarkog kontakta duha sa stvarnošću*.² Svjesni su da su sanjari ili *čarobnjaci*, ali čini se da im ni simbolizam niti proza realizma više ne omogućavaju inovacije u njihovoj umjetnosti. Nameće im se potreba za drugačijom koncepcijom predstavljanja stvarnosti jer žele biti što bliže životu. Hugo Friedrich je u vezi s Apollinaireovom pjesmom „Lundi rue Christine“ primijetio da „ova poezija (...) više ne kopira stvarnost nego se sama postavlja kao predmet“.³ Zaista, u ovoj poetici fragmenata i stvarnosti odbacuje se *mimesis*, imitacija koja se primjenjivala dotad, baš kao što se i u slikarstvu iste epohe najprije odbacuje perspektiva i imitacija, s kubistima, a potom i figuracija, s Maljevičem i Kandinskim. Možemo dodati da istoj epohi pripada i austrijski kompozitor Arnold Schönberg koji eliminiše tonalitet u svom djelu *Pierrot lunaire* (1912). No, simbolizam je zapravo već prekinuo s podvrgavanjem umjetnosti čulnoj stvarnosti koju su pjesnici, manje ili više opravdano, pripisivali realizmu i naturalizmu u prozi, iako simbolizam nije posve napustio istu tehniku stvaranja slikâ, već se uputio u drugom smjeru – prema apstrakcijama snova. Ako se onda napušta princip *imitacije* stvarnosti u poeziji, onda to nipošto nije zato da bi se okrenula leđa stvarnosti. U toj formalnoj revoluciji, riječ je o otkrivanju novih sredstava predstavljanja za poeziju, kao i za druge umjetnosti, da bi im se, naprotiv, dopustilo da se približe životu. Reverdy je bio svjestan ove problematike svoje epohe:

Mi živimo u epohi umjetničkog stvaranja kada se više ne prepričavaju priče na manje ili više ugodan način, nego se stvaraju djela koja, odvajajući se od života, u njega ulaze zato što posjeduju sopstvenu egzistenciju daleko od prizivanja ili reproduciranja stvari iz života.

¹ Reverdy, *Œuvres complètes II*, *op. cit.*, str. 548.

² Ibid.

³ Hugo Friedrich, *Structure de la poésie moderne*, *op. cit.*, str. 220. Ja podvlačim.

Zbog toga, današnja Umjetnost je umjetnost velike stvarnosti. No, pod time treba razumjeti umjetničku stvarnost, a ne realizam; to je manir kojem se najviše suprotstavljamo.¹

Treba dati prednost umjetnost koja od života uzima jedino elemente stvarnosti što su joj neophodni i koja [...] uspijeva, ništa ne imitirajući, stvoriti umjetničko djelo samo za sebe. To djelo će morati posjedovati sopstvenu stvarnost, svoju umjetničku korist, svoj nezavisni život, i neće evocirati ništa osim sebe samo.²

Reverdy odbacuje naraciju i sve ono što smatra drugim postupcima imitacije života, kako bi zamislio drugačiji odnos prema stvarnosti. Umjetnik, odnosno pjesnik, ne reproducira utisak stvarnosti, nego ga zapravo *stvara*:

[...] djelo je rezultat emocije, a ne njeno ponavljanje; po tome su djela koja donosi ova nova estetika stvarnosti sama po sebi. Radi se, dakako, o umjetničkoj stvarnosti, *koja je suprotna umjetničkom djelu što imitira stvarnost*.³

Umjetnost pokušava da se približi stvarnosti, ali u posve drugom smjeru u odnosu na ono što je do tada bilo općeprihvaćeno. Za Apollinairea dramaturg, odnosno pjesnik,

Raspolaže onako kako želi
Zvucima pokretima postupcima volumenima bojama
Nikako u jedinom cilju
Da fotografira ono što se naziva komadićem života
Nego *da učini da se pojavi sam život u svojoj istini*⁴

Ta stvarnost nas iznenađuje u umjetničkim djelima i u pjesmama, i iako se radi tek o priviđenjima koja *začuđuju*, ona privlače pažnju na određene nove aspekte stvarnosti ili određene potpuno nepoznate odnose. Apollinaire u baletu *Parade* naslućuje ovu estetičku revoluciju koju povezuje sa vlastitim pjesničkim istraživanjima:

Scenografija i kostimi iz *Parade* jasno pokazuju preokupaciju *da se iz nekog predmeta izvuče koliko god može estetskog osjećanja*.

Potrebno je prije svega *prevesti stvarnost*. Ipak, *motiv više nije reproduciran*, nego samo predstavljen, i *radije nego da bude predstavljen*, htjelo bi ga se *sugerirati* uz pomoć neke vrste *analize-sinteze*, koja

¹ « Sur le cubisme », *Nord-Sud*, br. 1, od 15. marta 1917, u: *Œuvres complètes I, op. cit.*, str. 460.

² « Essai d'esthétique littéraire », *Nord-Sud*, br. 4–5, u: *ibid.*, str. 477.

³ Reverdy, *Œuvres complètes I, op. cit.*, str. 548.

⁴ Apollinaire, *Œuvres poétiques, op. cit.*, str. 822.

obuhvata sve vidljive predmete, i još nešto, ukoliko je to moguće, jednu integralnu shematizaciju koja bi pokušala da pomiri kontradikcije, odustajući ponekad namjerno od toga da daje neposredni izgled predmeta.¹

To je prije svega tehnika: privremeno izolirati predmet kako bismo ga pokušali smjestiti među druge tako da se iz njega izvuče određeno estetsko osjećanje. No, potom se vidi da pjesnik očajnički traga za riječima, možda se čak i nalazi pred nečim što prije nije izrečeno, a što ga se također tiče kao pjesnika. Taj predmet zasigurno nije *imitacija*, ali je *predstavljen*, samo što ta predstava nipošto ne podrazumijeva imitaciju, već *sugestiju* uz pomoć shematskog prikaza koji bi također bio neka vrsta *analize i sinteze*. Međutim, zar nije upravo taj „shematski prikaz“ ili „analiza-sinteza“, proces koji je doveo do stvaranja i korištenja sugestivnih i pojednostavljenih znakova, kojima je procesom odvojeno konvencionalno značenje – znakova koji su na neki način nanovo motivirani, a koje je Reverdy nazvao *elementima stvarnosti*?

A povrh svega, kako razumjeti cilj ove nove tehnike, kako ju definira Apollinaire, to jest *prevođenje* stvarnosti? Ovdje se vjerovatno radi o pjesničkoj sintezi u kojoj je više planova pomiješano. Šta znači *prevesti*, a pogotovo šta znači *prevesti stvarnost*? Prevesti je u šta? I kakvu to vrstu predstavljanja očekuje postići na taj način?

Na to Apollinaireovo „potrebno je“, nadovezuje se i Reverdyjevo mišljenje da je „potrebno fiksirati lirizam stvarnosti“.² Dosad smo vidjeli do koje mjere se obojica pjesnika brinu da se distanciraju od bilo kakvog *realizma*. Pa ipak, ocrta se jedna poetika stvarnosti, poetika u kojoj se stvarnost postavlja kao važno pitanje na svim nivoima. Ciljevi da se ona *prevede* i da se *fiksira* njen lirizam pokazuju nam kolika je Apollinaireova i Reverdyjeva ambicija da pjesničkoj avanturi i iskustvu daju novo značenje. Napokon, fiksirati lirizam stvarnosti znači fiksirati ono što je najneuhvatljivije i najneizvjesnije u iskustvu bitka-u-svijetu, izvan estetičkog i umjetničkog pitanja, a taj čin fiksiranja jednako je delikatan kao i čin prevođenja. Stvarnost se nalazi sa onu stranu ili pak izvan jezika i smisla. Fiksirati lirizam stvarnosti znači fiksirati vrtoglavicu, uhvatiti beskraj koji ne prestaje da nas nadilazi. „Svemir me preplavlja“ kako kaže Cendrars u nabrajanju raznorodnih pjesničkih materijala.³ U konačnici, možda se više radi o jednoj jedinoj *viziji*: načinu bivanja u svijetu i odnosu prema stvarnosti. Ali, ako se postavi pitanje stvarnosti, nameće se pitanje lirizma, jer ako se odbaci subjektivnost poezije, kako se onda pozivati na *lirizam*? Potrebno je, dakle, naći način da se istovremeno shvati kako su Apollinaire, Cendrars i Reverdy kombinirali stvarnost s lirizmom, i šta je to što čini da se jedan *efekat* ili *utisak* stvarnosti, umjetnička ili književna iluzija, mogu shvatiti kao autentični.

¹ Apollinaire, *Œuvres poétiques*, op. cit., str. 866. Ja podvlačim.

² Reverdy, *Œuvres complètes II*, op. cit., str. 546.

³ Cendrars, *Du Monde entier au cœur du monde*, op. cit., str. 58.

1.6 Odnos s kubizmom

Bilo bi pogrešno usvojiti neku definiciju *poezije kubizma* isključivo iz perspektive historije umjetnosti ili slikarstva, pritom posmatrajući Apollinairea, Cendrarsa i Reverdya samo preko umjetnika i slikara s kojima su se družili: takva definicija u potpunosti zanemaruje stajalište historije književnosti. Drugi pjesnici, poput Maxa Jacoba, Andréa Salmona, Gertrud Stein ili čak Wallacea Stevensa i Paula Van Ostajena, izjašnjavali su se kao *kubisti* i ne treba to nipošto opovrgnuti. Ali, kada je riječ o Apollinaireu, Cendrarsu i Reverdyu, oni su uvijek odbijali da ih se svodi na tu definiciju. Reverdy je oštro tvrdio da *poezija kubizma ne postoji*.¹

Njih trojicu je teško situirati u klasifikaciji historije književnosti upravo zato što su se sva trojica protivila pripadanju nekoj jedinstvenoj grupi ili pokretu, ili „kapeli“, prema riječima Apollinairea,² pozivajući se na vlastitu originalnost, ali isto tako – kao što vidimo – na konstantnu potragu za novim što ne prihvata zatvorenost i ograničavanje na gotove parole. Apollinaire je izmišljao različita imena za novu jedinstvenu umjetnost, sintezu svih umjetnosti koja će tek doći, sintezu istine koju je on uvijek najavljavao, sanjao i zagovarao, s velikom nadom da će izmijeniti život, i samim tim, s velikom vjerom u poeziju i u umjetnost. Brojni književni kritičari primijetili su da, koliko god su brojne i zapanjujuće sličnosti poezije Apollinairea, Cendrarsa i Reverdya sa kubizmom u slikarstvu, isto toliko su brojne i zapanjujuće njihove razlike. Treba uzeti u obzir osnovnu razliku među umjetnostima, odnosno između pjesme i slike. Perspektiva, koja se radikalno dovodi u pitanje na kubističkim slikama, ne postoji kao problem u poeziji – ili postoji, ali na posve drugačiji način. Prostor je, općenito govoreći, u pjesmi predstavljen na sasvim drugačiji način, tako da je u Apollinaireovoj, Cendrarsovoj i Reverdyevoj poeziji gotovo nemoguće pronaći tu sveprisutnost geometrije, tu geometrizaciju koja je frapantna karakteristika svih djela kubista. Nasuprot tome, glavna dimenzija u kojoj se razvija jedna pjesma jeste dimenzija vremena, koja kao takva ne postoji na nekoj slici. Da preciziram, recimo da slikari kubisti, kao što kaže Cendrars, „pod izlikom da поближе uhvate stvarnost [...] namjerno su množili prostor vremenom, a to su naivno nazivali četvrtom dimenzijom“.³ S druge strane, likovno istraživanje također je očigledno u djelima trojice pjesnika između 1912. i 1924. godine. Slikari su težili da uvedu vrijeme u likovno djelo, a pjesnici da istraže

¹ Reverdy, « Le Cubisme, la poésie plastique », u: *Œuvres complètes I*, str. 548.

² Povodom Henri-Martina Barzuna u članku « Simultanisme-Librettisme », u: *Œuvres en prose complètes II*, *op. cit.*, str. 975.

³ Cendrars, *Aujourd'hui*, u: *TADA*, tom 11, *op. cit.*, str. 59.

prostor pjesme. Ipak, to ne znači da su svi bili dio jedinstvenog pokreta. U najboljem slučaju, može se govoriti o kubističkom i/ili futurističkom utjecaju.

Možemo također primijetiti i da, ako se sagleda poetika trojice pjesnika, otkriće se brojni elementi koji nisu kubistički. Evo još jedne Cendrarsove jezgrovite i brutalne definicije poezije iz tog vremena: „Tango, ruski balet, kubizam, Mallarmé, intelektualni boljševizam, ludilo“.¹ U ovom iskazu, vrlo sažetom i zacijelo nepotpunom, vidi se da kubizam nije jedini faktor koji određuje ovu pjesničku epohu. Još bi tu valjalo dodati Erika Satiea, *Fantômas*, cirkus *Médrano*, Derraina, Carinika Rousseaua, *Le Lapin agile*, italijanski futurizam, njemački ekspresionizam, i vjerovatno još mnogo toga. Kako bi se ovaj *lirizam stvarnosti* razlikovao od kubizma, bilo bi prikladno reći da se radi o poetici otvorenoj za sve nove estetike svog vremena.

U pogledu elemenata stvarnosti, uloga kubizma ipak se čini vrlo važnom. Picasso je zaista pokrenuo revoluciju umjetnosti kada je „učinio da odleti u paramparčad ogledalo mirnog privida“.² Može se reći da je s kubizmom granica umjetnosti nasilno dosegnuta i pređena. To postaje jasno od 1912. s kolažom, u kojem ovo „ogledalo“ predstavljanja ne samo da je skršeno, nego ga je zaposjela stvarnost postojećih predmeta. Bilo da se radi o slikama, skulpturama ili kolažima, napuštanje perspektive imalo je za posljedicu preispitivanje imitacije modela, a kasnije i same figuracije, sa pojavom apstraktnog slikarstva. Picasso i Braque oko 1908–1909. započinju novu epohu, u kojoj će slikarstvo biti predvodnica svih umjetnosti. Stoga se čini prirodnim da su pjesnici, koji su vidjeli naznake i početke te estetske revolucije kod Rimbauda i Mallarméa, jedva čekali da uhvate korak s ovim dalekosežnim istupom slikarstva i da provedu revoluciju i obnovu na svom polju. Odvažnost slikara sigurno ih je ohrabrila da dovedu u pitanje ono što se smatralo jednim od principa književnosti – imitaciju. Ne treba zaboraviti da su oni bili među prvima koji su razumjeli taj zamah kubističke estetske revolucije. Apollinaire ju je dobro shvatio u svojim promišljanjima likovne umjetnosti, kojima je uvijek cilj poezija:

Ono po čemu se kubizam razlikuje od starog slikarstva je to da on nije umjetnost imitiranja, već umjetnost koncipiranja koja teži da se uzdigne do [čiste] kreacije.³

A nije li *stvaranje* upravo izvorno etimološko značenje *poezije* (starogr. *poiesis*)? Za Reverdyja,

¹ Pismo Blaisea Cendrarsa, u: Jean Epstein, *La Poésie d'aujourd'hui*, Pariz, La Sirène, 1921, str. 214.

² José Pierre, *L'univers surréaliste*, Somogy, 1983, str. 87. Ova autorova interpretacija odnosi se na jednu Bretonovu opasku, ali bez navođenja precizne reference.

³ Apollinaire, *Œuvres en prose complètes II*, op. cit., str. 16.

Izdvojiti, u cilju kreativnosti, odnose koje stvari posjeduju između sebe, da bi se te stvari približile, oduvijek je bilo prirodno poeziji. Slikari su primijenili taj postupak na predmete i, umjesto da ih predstavljaju, poslužili su se odnosima koje su otkrili između njih. Uslijedilo je reformiranje umjesto imitiranja ili interpretiranja.¹

Pjesnici su možda prvi put shvatili, i to zahvaljujući slikarima i modernoj umjetnosti, zamah revolucije pjesničkog jezika koju su prvi pokrenuli Rimbaud i Mallarmé. Reverdy naglašava da ono što on naziva „estetskim preokretom“ i „novim estetikama“, pojavljuje se najprije kod velikih preteča moderne poezije:

Ipak se zaboravlja u kojem trenutku su Rimbaud ili Mallarmé napravili preokret u književnoj estetici. To sve u svemu i nije bilo tako davno, i u momentu kada je Picasso javno pokazao svoje prve smjelosti, svi su bili preokupirani njihovim djelima, i njihovim duhom.

Počeli smo da osjećamo koliko je sve to važno i duboko. U tom trenutku smo to iskoristili, ali bez imitiranja. Naročito je bio značajan slučaj Rimbaud. Bilo je primamljivo za jedan odvažni duh, strahovito željan plemenitog očiđenja, da izvrši inovacije u domenu likovne umjetnosti. Picasso se usudio. Od tada, nakon što je prvenstvo duha potvrđeno, umjetnost je opet zauzela mjesto koje joj pripada. Ali utjecaj poezije je bio strahovit. Do te mjere da je stvorena nova oblast – likovna poezija – i to je ono što su nazvali kubizmom.

Ništa nije tako jednostavno, i ne djeluje tako prepoznatljivo kao ono što je suprotno od istine, i tako su došli do te famozne ideje da moderna poezija proističe iz slikarstva. O tome su i pisali. A upravo suprotno je istina, kao i to da pjesnici ostaju u okviru sopstvene tradicije.

Pjesnici su prvi stvorili umjetnost koja ne opisuje, a tek nakon toga su slikari stvorili onu koja ne imitira.²

Reverdy pripisuje *imitaciju* tradicionalnom figurativnom slikarstvu, kako bi ga okarakterizirao kao imitaciju modela, ali i razlikovao u odnosu na književni *mimesis*, svojstven modernoj prozi kakva je nastala tokom XIX vijeka i koja se uglavnom temeljila na tehnikama naracije i deskripcije. I, kao što smo već vidjeli, upravo njih on u poeziji odbacuje jer poeziju naziva *nedeskriptivnom umjetnošću*. Estetski preokret u poeziji sastojao se od zahtjeva za nezavisnošću pjesničkog jezika, kako za Rimbauda tako i za Mallarméa, ali već početkom XX stoljeća ovaj zahtjev se proširio na područja svih umjetnosti, postavši radikalna afirmacija aktivnog aspekta *kreacije*, kao suprotnosti imitaciji, reprodukciji, itd.

¹ Reverdy, *Œuvres complètes I*, op. cit., str. 547.

² Ibid.

Kroz ove različitosti i zajedničke brige, tačno se vidi da se radi o revoluciji estetike koja se tiče umjetnosti u širem smislu. Jasno je da u ovoj revoluciji estetike poezija igra historijsku ulogu, a da pjesnici, iako nisu započeli tu „kubističku revoluciju“, zauzimaju posebno mjesto, rijetko u historiji književnosti, na sjecištu umjetnosti, i to upravo zahvaljujući njihovim estetskim razmišljanjima, ali i samoj prirodi poezije, to jest njenom duhu nezavisnosti i pripisivanju apsolutne moći stvaralačkom činu. To možda objašnjava činjenicu da su se skoro svi avangardni pokreti oslanjali na poeziju. Čak i pokreti nasilnog odbijanja bilo kakve tradicije, poput Dade, u svom sastavu imali su prije svega pjesnike (Tzara, Huelsenbeck, Ball, i nezaobilazni Picabia), i, čak iako su oni sami poeziju i lirizam često pogrešno vezivali isključivo za *romantizam* i *tradiciju*, koje su također odbacivali.

Ukratko, ova svojevrsna estetska fraktura u umjetnosti i književnosti između 1907. i 1914. godine kao glavne predstavnike u slikarstvu i kiparstvu imala je Picassa i Duchampa, a u poeziji Apollinairea i Cendrarsa. Ona se u slikarstvu manifestira kao prekid sa imitacijom kao trodimenzionalnom perspektivnom, a u poeziji kao prekid s imitacijom kao deskripcijom i naracijom, i općenito kao potraga za novim sredstvima književnog predstavljanja. Upravo ta potraga je ono što od kubističke umjetnosti Picassa, simultanističke umjetnosti Delaunaya, modalne muzike Stravinskog ili atonalne muzike Schönberga, ili pak od nove poezije Apollinairea, Cendrarsa i Reverdyja, kao i od poezije, slikarstva ili muzike futurista i dadaista – čini *eksperimentalnu* umjetnost. Apollinaire naglašava tu eksperimentalnu dimenziju poezije 1917. godine:

Novi duh priznaje dakle čak i riskantne književne eksperimente, i ti eksperimenti ponekad nisu veoma poetični. Zbog toga je lirizam tek jedan od domena novog duha u poeziji danas, a ona se često zadovoljava istraživanjem, propitivanjem, i ne opterećuje se uvijek time da im dâ lirsko značenje. To su tek materijali koje pjesnik skuplja, koje prikuplja novi duh, i ti materijali će obrazovati jednu vrstu duboke istine čija jednostavnost i skromnost nam ne trebaju biti odbojne, jer njihove posljedice, njihovi rezultati mogu biti velike, jako velike stvari.¹

Pjesnici koje smješta u taj *Novi duh*, uključujući i sebe samog, prenijeće ovu dimenziju u sva nova istraživanja u poeziji, čak i nakon njihovog vremena. Lirizam stvarnosti i novog duha istodobno su i inovatorski i eksperimentalni, iako nisu uvijek „radikalni“ u stilu futurizma ili Dade. Ova eksperimentalna dimenzija umjetnosti i poezije obilježila je sve poetike koje su se pozivale na inovaciju ili na avangardistički raskid tokom cijelog XX vijeka.

Tačno je da su pjesnici tražili rješenje svojih estetičkih i poetičkih problema, osobito u razgovoru sa slikarima kubistima. Kao što to primjećuje historičar umjetnosti Serge

¹ Apollinaire, *Œuvres en prose II*, op. cit., str. 948.

Fauchereau, „razmatranje teorijskih [ili estetičkih] pitanja i kod jednih i kod drugih ih udaljava od tog *sentimentalnog stajališta* koje denunciraju kod svojih prethodnika“.¹ Može se reći da je kubizam u slikarstvu pomogao pjesnicima koji su o njemu razmišljali da nadiđu sentimentalne klišeje ili subjektivizam, vrlo snažna iskušenja u poeziji oko 1910, koja je uvijek bila obilježena venućim simbolizmom. Reverdy objašnjava šta je za njega značilo druženje sa slikarima, koje mu je bilo daleko draže od druženja s pjesnicima:

Doista, treba znati do koje mjere se duh slikara razlikuje od duha pjesnika, a naročito od duha književnika, da bi se dobro razumjela ta čudna situacija [...]

Zahvaljujući postupcima koji su tako primitivni kao postupci slikarâ, uspjelo mi je da uspostavim moćnu vezu između moje izuzetno nedovoljne inteligencije i pretjerane osjećajnosti. Stekao sam naviku da posmatram stvarnost sa tom direktnom jasnoćom, da obuhvatim njene obrise precizno i snažno, bez nepotrebnih subjektivnih komplikacija, i to mi je omogućilo da pronađem izražajne postupke uz pomoć kojih sam mogao uspostaviti ravnotežu između ogromnog doprinosa čula i sasvim sigurno nedovoljne brzine duha.²

Apollinaire nije dao ovakvo svjedočenje o tome šta su mu donijela poznanstva s kubistima, ali prilično lako se zapaža sve veće prevazilaženje subjektivizma u njegovoj poeziji poslije 1910, paralelno sa sve većim brojem njegovih razmišljanja o umjetnosti. Osim toga, kada piše o baletu *Parada*, kreaciji Jeana Cocteaua, Erika Satiea i Pabla Picassa iz 1916, kubizam više nije glavno pitanje. On je sada samo jedan od elemenata u tom

[... spoju] slikarstva i plesa, likovne umjetnosti i pantomime, koji nagovještava potpuniju sintezu što će tek doći.

Iz tog novog spoja, jer su do sada, s jedne strane scenografija i kostimi, a s druge koreografija, imali tek površnu vezu između sebe, u *Paradi* je ostvarena jedna vrsta nad-realizma u kojem ja vidim tek početnu tačku niza manifestacija tog novog duha, i koji, budući da je sada imao priliku da se pokaže, ubrzo će očarati elitu, i nastoji korjenito promijeniti umjetnosti i običaje u sveopćem veselju [...]

[...] je ono što Jean Cocteau naziva *realistički balet*. *Picassova kubistička* scenografija i kostimi svjedoče o *realizmu* njegove umjetnosti. Taj *realizam*, ili *taj kubizam*, *kako god hoćete*, to je ono što je najdublje potreslo svijet umjetnosti ovih posljednjih deset godina [...]³

¹ Serge Fauchereau, *Avant-gardes du XXe siècle*, Pariz, Flammarion, 2010, str. 107.

² Citirano iz: Louis Thomas, « Pierre Reverdy par lui-même », časopis *Europe*, br. 777–778, januar – februar 1994, str. 22. Dostupno također i na internetu: Michèle Tillard, « Pierre Reverdy (1889-1960) », url: <http://philo-lettres.fr/litterature-francaise/litterature-francaise-20e-siecle/reverdy/>.

³ Apollinaire, *Œuvres en prose compètes II*, op. cit., str. 865–866. Ja podvlačim.

Željom da *promijeni život* („temeljno promijeniti umjetnosti i običaje“) uz pomoć sinteze umjetnosti, prema Rimbaudovom snu, Apollinaire naslućuje radikalnu promjenu svojstvenu pokretima i estetičkim tendencijama svog doba, vjerovatno ponosan što je u njoj odigrao određenu ulogu. Doduše, nipošto ne treba u ovim Apollinaireovom riječima tražiti neku naučnu preciznost, jer je to prije svega pjesnik koji piše. Njegov zadatak nije podjela i klasifikacija po rigoroznoj i argumentiranoj osnovi, kako bi napravio solidnu i održivu klasifikaciju, nego naprotiv, uočavanje sličnosti i vezâ u potrazi za privremenom sintezom koja bi omogućila da se napravi iskorak u datom trenutku.

Nikako se ne radi o tome da se imitira slikarstvo kubizma dajući višestruke perspektive iste teme, niti da se geometrijski analizira prostor: ta pitanja se ni ne postavljaju u okviru ove poetike. Cilj je zapravo, kroz estetička razmišljanja o slikarstvu doći do višestrukih pjesničkih inovacija. Daleko od toga da to od Apollinairea, Cendrarsa i Reverdyja čini pjesnike koji su samo slijedili modu kubizma (u stvaranju te mode i sami su učestvovali). Upravo njihova razmišljanja o slikarstvu definitivno svrstavaju ovu trojicu pjesnika u modernu perspektivu.

1.7 Odnos s nadrealistima i drugima

Moguće se zapitati da li je relevantno razmatrati pojam *stvarnosti* kod Apollinairea, Cendrarsa i Reverdyja, budući da se sva trojica s pravom smatraju pretečama nadrealizma. Ipak, ovu trojicu pjesnika prečesto su pripajali nadrealizmu, i to na način da ih se svodilo samo na ulogu preteča.¹ Nužna posljedica ove grube nepreciznosti bila je izvjesna okultacija² ili zanemarivanje onoga što je za njih specifično i što je zajedničko u njihove tri različite poetike: estetika stvaranja novog i lirizam stvarnosti s ciljem, osobito kod Apollinairea, stvaranja sinteze svih umjetnosti koja bi onda omogućila toj jedinstvenoj umjetnosti da se sjedini sa samim životom. Poznato je da je ovaj cilj – miješanje umjetnosti i života – bio drag i nadrealistima, ali ipak, svesti Apollinairea na nadrealizam podrazumijevalo bi jedno viđenje moderne poezije kao isključivo nadrealističke. Ne treba misliti da poetika stvarnosti sprečava trojicu *pred-nadrealista* da otvore *ta vrata*, jer su oni otvorili mnoga druga. Ova poetika je u samom središtu njihove modernosti i specifičnosti.

¹ Vidjeti studiju o tome kako su nadrealisti prisvajali Apollinairea: Marie-Louise Lentengre, *Apollinaire, le nouveau lyrisme*, Pariz, Jean-Michel Laplace, 1996, str. 19–55. Autorica pokazuje da *nadrealizam* koji predlaže Apollinaire nije isti kao onaj koji će izmisliti Breton i njegovi prijatelji.

² Vidjeti: Anna Boschetti, *La poésie partout: Apollinaire, homme époque*, naročito tekst « Les effets de l'hégémonie surréaliste », Pariz, Seuil, 2001, str. 241.

Zahvaljujući njoj, svaki na svoj način, otvorili su put ne samo nadrealizmu, nego cijeloj modernoj poeziji XX vijeka.

Poetika stvarnosti 1910–1920, kao i nadrealizam iza nje, ne prihvata opozicije, te odbija svako uzajamno isključivanje suprotnosti kao što su stvarnost – san i unutrašnjost – spoljašnjost. Za Reverdya, pjesnik se nalazi *na sjecištu između dvije ravni, na opasnoj oštrici između ravni sna i ravni stvarnosti*, i taj položaj mu dopušta *žarki kontakt duha sa stvarnošću*.¹

Uprkos činjenici da nadrealisti na još radikalniji način odbijaju da suprotstave san sa stvarnošću² (budući da je Nervalova ideja *surnaturalizma* u susretu između sna i stvarnosti), vrlo često ju svode na jednu utvrđenu *racionalnost*, odnosno stanje jave koje isključuje san i nespješno (*svi trenuci stvarnosti, ili recimo samo: trenuci jave*³). Poetika stvarnosti 1910–1920. ostaje snažno orijentirana prema iskustvu svijeta i umjetnosti, miješajući iskustvo sa pjesničkim i formalnim eksperimentiranjem, i koncentrirana je na susret sa „stvarnošću“ vanjskog svijeta, dok za nadrealiste, kao što je primijetio Maurice Nadeau, „vanjski svijet se negira u korist svijeta koji pojedinac pronalazi u sebi i koji stalno želi istraživati: tu se vidi važnost koja se pridodaje nespješnom i njegovim manifestacijama“.⁴ Upravo zbog toga, u svojoj recentnoj sintezi o nadrealizmu, Michel Murat podsjeća da Apollinaireov *nadrealizam* nema eksplicitnu vezu s *psihičkim automatizmom* koji se sviđao Bretonu.⁵ Važnost revolucije nadrealizma, dakle sa tog stajališta, leži u tome što je nadrealizam otvorio taj „susret poezije i stvarnosti“ prema dubinama psihe i ljudskog nespješnog, te što je kroz svoj utopijski aspekt pružio eksperimentima živog iskustva u modernoj poeziji jednu autentičnu političku dimenziju. Da rezimiramo: iako su Apollinaire, Cendrars i Reverdy zaista bili preteče nadrealista, potrebno je također precizirati da je to samo prema nekim aspektima njihovih poetika, u kojima nije u potpunosti obuhvaćen „realizam“ o kojem ovdje govorimo. Štaviše, ne čini mi se da se poetika stvarnosti može svesti samo na epohu 1910-ih godina u mjeri u kojoj je pitanje stvarnosti relevantno za kompletan XX vijek, uključujući i nadrealizam, na određeni način. Zapravo, čini mi se da su Apollinaire, Cendrars i Reverdy preteče raznih tendencija moderne poezije, u kojima je između ostalih i nadrealizam. Njihov status *preteča nadrealizma* onda je ograničavajući, jer ne prikazuje na adekvatan način njihovu važnost u historiji književnosti, a može se postaviti pitanje odakle dolazi ta ideja.

Nadrealizam se gradio odnoseći se kritički prema cjelokupnoj kulturi, i ovaj poduhvat, koji je pretežno predvodio Breton, ali ne isključivo on, zahtijevao je da se drukčije shvati i napiše historija književnosti. U tom smislu Murat primjećuje da „klasifikacija [književne

¹ Reverdy, *Œuvres complètes, op. cit.*, tom II, str. 548.

² Vidjeti: André Breton, *Les vases communicants*, Pariz, Gallimard, kolekcija Folio essais, 1996.

³ Breton, André Breton, *Manifestes du surréalisme*, Gallimard/Jean-Jacques Pauvert, kolekcija « Idées », 1971, str. 20.

⁴ Maurice Nadeau, *Histoire du surréalisme*, Paris, Seuil, kolekcija *Points*, 1964, str. 177.

⁵ Michel Murat, *Le Surréalisme*, Pariz, L.G.F., 2013, str. 319.

historije] nadrealista je danas prihvaćena i preuzeta u univerzitetskim izučavanjima [književnosti]“, i da „je Bretonov ukus postao i naš“.¹ Bretonov stav prema Apollinaireu ostaje uglavnom veoma dvosmislen, između priznanja, pa čak i divljenja, i „jedne potpuno edipovske nezahvalnosti“, kako se izrazio Michel Murat.²

Svaki književni pokret nanovo interpretira književnost i njenu historiju, ali književni historičari i kritičari dužni su osloboditi se stajališta koja nisu njihova. Breton nikako nije negirao mjesto koje je zauzimao Apollinaire, ali ga je katkad previše oštro kritikovao, na primjer kada je 1922. govorio o „Novom duhu i pjesnicima“ iz 1917, da je „pogođen ništavnošću njegovih razmišljanja i zaludnosti čitave te buke“,³ iako ga je u drugim momentima hvalio pridajući mu veliku važnost. Ne dovodim u pitanje iskrenost Bretonovog divljenja, niti relevantnost njegove kritike. Prosto želim istaknuti da nije moguće usvojiti kao apsolutnu istinu njegovo stajalište, također pod snažnim utjecajem lika Jacquesa Vachéa, vrlo neprijateljski nastrojenog prema „čarobnjaku“. „Ostavimo mu možda titulu preteče — tome se nećemo usprotiviti“, cinično je pisao Vaché o Apollinaireu,⁴ prema kojem je gajio posebnu mržnju. Vaché je vjerovatno s pravom konstatirao da je neprihvatljivo da pjesnik poput Apollinairea piše „patriotske“ članke u publikaciji naslovljenoj *Baïonnette* (Bajonet), i da radi u cenzuri, makar se činilo da je Apollinaire prihvatio taj posao kako bi ostao u Parizu, tako da ne bi morao ići obučavati regrute u Béziersu.⁵ Sve ovo ipak nije valjan razlog da se usvoji historijska perspektiva koja nije naša, osobito jer predmet ove studije nije nadrealizam. Poznata je anegdota po kojoj se Vaché razmahao revolverom na premijeri *Tirezijinih sise*. Međutim, Bretonov biograf Mark Polizzoti napominje da je, među desetak izvještaja i pisanih tekstova o toj premijeri, ta činjenica zabilježena samo u svjedočenju Louisa Aragona, i zaključuje da to „ne znači da se incident nije ni desio, nego da je Breton možda imao strateške razloge da mu prida više važnosti nego što je zaslužio“.⁶ Nastranu činjenica da niko osim Aragona i Bretona nije vidio taj navodni „teroristički“ poduhvat, koji je vjerovatno preuveličan i tako pretvoren u legendu; upravo su *Tirezijine sise* i izlaganje o „Novom duhu i pjesnicima“ ono što odvaja Apollinaireovu generaciju od mladih nadrealista za koje je, kao što primjećuje i Polizzoti, „podnaslov ‘nadrealistička drama’ na neočekivan način potvrđen“.⁷ Breton Apollinaireu zamjera hvalisavi nacionalizam, i ta je zamjerka možda i na mjestu, ali „Novi duh i pjesnici“

¹ Murat, *Le Surréalisme*, op. cit., str. 322–323.

² Ibid., str. 309. Po ovom pitanju Murat dijeli mišljenje Marie-Louise Lentengre i Anne Boschetti koje smo već ranije citirali.

³ André Breton, *Les Pas perdus*, Pariz, Gallimard, 1925, str. 185.

⁴ Jacques Vaché, *Lettres de guerre*, 1919, konsultirano 10. 2. 2015. na: http://fr.wikisource.org/wiki/Lettres_de_guerre#A_MONSIEUR_LOUIS_ARAGON

⁵ Vidjeti: Laurence Campa, *Guillaume Apollinaire*, op. cit., str. 703.

⁶ Mark Polizzotti, *André Breton*, Gallimard, 1995, str. 73.

⁷ Ibid.

je sve samo ne *ništavan*. Može li se danas zanemariti taj dokument kada se govori o toj burnoj epohi? Breton to nije otvoreno rekao, ali njemu je u tom tekstu i izlaganju primarno smetala ideja „jednog velikog realizma koji će doći“. No, bilo je tu vjerovatno i nešto drugo: u svoje doba, Apollinaire nije mogao ili nije želio ujediniti oko sebe jedinstven i dosljedan pokret, bio je sumnjičav prema „kapelama“ i književnim kružocima. Breton je možda mislio kako je potrebno izgraditi čvrst pokret, promatrajući kod Apollinairea ono što je on vjerovatno smatrao „neuspjehom“, a što Apollinaire nije nužno smatrao takvim.

S druge strane, čini se da su Cendrarsa nadrealisti svesrdno ignorirali, a on ih je isto tako svesrdno zvao *tatinim sinovima*. Ali ova uzajamna neprijateljska nastrojenost ne treba sakriti činjenicu da im je on prethodio u invenciji svijeta i invenciji samoga sebe, u eksplicitnoj praksi konstrukcije vlastite legende zahvaljujući književnosti i u njoj, jednako kao i kroz mitografske aspekte svoga pisanja. Cendrarsov „mitobiografski“ projekat je, međutim, najavio određene književne prakse i teorije koje se pojavljuju mnogo godina nakon nadrealizma, dostižući čak *autofikciju*.¹ Christine Le Quellec Cottier primijetila je da je „zaista veoma iznenađujuće konstatirati da se referenti autofikcija koje su priznate kao takve u naše vrijeme, nalaze već u samom srcu Cendrarsovog djela, koje je nastalo davno prije invencije te kategorije“.² Cendrarsov posve jedinstven pristup stvarnosti zadržava svu svoju neukrotivu svježinu jer ga reaktueliziraju veoma inteligentni, katkad čak i prepredeni mehanizmi koje je ugradio u svoje djelo, pa čak i u sam život, uvjetovan fiktivnim izumima što upravljaju njegovom ličnom legendom.

Što se tiče Reverdyja, to što se na kraju distancirao u odnosu na svoje mlade prijatelje nadrealiste koji su mu se na početku toliko divili da su ga nazvali *najvećim živim pjesnikom*³ sigurno je imalo veze sa određenim fantastičnim i „frenetičnim“ nadrealističkim slikama koje mu se nisu sviđale, koliko i sa njihovim proklamiranim „amoralizmom“. Ipak, najvažniji faktor prekida je, kao i za Apollinairea, poetika stvarnosti koju je Reverdy nastavio prakticirati do kraja života. Interesantno je primijetiti da je upravo on među prvima prepoznao san kao *oblik misli*, u vremenu u kojem su mladi nadrealisti objavljivali svoje prve važnije tekstove, 1919. godine:

¹ Taj pojam je stvorio pisac i kritičar Serge Dubrovsky da bi opisao svoj roman *Sin* (Serge Dubrovski, *Fils*, Pariz, Galilée, 1977).

² Christine Le Quellec Cottier, « Cendrars et ses 'écrits autobiographiques': une autofiction avant la lettre? », u: *L'Autofiction: variations génériques et discursives*, uredio J. Zufferey, Leuven, Harmattan-Academia, str. 32.

³ Vidjeti: Maurice Nadeau, *Histoire du surréalisme*, Pariz, Seuil, kolekcija Points, 1964, str. 23.

San pjesnika je izrazito plodan. Kod njega [je san] ono što se kod drugih naziva misao. San je, dakle, osobit oblik misli.¹

André Breton će reći nešto slično 1924. u svom *Manifestu nadrealizma*,² a značajno je i to da je Reverdy, stariji kolega kojeg su mladi nadrealisti cijenili i posjećivali na Montmartreu, jasno precizirao isti ovaj argument u prvom broju časopisa *La Révolution surréaliste* od 1. decembra 1924. godine:

Ja ne mislim da je san striktna suprotnost misli. Ono što znam o tome navodi me da vjerujem da je on, sve u svemu, samo jedan slobodniji, ležerniji oblik. San i misao su različite strane iste stvari – naličje i lice, s tim da san čini onu stranu gdje je potka bogatija, ali i opuštenija – a misao onu stranu gdje je potka skromnija, ali i bolje stegnuta.³

I ovdje se može zaključiti da Reverdy jeste preteča nadrealizma, čiji se utjecaj proteže znatno dalje, na takozvanu Školu iz Rocheforta (*École de Rochefort*, sa pjesnicima kao što su Jean Follain, René Guy Cadou, Eugène Guillevic, Jean Rousselot, Michel Manoll, Pierre Garnier i mnogi drugi), te je u skorije vrijeme Reverdy izvršio utjecaj na savremene pjesnike Jacquesa Dupina, Andréa du Boucheta i Antoineta Émaza, između ostalih. Reverdy ne samo da je osmislio definiciju slike koja je kasnije koristila za Bretonovu teoriju slike nadrealizma, nego i suzdržan i veoma intiman pristup stvarnosti i „običnom“ iskustvu, kao i primjer *minimalističkog* pisanja i vizuelne poezije. Također je neophodno primijetiti da je Reverdyjevo vjersko iskustvo, njegovo preobraćenje, a potom i povlačenje na selo i nastanjivanje pored opatije Solesmes sa suprugom Henriette 1926. godine, paralelno trijumfu grupe nadrealista. Od tog perioda nadalje, Reverdy će u stvarnosti uglavnom tražiti ono što u njoj nedostaje, tu *apsolutnu stvarnost* koju sakriva privid. Iako se Reverdy gotovo od početka svojih pjesničkih djela pridružio eksperimentalnim i *iskustvenim* tendencijama poetike života i živog iskustva koje su Apollinaire i Cendrars već praktikovali, pa čak i kinopoeziji o kojoj će kasnije biti riječi, čini se da on odbacuje tjelesne i fizičke aspekte recepcije poezije, govoreći uvijek radije o „duhu“. Taj spiritualizam ipak ga je možda skupo koštao, iako on nikad nije vodio ka idealističkom misticizmu kao kod Mallarméa jer, mada je njegovo pjesničko djelo dosljedno i intenzivno kao nijedno drugo, zauzvrat njegov život nije mogao biti veoma sretan. Razlog je vjerovatno vrlo intenzivan i vrlo autentičan način na koji je živio život i sučeljavao se s vremenom i stvarnošću općenito. I tako, ovo veoma specifično iskustvo stvarnosti čini da Reverdyjevo pjesničko djelo na neki način najavljuje

¹ Reverdy, « Self defence », u: *Œuvres complètes I, op. cit.*, str. 520.

² André Breton, *Manifestes du surréalisme*, Gallimard/Jean-Jacques Pauvert, kolekcija *Idées*, 1971, str. 20–21.

³ Reverdy, « Le Rêveur parmi les murailles », u: *Œuvres complètes I, op. cit.*, str. 598.

čitavu egzistencijalističku problematiku, koja će kasnije pripadati osobito filozofiji, ali i poeziji, sa svojstvenim temama: otuđenje, nedostatak komunikacije, nemogućnost uključivanja u događaje, samoća. Može se zbog toga reći da je svojim pjesničkim slikama najobičnije i najsvakodnevnije stvarnosti Reverdy otvorio put brojnim realističkim, pa i minimalističkim poetikama tokom čitavog XX vijeka, pa sve do danas.

2. Vrijeme

2.1 Savremenost i fraktura

Rimbaudova rečenica da „treba biti apsolutno moderan“,¹ postala je između 1908. i 1914. prava parola među avangardama i francuskim pjesnicima. No, šta tačno to podrazumijeva po pitanju njihovog odnosa prema vremenu? Biti moderan, to prije svega znači *pripadati sopstvenom vremenu*, biti savremen. Čini se da je savremenost u tom periodu prije Prvog svjetskog rata valorizirana više nego ikad prije među umjetničkim i književnim avangardama. To je jedna od najupečatljivijih karakteristika cijele epohe, te ona objašnjava i entuzijazam za sve inovacije, koji možemo vidjeti kod Apollinairea ili kod Marinettia.

Ipak, ne treba pomisliti da se ta usmjerenost na savremeno uvijek sastoji isključivo od čistog prisustva u sadašnjosti i apsolutne podudarnosti sa svime što je aktuelno. Savremeno se djelomično sastoji i od onoga što nije aktuelno, a to i nije toliko iznenađujuće kada se uzme u obzir da je jedna od prvih manifestacija tog novog odnosa prema savremenom Nietzscheova knjiga *Vremenu neprimjerena razmatranja* (u francuskom prevodu *Les Considérations inactuelles, neaktuelna razmatranja*),² u kojoj filozof snažno odbija historicistički duh XIX vijeka, to jest duh svoje epohe i njenu kulturu i obrazovanje, teško usmjerene na prošlost. Otkriće je moderne da se epoha djelomično i ne poklapa sama sa sobom, ona također zavisi i od promjena koje ona uvodi, uključujući njen pogled na prošlost i na budućnost. Da bismo objasnili taj aspekt savremenosti, poslužićemo se esejem talijanskog filozofa Giorgia Agambena *Šta je to savremenik?*, koji govori, između ostalog, i o epohi koja nas interesira, pa i o poeziji te epohe. Kad je riječ o neaktuelnosti savremenika, Agamben zaključuje sljedeće:

Oni koji se previše podudaraju sa epohom, koji se slažu s njom u svemu, nisu zaista savremenici jer baš zbog toga ne uspijevaju da je vide. Ne mogu usmjeriti svoj pogled na nju.³

¹ Arthur Rimbaud, « Adieu », fin d' *Une Saison en enfer* in *Œuvre-vie*, Édition du Centenaire établie par Alain Borer, Arléa, 1991, str. 452.

² Friedrich Nietzsche, *Œuvres philosophiques complètes*, tom II, preveo P. Rouch, Pariz, Gallimard, 1990.

³ Giorgio Agamben, *Qu'est-ce que le contemporain ?*, trad. par M. Rovere, Payot & Rivages, 2008, str. 11.

Agamben se poziva na pjesmu Osipa Mandel'stama, „Vijek“ iz 1922, napominjući da na ruskom riječ *vek* (rus. век) također može značiti i „epoha“. Ruski pjesnik promatra upravo taj odnos koji ima sa sopstvenom epohom, kao i frakturu između dva vijeka:

Tko, moj vijeku-zvijeri, smije
Da ti gledne u zjene,
Svojom krvlju tko da slije
Dva stoljeća pršljene¹?

Prema kraju pjesme, čitalac saznaje da je to slomljena kičma novorođenog XX vijeka:

Al puče ti kralježnica,
Divni moj vijeće žalosni.
Gledaš samo tupog smiješka
Slab i surov unatrag,
Kao nekad gipka zvjerka,
Na vlastitih šapa trag.²

Pjesnik je taj koji posjeduje svijest o svojoj vlastitoj epohi, kao što je to napomenuo i Cendrars:

A, u cjelokupnosti savremenog života, jedini pjesnik je danas svjestan svoje epohe, *jer je on svijest te epohe*.³

Apollinaire primjećuje nešto slično kada kaže da „novi duh jeste duh samog vremena u kojem živimo“,⁴ te napominje i to da „jedini pjesnik hrani život u kojem ljudski rod pronalazi tu istinu“.⁵ A, ako su moderni pjesnici „ljudi istine“, oni su to isključivo kao „pjesnici uvijek nove istine“.⁶ Ako je pjesnik prije svega jedna osobita svijest o svojoj epohi, to podrazumijeva da on, iz svojeg ovdje i sada, upućuje osobit i jedinstven pogled na druge epohe („Gledaš [...] Na vlastitih šapa trag“, kao što kaže Mandel'stam). Ta tačka u vremenu iz koje čovjek promatra je ona koja razdvaja vremena i epohe:

¹ Osip Mandel'stam, *Izabrane pjesme*, preveo Fikret Cacan, Zagreb, Matica hrvatska, 1998, str. 71. Citat u Agamben, *Qu'est-ce que le contemporain ?*, op. cit., str. 13.

² Mandel'stam, *Izabrane pjesme*, op. cit., str. 73. Citat u Agamben, *Qu'est-ce que le contemporain ?*, op. cit., str. 17.

³ Blaise Cendrars, *TADA*, tom 11, *Aujourd'hui*, uredio Cl. Leroy, Pariz, Denoël, 2005, str. 118.

⁴ Apollinaire, *Œuvres en prose complètes II*, uredili P. Caizargues i M. Décaudin, Pariz, Gallimard, kolekcija La Pléiade, 1991, str. 954.

⁵ Ibid., str. 951.

⁶ Ibid.

Upravo zato sadašnjost koju percipira savremenost ima slomljenu kralježnicu. Naše vrijeme, sadašnjost, ustvari je ono najdalje: ni u kom slučaju ne može doći do nas. Njegova kičma je slomljena, *a mi se nalazimo upravo na mjestu frakture*. Zato smo mi, uprkos svemu, njegovi savremenici. Treba, dakle, razumjeti da se susret o kojem se radi u savremenosti ne nalazi jedino u hronološkom vremenu: on je nešto u hronološkom vremenu što ga mijenja iznutra i transformira ga. A ta urgentnost, to je neaktuelnost, anahronizam koji omogućava da se naše vrijeme obuhvati u obliku jednog *prerano*, koje je i *ne još*.¹

U samom činu kojim njegova sadašnjost dijeli vrijeme na *ne više* i *ne još*, [ona] uspostavlja s tim „drugim vremenima“ – sa prošlošću sigurno, a možda i sa budućnošću – jedinstven odnos.²

Sadašnjost je tačka djelidbe vremena, ali, kao ni horizont, ona ne posjeduje sopstvenu konzistenciju. Kao takva,

[ona] nije ništa drugo do onaj dio neproživljenog koji postoji u svemu proživljenom, a ono što sprečava naš potpuni pristup sadašnjosti je upravo masa svih stvari koje, iz ovog ili onog razloga (njeno traumatično svojstvo, njena prevelika blizina), mi u njoj nismo uspjeli da doživimo. Pažnja prema tom neproživljenom je život savremenika.³

Ako želi uhvatiti kretanje vremena, pjesnički subjekt se pojavljuje kao svojevrsna „ek-staza“,⁴ koja izlazi iz sebe prema onome što je izvan nje, prema onome što taj pjesnički subjekt nije, neka vrsta „svijesti epohe“ koja pripada pjesnicima.

Vidimo, dakle, da je epoha Apollinairea, Cendrarsa i Reverdyja ona u kojoj su pjesnici u potpunosti svjesni uloge što je mogu odigrati, to jest ne samo da pripadaju svom vremenu, već da ga uhvate, da ga izraze. Misao pjesnika o savremenosti, činjenica da o njoj promišljaju i da je promatraju, a naročito to što je izražavaju i čak i oblikuju, implicira također stvaranje epohe. Sama činjenica da se sopstvena epoha promatra unosi u vrijeme frakturu, kao što to primjećuje Agamben:

Ko god je pokušao da promišlja savremenost, jedino je to mogao učiniti pod uvjetom da je rascijepio na više vremenâ, unoseći tako u vrijeme jednu suštinsku heterogenost. Onaj ko kaže: *moje vrijeme* razdjeljuje vrijeme, upisuje u njega cezuru i diskontinuitet; a uostalom,

¹ Agamben, *op. cit.*, str. 25–26.

² Agamben, *op. cit.*, str. 31–32.

³ *Ibid.*, str. 36.

⁴ Ovaj Husserlov izraz pripada fenomenologiji. Za analizu poezije ga koristi Michel Collot, *La poésie moderne et la structure d'horizon*, Pariz, Presses Universitaires de France, kolekcija « Ecriture », 1989, str. 47.

upravo kroz tu cezuru, kroz tu interpolaciju prezenta u nepomičnu homogenost linearnog vremena, savremenik uspostavlja jedan osobit odnos između [različitih] vremenâ.

Ako je, kao što smo vidjeli, savremenik taj koji je slomio kralježnicu svog vremena (to jest onaj koji je primijetio pukotinu ili mjesto loma), on od te frakture pravi mjesto sastanka i susreta između [različitih] vremenâ i generacija.¹

Onaj koji, bivajući dakle istovremeno (*simultano*) aktuelan i neaktuelan, prisutan, ali kadar „uputiti se“ prema prošlosti ili projektivno prema budućnosti, obraćajući pažnju istovremeno na unutrašnjost i na vanjštinu, te osobito na njihove odnose (što se tiče teme koja nas interesira: pjesnik), u stanju je dakle, „kroz dijeljenje i interpolaciju vremena [...] *transformirati* ga i dovesti ga u odnos sa drugim vremenima“.² Ovaj čin je možda i više nego bilo šta drugo dio stvaranja epohe, po tome što on uspostavlja nove odnose između prošlosti, sadašnjosti i budućnosti, odnose koji su apsolutno jedinstveni. Izraziti iskustvo, utjeloviti ga, tako reći, ne znači samo stvarati svjetove fikcije: ovakvim *oblikovanjem vremena* moguće je, iako veoma neizvjesno, učestvovati u stvaranju Vremena. A novo (vrijeme) se ne stvara brišući posve prošlost, kao što je često bilo uvjerenje futurista i dadaista, već stvarajući sopstvenu „historičnost subjekta“³ između prošlosti i budućnosti, kao što je to rado činio Apollinaire, ne zapostavljajući ni sadašnjost.

2.2 Novi duh i invencija vremena

Vidjeli smo kako Apollinaire, uzimajući za primjer slikara Augusta Renoira ili pjesnika Charlesa Crosa, pokazuje na koji način umjetnik *izmišlja* svoju epohu, čak iako se to često vidi tek kasnije. Ta „invencija epohe“⁴ kod njega je povezana sa ambicijom da „ukroti proročanstvo“.⁵ Prema dubokom ubjedenju autora predavanja o „Novom duhu i pjesnicima“ iz 1917. godine, zadaća pjesnika nije ništa drugo do invencija, stvaranje novoga zahvaljujući sposobnosti mašte, što znači između ostalog da mu je zadaća izmisliti budućnost: „[...] pošto su se mitološke priče većinom itekako ostvarile, pjesnik mora izmišljati nove, koje

¹ Collot, *La poésie moderne et la structure d'horizon*, op. cit., str. 37–38.

² Ibid., str. 39–40. Ja podvlačim.

³ Henri Meschonnic, *Critique du rythme; anthropologie historique du langage*, Lagrasse, Verdier/poche, 1982, str. 72.

⁴ Guillaume Apollinaire, *Les Peintres cubistes*, Pariz, Hermann, 1965, str. 54.

⁵ Apollinaire, « L'Esprit nouveau et les poètes », u: *Œuvres complètes en prose II*, op. cit., str. 954.

zatim izumitelji mogu realizirati“.¹ Ovdje Apollinaire govori o priči o Ikaru, koju smatra u potpunosti *ostvarenim* proročanstvom u vrijeme kada je izumljen avion. Nemoguća priča o Ikaru, čovjeku koji leti, nastala je hiljadama godina ranije. Godine 1908. ta priča prestaje biti fantastika i postaje stvarnost.

Odatle važnost aviona u Apollinaireovom djelu, ali i u njegovom viđenju svijeta: to je primjer istinskog čuda koje je izmislio neki pjesnik, ali koje je mnogo kasnije postalo stvarnost, zahvaljujući napretku civilizacije, koja na takav način u ovoj viziji spaja kreativnost mašte i *tekhné*. Kao što je primijetio Michel Décaudin, mjestimični nacionalistički, etnocentrički i šovinistički ton ove konferencije treba objasniti tadašnjim okolnostima (rat, Apollinaireovo ranjavanje, potreba da dokaže da je dobar Francuz), a, naprotiv, ono što je tu naročito vrijedno je nešto sasvim drugo – njegova poetika invencije i stvaranja koju je Apollinaire praktikovao i isticao na najrazličitije načine još od svojih prvih publikacija.² Šovinizam u kombinaciji sa proročkim ambicijama, nažalost, snažno je i često iskušenje za pjesnike, naročito onda kada smatraju da su u stanju voditi druge, posebno u vrijeme rata. Ipak, izmišljanje novog i ambicija poezije da prodre u sve domene života i da ga transformira u neku ruku su jedna od mogućih definicija moderne poezije, koliko god široka i nejasna ona bila, i nadrealisti je nisu zaboravili, šta god Breton govorio kasnije o „Novom duhu i pjesnicima“:

Novi duh zahtijeva da na sebe preuzmemo zadaću proroka. To je zato, jer su poezija i stvaranje jedna te ista stvar; pjesnikom bi trebali zvati samo onoga koji izmišlja, onoga koji stvara, onoliko koliko ljudsko biće može stvarati. Pjesnik je taj koji [nam] otkriva nove radosti, čak i ako ih je nekad teško podnositi. Čovjek može biti pjesnik na svim poljima: dovoljno je prigrliti avanturu i ići prema otkriću.³

Novo predstavljanje je invencija stvarnosti. Zbog toga umjetnosti i književnosti, u Apollinaireovo vrijeme, ulaze u jednu radikalno drugačiju „zonu“, i žele raskid sa imitiranjem spoljašnje stvarnosti života. Čak i nadrealizam ostaje u toj istoj perspektivi, uprkos dosta drukčijem značenju koje je taj pokret dao Apollinaireovom neologizmu, riječi *nadrealistički*, te Bretonovoj teoriji odbacivanja „vanjskog modela“ u korist „unutarnjeg modela“.⁴ No, invencija stvarnosti se, po Apollinaireu, ne zadovoljava time da prati ili traži neki unutarnji model, čak iako ona odbija vanjski model i naročito njegovu imitaciju, zato

¹ Apollinaire, *Œuvres en prose II*, Pariz, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1991, str. 950.

² Michel Décaudin, *Apollinaire*, Pariz, Librairie Générale Française, 2002, str. 47.

³ Apollinaire, « L'Esprit nouveau et les poètes », *Œuvres en prose II, op. cit.*, str. 950.

⁴ André Breton, *Le surréalisme et la peinture*, Pariz, Gallimard, 1928, str. 14-15. Vidjeti također: Pierre José, *André Breton et la peinture*, Ženeva, L'Age d'homme, 1987, str. 101.

što ona ne otvara vrijeme, odnosno ne čini da ono napreduje. Invencija stvarnosti je invencija vremena i prostora, jedne nove epohe, a time i same budućnosti. Ko bi mogao reći da Apollinaire nije u određenoj mjeri izmislio čak i ovu epohu koja je naša, zahvaljujući svojoj viziji tehnoloških sredstava koja neprestano otvaraju nove mogućnosti umjetnicima i kreativcima u širokom smislu?

U narednom pasusu moguće je s lakoćom prepoznati neke vidove evolucije umjetnosti i književnosti kroz cijeli XX vijek, od Braquea i Picassa, preko samog Apollinairea do postmodernističkih igara intertekstualnosti s jedne strane, a s druge toga kako je muzika evoluirala prema nekoj vrsti totalnog spektakla, koji je ujedno i ples i pozorište, te se koristi elementima reklama i *uzorcima* odranije postojećih zvukova i muzikâ:

Nek se niko ne čudi što se, sa mogućnostima kojima još raspolažu, [pjesnici] trude da se pripreme za tu novu umjetnost (znatno širu nego puka umjetnost riječi) u kojoj će, dirigenti orkestra čija veličina je nečuvena, imati na raspolaganju: cijeli svijet, njegove zvukove i njegove prizore, ljudsku misao i jezik, pjevanje, ples, sve umjetnosti i sve smicalice, još više opsjena nego što ih je mogla prizvati Morgana na Đebel-Planini, za komponiranje knjige sutrašnjice, knjige koja se gleda i sluša.¹

Od kubizma pa do hip-hopa, preko jazza i elektronske muzike, kao umjetnički (muzički) materijal koriste se postojeći uzorci i *samplovi*, to jest *elementi stvarnosti*, kao što su govorili Apollinaire i Reverdy nekih sto godina prije nas.

2.3 Prezentizmi

Kad je riječ o pojmu *prezentizma*, očigledno je on povezan sa modernizacijom i sa ubrzanim tehnološkim napretkom. Historičar François Hartog bilježi da se radi o „do sada nepoznatom iskustvu vremena“ koje odgovara „novom režimu historije, naročito što se tiče zapadnog svijeta koji je koračao i primoravao druge da koračaju u ritmu budućnosti“.² Cijela društva su podvrgnuta, od XIX vijeka nadalje, novom odnosu prema vremenu, bilo da

¹ Apollinaire, « L'Esprit nouveau et les poètes », *op. cit.*, str. 944–945.

² François Hartog, *Régimes d'historicité, présentisme et expériences du temps*, Pariz, Seuil, kolekcija « Points », 2012, str. 17.

se radi o vremenu proizvodnje ili vremenu potrošnje. Taj novi odnos kao da ubrzava prolazak vremena po logici koja je prije svega industrijska i definitivno kapitalistička:

U tom progresivnom zauzimanju horizonta od strane jedne sve više i više napuhane, otečene sadašnjosti, jasno je da je pokretačku ulogu odigrao brzi rast i sve veći zahtjevi potrošačkog društva, u kojem tehnološka inovacija i potraga za sve bržim i bržim profitom čine stvari i ljude zastarjelim sve brže i brže.

Produktivnost, fleksibilnost i mobilnost postaju imperativi novih menadžera. Ako je vrijeme već odavno postalo roba, sadašnji konzumerizam valorizira kratkotrajno.¹

Hartog podvlači i ulogu medija, koji su u stanju rezimirati cijele historijske epohe u nekoliko sekundi, ili još i ulogu turizma, koji čini da nam je „cijeli svijet na dohvat ruke“.² Teško je, rezimirajući ovu Hartogovu teoriju, ne pomisliti na Benjaminovu interpretaciju Baudelairea kao „pjesnika u doba vrhunca kapitalizma“,³ ili na ulogu koju igra kratkotrajno u Reverdyjevoj poeziji, ili opet turizam u Cendrarsovoj. Hartog nije zanemario književnost, te iako je njegov „glavni vodič“, kako kaže, Chateaubriand, on naglašava prezentizam avangardi tačno u trenutku historije koji nas ovdje interesira:

Očigledno nadahnuti vitalističkim strujama, neki moderni izrazi prezentizma doveli su do toga da se devalorizira prošlost. Present ustaje dakle protiv prošlosti, u ime života i umjetnosti. Što se tiče umjetničkih avangardi između 1905. i 1925, Éric Michaud je privukao pažnju na značajno prisustvo presenta u samim naslovima njihovih manifesta, a ja bih to nazvao presentističkim zahtjevima. Pored presentističkog futurizma Marinettia, koji smo maločas spominjali, možemo još navesti simultanizam, Praesetismus, Nunizam (od *nun* – sada na grčkom), PREsentismus, Instantaneizam itd. Ni književnost ne zaostaje; prije svega jer je ona dio mnogih tih manifesta. Nek nam bude dovoljno prisjetiti se mjesta koje u svemu tome zauzima Apollinaire.⁴

Ipak, moramo se zapitati da li je moguće taj prestiž sadašnjosti u modernoj poeziji objasniti isključivo modernizacijom i industrijalizacijom. Općenito je privilegirano mjesto sadašnjosti također „zato što je [sadašnjost] zona gdje koincidiraju bitak i svijest“, kako kaže Merleau-Ponty.⁵ U perspektivi poetike stvarnosti i modernističke koncepcije književnosti kao

¹ Hartog, *Régimes d'historicité, présentisme et expériences du temps*, op. cit., str. 156.

² Ibid.

³ Walter Benjamin, *Charles Baudelaire, un poète à l'apogée du capitalisme*, preveo J. Lacoste, Lausanne, Payot, 1979.

⁴ Hartog, op. cit., str. 152.

⁵ Merleau-Ponty, *Fenomenologija percepcije*, op. cit., str. 437. Ja podvlačim.

iskustva, jasno je da se sadašnjost nameće kao vrijeme percepcije i vrijeme života. Kako kaže Cendrars, „Svi smo mi čas koji zvoní“. ¹ No, percepcija je tek „jedna re-kreacija ili jedna re-konstitucija svijeta u svakom času“. ² Moderna pjesnička sadašnjost je onda jedan prezent percepcije koji se javlja kao *trenutak*, a ponekad i kao apsolut, jer kao da isključuje sve ostale trenutke vremena. ³ U potrazi za objektivnom poezijom, koju je priželjkivao Rimbaud, neophodno je da se sadašnjost razlikuje od svih drugih trenutaka u vremenu, ne samo po svojoj prirodi vremenskog horizonta, nego upravo i po pretendovanju na objektivnost.

No, pretendovanje „na objektivnost svakog perceptivnog akta nastavlja se sljedećim, još neostvaren[o] i opet nastavljen[o]“, ⁴ što predstavlja jedan od najvažnijih vidova vremena u modernoj poeziji, ne samo zbog toga što su u toj sadašnjosti percepcije moje biće i moja svijest nerazdvojni, već naročito zbog toga što su u njoj novost i stvarnost iskustva, bitka-u-svijetu, nerazdvojne. Takav je trenutačni prezent „Zone“, na primjer „Stojiš za šankom u sumnjivom baru“, ili opet „Eto poezije jutros a za prozu tu su novine“. Taj trenutačni prezent često će biti i Cendrarsov, Reverdyev, te mnogih drugih modernih pjesnika.

Ništa iznenađujuće onda ako se fraktura jezičkih i estetičkih formi, i fraktura u predstavljanju stvarnosti, odražavaju i na vrijeme, koje je također fragmentirano. Ipak, ova nova koncepcija vremena kao rupture i trenutačnosti ne isključuje ipak na apsolutan način prošlost i budućnost. Kao što smo vidjeli, iskustvo sadašnjosti je dvosmisleno, jer ono ne podrazumijeva čisto prisustvo subjekta. Naše prisustvo na svijetu prožeto je odsutnošću zbog postojanja vremenskih horizonata, također prema mišljenju Michela Collota: „Na rubu živog prisustva [protenzije i retenzije] upućuju na jednu ne-sadašnjost koja neprestano opsjeda sadašnjost“. ⁵ Vidjećemo kasnije koje implikacije ima ta latentnost horizonata sadašnjosti, naročito kod Reverdyja. Primijetimo odmah da ta voljno prihvaćena dvosmislenost uvećava dubinu vremena u poeziji, i s druge strane, da trenutačna sadašnjost, ako želi da zaista bude vrijeme percepcije, mora posjedovati „polje prisustva“ sa odgovarajućim vremenskim horizontima. Poravnavanje sukcesivne vremenske perspektive razara potku naracije i deskripcije. Kakvo to „novo predstavljanje“ u književnosti donose sjećanja pripovijedana u historijskom prezentu i bez hronološkog i sukcesivnog poretka?

¹ Cendrars, *Tout autour d'aujourd'hui*, tome XI : *Aujourd'hui*, Denoël, 2005, str. 6.

² Merleau-Ponty, *Fenomenologija percepcije*, op. cit., str. 221.

³ Ibid., str. 436.

⁴ Ibid., str. 253.

⁵ Collot, *La poésie moderne et la structure d'horizon*, op. cit., str. 49.

2.4 Trajanje i simultanost

Želja da se ponovo osmisli predstavljanje dovela je do velikih promjena u književnim temporalnostima na početku XX vijeka. Između 1900. i 1910. prezent postaje preferirano glagolsko vrijeme u poeziji. Prelaz između književnosti XIX vijeka (naturalizam, simbolizam) i književnosti XX vijeka primjetan je naročito u pogledu na temporalnost, kao što je to zamijetio Georges Poulet:

U toj epohi, u očima književnosti koja želi biti nova, naturalizam, simbolizam, pa čak i bergsonizam, književne su forme koje se smatraju prevaziđenima, iscrpljenima i, shodno tome, pojam trajanja koji su nudile te doktrine zastarijeva u istom trenutku kao njihov princip. Otud posvuda, u tom periodu koji se proteže od 1890. do 1914, potreba da se opet pronade novi i autentični kontakt sa životom i sa vremenom.¹

Umjesto bergsonovskog trajanja, pjesnici privileguju trenutak, „koji obnavlja direktan i čulni kontakt sa vanjskim svijetom, i koji od književnosti pravi organ te treperave intimnosti“.² Za Pouleta, pisci kod kojih se javlja ta nova „vremenska orijentacija“ su osobito Gide, Valéry i Claudel, koji je zabilježio u knjizi *L'Art poétique* da „sadašnjost nas sad jedan bog tjera da odgonetamo“.³ Pa ipak, ta književna evolucija nije bila iznenadna, i radikalna trenutačna sadašnjost se javlja tek u djelima naredne generacije pjesnika. Kod Apollinairea, Cendrarsa i Reverdyja takav doživljaj vremena postaje jedan od važnih zaloga estetske revolucije u književnosti.

Godine 1912. Cendrars u „Uskrsu u New Yorku“ („Les Pâques à New York“) stvara jednu osobitu atmosferu noćne šetnje u prezentu, izdvajajući ga na izražen način kao središnje i dominantno vrijeme u pjesmi, vrijeme s kojim se tada sučeljavaju i/ili porede druga vremena. Takva vremenska situacija i isto takvo insistiranje na prezentu preuzeo je Apollinaire u svojoj „Zoni“, baš kao i noćnu šetnju i neke druge motive, a ipak on priziva sjećanja kroz fragmente koji iskaču i predstavljaju se svaki put kao jedina sadašnjost. Na neki čudan način su svi ti fragmenti različitih vremenâ savremeni vremenu pjesme. Sučeljavanje između trenutaka jukstaponiranih bez hronološkog reda čini da je kontrast između njih time uvećan, te čak stvara neku vrstu paradoksalnog jedinstva svih tih fragmenata, što i jeste jedna od najoriginalnijih i najkarakterističnijih osobina Apollinaireove poezije.

¹ Georges Poulet, *Etudes sur le temps humain 3. Le point de départ*, Librairie Plon (Agora Pocket), 1964, str. 7–8.

² Ibid.

³ Paul Claudel, *L'Art poétique*, NRF/poésie, Gallimard, 1984, str. 36.

Cendrars će preuzeti to prisjećanje na sve različite epohe *svog života* u „Prozi o Transsibiru“ („Prose du Transsibérien“), ali on ne navodi ta sjećanja u historijskom prezentu. Kod Reverdyja, rijetko korištenje prošlih glagolskih vremena i skoro potpuno odsustvo futura proizvode temporalnost neke vrste „vječite sadašnjosti“ koja je još naglašenija i ekstremnija, iako je kompleksnija, kao što ćemo vidjeti. Moj izbor je bio da ograničim vremenski fokus ovog istraživanja upravo počevši od 1912. godine,¹ kada su nastali „Uskrs u New Yorku“, „Most Mirabeau“ i „Zona“, jer upravo od tih pjesama nadalje i problematika stvarnosti, naročito jedan izrazito osoben doživljaj sadašnjosti, postaju veoma bitni u poeziji Apollinairea i Cendrarsa, te, nešto kasnije i Reverdyja, budući da je njegova prva objavljena zbirka pjesama *Poèmes en prose* iz 1915. godine.

U toj „vječitoj“ sadašnjosti, vrijeme ponekad kao da je zaustavljeno, a ponekad su nekim čudom *prisutni* drugi trenuci u vremenu, kao da su i oni sadašnjost, u nekoj vrsti vremenskog mozaika ili kolaža. No, na koji način ovakva poetika vremena približava poeziju životu, budući da život ne pripada „vječnosti“? Merleau-Ponty, pričajući o percepciji i o „sintezi vremena“, razrješava za nas tu tobožnju kontradikciju:

Svaka sadašnjost koja se događa zabija se u vrijeme kao klin i hoće da se pokaže kao vječna. Vječnost nije neki drugi red iznad vremena, to je atmosfera vremena.²

Ako moramo susresti neku vrstu vječnosti, to će biti *u srcu našega iskustva vremena*, a ne u bezvremenskom subjektu.³

Primijetimo usput do koje mjere taj izraz podsjeća na jedan aforizam Renée Chara, osim što on smješta taj *bljesak* u kojem živimo u srce vječnosti.⁴ Ta čudna podudarnost između trenutnog i vječnog pokazuje koliko je moderna poezija, u toku dvadesetog vijeka, ostala privržena istraživanju sadašnjosti i njenih paradoksa.

Apollinaire i Cendrars rado su govorili o *simultanosti*, odnosno u slučaju ovog drugog o *simultanom*, nakon što su preuzeli te pojmove od zajedničkog prijatelja, slikara Roberta Delaunaya, koji je govorio o simultanom kontrastu *boja*, po teoriji znanstvenika iz XIX vijeka Eugèna Chevreula.

¹ Zanimljivo da je u aprilu te iste godine počeo izlaziti i časopis sa veoma znakovitim naslovom *Maintenant (Sada)*, koji je uređivao Arthur Cravan, prethodnik Dade, bivši šampion Francuske u boksu i pjesnik. On predstavlja mitsku ličnost avangardi, te je fascinirao i Cendrarsa u tekstu « La Tour Eiffel Sidérale » („Zvezdana Ajfelova kula“). Nestao je 1919. godine.

² Maurice Merleau-Ponty, *Fenomenologija percepcije*, op. cit., str. 407.

³ Ibid., str. 428–429. Ja podvlačim.

⁴ « Si nous n'habitons qu'un éclair, il est le cœur de l'éternel », René Char, *Œuvres complètes*, Pariz, Gallimard, kolekcija La Pléiade, 1983, str. 255.

No, ovaj termin pripada, između ostalih, i talijanskom futurizmu: koristi ga također Marinetti govoreći o vremenu i prostoru, a ne o bojama. Doći će do prepirke oko tog pojma između Marinettia, Apollinairea, bračnog para Delaunay, Cendrarsa i pjesnika Henri-Martina Barzuna, izumitelja *dramatizma*, što je često nazvano „prepirka oko simultanizma“. Bespredmetno je polemizirati oko pitanja ko je izmislio simultanizam, kao što su radili tada ti pjesnici i umjetnici, naročito obzirom na to da je problematika simultanosti skoro pa sveprisutna u toj cijeloj epohi, kod Bergsona, u Einsteinovoj teoriji relativnosti, i napokon, sa izumima tzv. T. S. F-a (*Télégraphie sans fils – bežična telegrafija*, odnosno, kako ga mi zovemo – radio) i telefona, po prvi put je uspostavljena trenutna i simultana komunikacija na daljinu. Riječ *simultanizam* je oko 1913–1914. imala ulogu slogana koji je bio zajednički svim avangardama, a one su ga tumačile svaka na svoj način. U polemici sa Henri-Martinom Barzunom, Apollinaire definira *simultanost* tako što je suprotstavlja *sukcesivnosti* (dakle linearnom vremenu), i za razliku od ovog prvog, niti ne tvrdi da je on izmislio taj „novi element svih modernih umjetnosti“, kako kaže: Apollinaire navodi primjere simultanizma kod Mallarméa, Villiersa de l’Isle-Adama, Julesa Romaina, prije nego je pronalazač „dramatizma“ prisvojio tu riječ. Iz sopstvene epohe on navodi talijanske futuriste, vlastite pjesme-konverzacije, te Soniu Delaunay i Blaisea Cendrarsa.¹ Riječ je prvi put upotrijebio, u kontekstu umjetnosti i književnosti, Stéphane Mallarmé 1897. godine, kao „simultano viđenje [cijele] Stranice“, u predgovoru svom zadnjem djelu, vizuelnoj pjesmi „Bacanje kocki nikad neće ukinuti slučaj“ („Un coup de dés jamais n’abolira le hasard“).² Zatim se riječ pojavljuje u nekim futurističkim manifestima, kao što je *Predgovor Katalogu izložbi iz Pariza, Londona, Berlina, Brisela, Monaka, Hamburga, Beča, itd. iz februara 1912*, koji su potpisali Boccioni, Carra, Balla, Severini i drugi,³ kao i u Marinettievom manifestu *Bežična mašta – Riječi na slobodi (Imaginazione senza fili – Parole in libertà, 1913)*. Ipak, koncepcija talijanskih futurista razlikuje se od Apollinaireove poetike trenutačne sadašnjosti. Futuristi govore o više simultanih svijesti i raspoloženja u umjetničkom djelu kao o svojem cilju (*La simultaneità degli stati d’animo nell’opera d’arte: ecco la mèta inebbriante della nostra arte*⁴), ali i veoma često povezuju simultanost sa *kontinuitetom*. Boccioni kaže u ovom tekstu: *Gledalac treba idealno izgraditi kontinuitet (simultanost) koji mu sugeriraju oblici sile, istovjetni ekspanzivnoj sili tijelâ*. Slikari futuristi koriste sličnu fragmentaciju kao i kubisti, ali je kod njih cilj predstaviti dinamizam vremenske dimenzije.

¹ Apollinaire, « Simultanisme-librettisme », *Les Soirées de Paris*, 15. juni 1914.

² Stéphane Mallarmé, *Un coup de dés jamais n’abolira le hasard*, Gallimard, 1914. Predgovor je napisan za originalno izdanje pjesme u engleskom časopisu *Cosmopolis*, 1897.

³ *Prefazione al Catalogo delle Esposizioni di Parigi, Londra, Berlino, Bruxelles, Monaco, Amburgo, Vienna, ecc.*, konsultovano 27. 6. 2013. na: <http://scrittura.pccademy.it/wp-content/uploads/2012/07/iman.pdf>.

⁴ *Prefazione al Catalogo delle Esposizioni di Parigi, Londra, Berlino, Bruxelles, Monaco, Amburgo, Vienna, ecc.*, konsultovano 27. 6. 2013. na: <http://scrittura.pccademy.it/wp-content/uploads/2012/07/iman.pdf>.

To ipak znači da ostaju u sukcesivnosti, što je uočljivo u Boccionijevim djelima, bilo na njegovim slikama, bilo na njegovoj najpoznatijoj skulpturi *Jedinstveni oblici kontinuiteta u prostoru* iz 1913. godine. Kako kaže sam Boccioni:

Simultanost je za nas lirski egzaltacija, likovna manifestacija novog apsoluta: brzine; jednog novog i čudesnog prizora: modernog života; jedne nove grozničavosti: naučnog otkrića [...] Simultanost je stanje u kojem se pojavljuju razni elementi koji tvore dinamizam.¹

Očito je ključni pojam ovdje *dinamizam*, a najvažniji zalozi koji se tiču vremena su silovitost i brzina, te se napokon ne radi toliko o trenutačnoj sadašnjosti, nego više o sadašnjosti kao ubrzanju.

S druge strane, to ne znači da je ta dimenzija *postajanja* (fr. *le devenir*) posve isključena iz Apollinaireove poezije, jer je pjesma kao tekst uvijek sukcesivna, ali hronološki poredak sukcesivnosti je taj koji je u njoj poremećen ne-hronološkom jukstapozicijom trenutačnih fragmenata. Kod Apollinairea se jasno ističe stanoviti futuristički utjecaj, ali je veoma značajno napomenuti originalnost vremena u Apollinaireovoj poeziji, te se isto može reći i za Cendrarsa i Reverdyja.

Ovakvo insistiranje na sadašnjosti za pjesnike je način afirmacije svog vremena, nasuprot onoga što su često smatrali paseizmima iz prethodnog vijeka, te općenito protiv svih vrsta akademizma. No, to je prije svega način da poezija bude više *doživljena*, ili čak i življa, da se umjetnost i život približe, a vidjeli smo da je to jedna od najvažnijih ambicija estetske revolucije u kojoj su ovi pjesnici učestvovali, zajedno sa kubistima i futuristima. Vrijeme pjesme želi biti kao doživljeno iskustvo. A, *doživljeno vrijeme*, u kontekstu te epohe, navodi nas izravno na Bergsonov pojam *trajanja*, koji je također bio važan za futuriste, a pogotovo za Boccionija. Ipak, Bergsonovo *trajanje* je sukcesivno i linearno vrijeme, a u „Zoni“, na primjer, elementi stvarnosti i sjećanja se manifestiraju u izolovanim trenucima bez hronološkog reda. Općenito govoreći, Bergson nije priznavao postojanje izdvojenih trenutaka, smatrajući da se njih jedino može vještački isjeći iz vremena. Za njega, vrijeme je sukcesija, bez razlikovanja trenutaka.² On definira simultanost kao „mogućnost da se dva ili više događaja nađu u jedinstvenoj i trenutačnoj percepciji“,³ ali za njega „simultanosti su trenutačnosti; one nisu dio prirode stvarnog vremena; one ne traju“.⁴

¹ Umberto Boccioni, "Pittura scultura futuriste" (Dinamismo plastico), 1914. Konsultovano 27. 6. 2013. na: <http://chimera.roma1.infn.it/GIORGIO/futurismo/parole.html>.

² Henri Bergson, *Durée et simultanéité*, Pariz, PUF, 2011, str. 66.

³ Ibid., str. 43.

⁴ Bergson, *Durée et simultanéité*, op. cit., str. 60.

U ovoj potonjoj opasci vidimo do koje mjere Bergson želi da koncipira vrijeme isključivo kao trajanje. Merleau-Ponty je u vezi s tim primijetio sljedeće:

Bergson je imao krivo što je jedinstvo vremena objašnjavao njegovom neprekidnošću, jer to znači pobrkati prošlost, sadašnjost i budućnost, pod izlikom da se ide od jedne do druge neprimjetljivim prijelazima, i napokon negirati vrijeme. Ali on je imao pravo što se posvetio neprekidnosti vremena kao jednom bitnom fenomenu.¹

Tome mi možemo dodati da Bergsonova koncepcija vremena kao čiste sukcesivnosti odgovara njegovoj namjeri da razdvoji percepciju vremena od percepcije prostora. Ali, upravo u tome je stvar: sinteza vremena i sinteza prostora pripadaju istoj percepciji. Merleau-Ponty je pokazao kako „sinteza vremena, kao i ona prostora, uvijek iznova započinje“,² te koji je značaj raskida u percepciji vremena:

Upravo remećenjem datosti, akt pažnje veže se uz prethodne akte, pa se tako jedinstvo svijesti malo-pomalo izgrađuje jednom „sintezom prijelaza“. Čudo svijesti jeste što čini da se pomoću pažnje pojavljuju fenomeni koji opet uspostavljaju jedinstvo objekta baš onda kad ga *razbijaju*.³

Vrijeme je na neki način dvojno: s jedne strane ono je protok i kontinuitet, ali s druge strane je također *diskontinuitet* koji omogućava postojanje sukcesivnosti. Već je Aristotel primijetio da „vrijeme traje kroz 'sada', i djeli se po 'sada'“. ⁴ Paradoksalno, trajanje i raskid su dva suprotna pokreta vremena, ili „red koegzistencija [...] i red sukcesija“, kako kaže Merleau-Ponty.⁵ Ili se možda ta dva različita vida Vremena tako reći, međusobno isključuju, jer kad promatramo jedno, ono drugo kao da nam izmiče.

Suprotno Bergsonu, Gaston Bachelard tvrdio je: „Vrijeme ima samo jednu stvarnost, stvarnost trenutka“. ⁶ Za njega, sadašnjost i stvarnost su jedna te ista stvar. Sadašnjost uvijek počinje iznova.

¹ Merleau-Ponty, *Fenomenologija percepcije*, op. cit., str. 433–434.

² Ibid., str. 155.

³ Ibid., str. 47. Ja podvlačim.

⁴ Citirano iz *Le temps*, uredio A. Gonord, Pariz, Flammarion, 2001, str. 111.

⁵ Merleau-Ponty, *Fenomenologija percepcije*, op. cit., str. 346.

⁶ Gaston Bachelard, *L'Intuition de l'instant i L'Instant poétique*, Pariz, Stock, 1966, str. 13.

To znači da je ona uvijek *nova*, i to je ono što joj dodaje specijalnu dimenziju u kontekstu moderniteta, kako konstatira opet Bachelard, tvrdeći još da „novost je očito uvijek trenutačna“.¹ Tako diskontinuitet trenutka sadašnjosti može biti u suštini kreativan i inovativan; jednom riječju, on je moderan.

Još jedan vid pojma trajanja kod Bergsona Bachelard također kritikuje, a to je njegova jednoličnost, njegova „monotonija“, kako kaže.² Jer, ako je trajanje *proživljeno* vrijeme, kako može biti uvijek jednako, i nikada ne varirati? Čak i u Bergsonovom primjeru melodije koja se sluša, progresija nastaje tek zahvaljujući varijacijama, te Bachelard podsjeća da melodija jedino ima smisla kroz različitost tonova koji je sačinjavaju.³ Mi ne doživljavamo sve trenutke našeg života ni na isti način niti sa istim intenzitetom, te shodno tome, različita trajanja tako reći, ne traju na isti način.⁴ Ako prihvatimo da je poezija neka vrsta zgusnutog iskustva (a to značenje bi bilo blisko njemačkoj riječi *dichtung*, što znači, između ostalog, *poezija*), te ako prihvatimo da je ona estetska forma koja se razvija u vremenu, jasno je da pjesnički trenuci ne mogu biti svi isti. Oni imaju različite intenzitete i teksture, te, između ostalog, upravo zbog toga u književnosti postoje različita vremena i temporalnosti, ovisno od stila ili namjere pojedinog autora.

Ovdje treba dodati i to da remećenje sukcesivnosti i diskontinuitet iskustva postaju često iskustvo modernog vremena, budući da su brzina komunikacija i skoro pa trenutačnost telekomunikacija dubinski izmijenili percepciju vremena od početka XX vijeka.⁵ Moderna poezija dovodi u pitanje proživljeno vrijeme kao pravilnu i pravolinijsku sukcesivnost, u istom trenutku kao i pojam predstavljanja.

2.5 Paradoksalna simultanost u „Mostu Mirabeau“

Vratimo se na trenutak na jednu drugu ilustraciju simultanosti koju daje Bergson, a koja odmah podsjeća na situaciju iz Apollinaireovog „Mosta Mirabeau“:

¹ Bachelard, *L'Intuition de l'instant i L'Instant poétique*, op. cit., str. 37.

² Bachelard, *L'Intuition de l'instant*, op. cit., str. 46.

³ Bachelard, *L'Intuition de l'instant*, op. cit., str. 86–87.

⁴ Gaston Bachelard, *La Dialectique de la durée*, Pariz, PUF, 1950, str. 6.

⁵ Paul Virilio, *La Vitesse de libération*, Pariz, Galilée, 1995, str. 163.

Kada sjedimo pored rijeke, proticanje vode, prolazak nekog broda ili let neke ptice, i neprestani žamor našeg dubinskog života, za nas su tri različite stvari ili samo jedna, kako god mi želimo.

Mi možemo prihvatiti sve to, imati posla sa jedinstvenom percepcijom koja za sobom povlači, pomiješana, sva tri toka; ili možemo ostaviti izvan nas ovo prvo dvoje i dijeliti tada našu pažnju između unutrašnjosti i vanjštine; ili, još bolje, možemo činiti i jedno i drugo istovremeno, budući da naša pažnja povezuje, a ipak razdvaja ta tri protoka, zahvaljujući jedinstvenoj privilegiji – koju posjeduje da može biti jedinstvena i mnogostruka. To je naša prva predodžba o simultanosti.¹

Trenutak se tako može definirati jedino kao simultanost događaja sa percepcijom tog istog događaja. U ovom Bergsonovom pasusu, baš kao i u „Mostu Mirabeau“, radi se doista o dva vremena – jednom unutarnjem i jednom vanjskom. Samo u pjesmi, uprkos savremenosti tih različitih vremenâ, te umjesto da naglašava njihov sklad kao što to čini Bergson, Apollinaire ih sučeljava. Dva vremena koja on percipira nisu paralelna. Vrijeme svijeta odlazi, prolazi u rijeci koja protiče, kao i različiti periodi njegovog života (sjećanja), koja odlaze zajedno sa starim ljubavima u vodi koja teče i nosi ih – a sa druge strane pjesnik „ostaje“ u vremenu, to jest u sadašnjosti. Subjekat tu ostaje (fr. *demeure*²), sve ostalo odlazi, otiče, i to su kao dva simultana, ali različita vremena, i ako možemo tako reći, suprotstavljena. Kako razumjeti paradoks tog trajanja, koje je i samo prolazno, ali je tako reći punktirano u svojoj sredini jednom trenutačnom sadašnjošću, naročito kada bi se trajanje i trenutak, po samoj svojoj prirodi, trebali međusobno isključivati?

Napomenimo, dakle, da „Most Mirabeau“ nije *samo* ljubavna pjesma, kao što bi nas navela da mislimo jedna analiza koja bi se koncentrirala isključivo na (ljubavnu) leksiku, ili kao što sugerira ton lamentacije, prosto žaljenje za izgubljenom mladosti. Naravno da su elementi ta dva osjećanja čak i dominantni u pjesmi, naročito kada se u obzir uzme da je to upravo most Mirabeau, a ne neki drugi most, zbog slikarice Marie Laurencin, i Auteuila, gdje je Apollinaire živio samo zato da bi njoj bio blizu. No, čini mi se da je jedna od najvažnijih tema pjesme (iako je ona implicitna) vrijeme, ili tačnije, dvosmisleni odnos koji Apollinaire održava sa „objektivnim“ svijetom svojim načinom proživljavanja i promatranja vremena. Štaviše: zar nije moguće da su predosjećaj predstojećeg razlaza sa Marie Laurencin i tuga potaknuli ovo duboko razmišljanje o vremenu i o ljubavi?³

¹ Henri Bergson, *Durée et simultanéité*, PUF, Quadrige, 2009, str. 51-52.

² Postoji audiosnimak Apollinairea kako recituje tu pjesmu, na kojem osjetno naglašava baš tu riječ. Dostupno na: <https://www.ina.fr/audio/P12027213>.

³ „Most Mirabeau“ prvi put je objavljen u prvom broju časopisa *Les Soirées de Paris*, u februaru 1912, a raskid sa Marie Laurencin se dogodio u junu te godine, ali njihovi odnosi se kvare već od jeseni 1911. godine. Vidjeti: Laurence Campa, *Guillaume Apollinaire, op. cit.*, str. 336.

Da ne zaboravimo ni ciklični aspekt vremena u „Mostu Mirabeau“, često naglašavan i komentiran. To ciklično vrijeme javlja se naročito kao ponavljanje refrena, ali i kao elegijski ton i u temi ljubavi koje se redaju jedna za drugom gotovo identične, baš kao i u zbirci *Vitam impendere amori*. Ali ipak, u „Mostu Mirabeau“, kaže se eksplicitno *Ni vrijeme prošlo/Ni ljubavi se ne vraćaju*,¹ a to podrazumijeva nepovratnost vremena, a ne ponavljanje.

Pjesma je izgrađena kroz seriju suprotnosti (Most Mirabeau – Sena; Sena – naše ljubavi; radost – bol; noć – dani), koje kao da jednostavno naglašavaju skladni mir tog prolaska, tog proticanja, ali koje ustvari formuliraju otkriće da postoji nesrazmjer između svijeta kakav jest i subjekta koji ostaje u nekoj vrsti nepomične vrtoglavice. Ljubavi odlaze sa vodom rijeke – nemilosrdni protok objektivnog vremena odvlači cijeli jedan život – ali, uprkos svemu, lirski subjekt ostaje nepomičan i promatra, kao da baca izazov nemilosrdnim elementima prirode: *Nek' padne noć, nek' zvone zvona (Vienne la nuit sonne l'heure)*. On ostaje tako i promatra vrijeme koje prolazi, nepomični svjedok, baš kao i most koji *gleda* Senu što teče. Zvučnost ovih konjunktiva (*viennne, sonne*) verlenovski sugerira zvona koja označavaju vrijeme, dok se zvučnost kraja refrena (*je demeure*) jasno i odlučno odupire tom protoku – *Ostajem ja*. Koliko god u ovoj pjesmi postoji općenito čuđenje pri promatranju različitih i suprotstavljenih vidova vremena (trajanja i trenutačnosti), toliko se i želja za opstojnošću osjeća na kraju refrena. No, opet, ta Apollinaireova odlučnost da *traje* smješta ga u *trenutak*, te on paradoksalno percipira ova dva vida vremena simultano, kao što je Bergson primijetio da je moguće pratiti dva ili više trajanjâ. Brojni istraživači su kod Apollinairea zamijetili želju da utekne od vremena, ali čini mi se da ima i nešto drugo u ovakvom stavu koji odlučno zauzima subjekt. Radi se o posve osobitom doživljaju, te o promišljanju vremena i njegovih paradoksa: *Ljubav odlazi* (beščutni kontinuitet – mladost koja prebrzo izmiče), ali istovremeno *Život je tako spor* (trajanje sadašnjosti), a *Nadanje je tako nasilno* (strahovanje za budućnost). *Ja* koje promatra, ostaje tako u nekoj vrsti vječite sadašnjosti, ili neodrživog trajanja. U tonu pjesme „Most Mirabeau“ jasno se primjećuje intenzivno, ali mirno čuđenje, te s druge strane mirno, ali i tužno otkriće: čuđenje pjesničke svijesti koja promatra paradoks vremena, te otkriće da je ta svijest ukorijenjena u sadašnjost, te da joj upravo zbog toga nešto uvijek izmiče. A to *nešto* koje izmiče (neuhvatljivo, neizrecivo) miješa se sa vremenom, budući da je i ono samo neuhvatljivo. Ovdje je stvarnost koju se pokušava uhvatiti prije svega vremenske prirode – ona nije u stvarima, već je ona *ono što nestaje (ce qui s'en va)*, kao što kaže Reverdy.² Pjesnikova svijest, ukorijenjena u sadašnjosti, ne zna da li će ikada moći doseći neuhvatljivost vremena i svih stvari.

¹ Apollinaire, *Œuvres poétiques*, op. cit., str. 45.

² Reverdy, pjesma « La Jetée », u: *Plupart du temps*, op. cit., str. 196.

U Reverdyjevoj poeziji, to pitanje kao da ostaje uvijek otvoreno. On ga izražava kroz enigmnu elemenata stvarnosti, proizvodeći tako jednu intenzivnu napetost u svom doživljaju vremena. Reverdy je teoretski artikulirao ovaj problem u sljedećem odlomku, koji neodoljivo podsjeća na ovo paradoksalno viđenje vremena koje pronalazimo analizirajući Apollinaireovu čuvenu pjesmu:

Između vremena koje prolazi i vremena koje jest nalazi se čitav prostor koji dijeli neposredni život čula od suptilne i riskantne spekulacije duha.¹

Merleau-Ponty naprotiv kaže da "biti duh znači dominirati protjecanjem vremena, da imati tijelo znači imati sadašnjost",² ali ovdje Reverdy govori o vremenu pjesme, tako da je za njegovu konfiguraciju potrebno i jedno i drugo (i čula i duh), a te dvije različite percepcije vremena simultano su prisutne u pjesmi „Most Mirabeau“. Apollinaire u toj pjesmi posjeduje „simultanu svijest koja je podijeljena ali ne i razdvojena“ kako kaže Bergson,³ između perspektive vremena koje odlazi i perspektive sadašnjeg trenutka, gdje se vrijeme „događa“ i dolazi. U toj svojevrsnoj vremenskoj dijalektici, suprotnosti se sjedinjuju u jednom kompleksnom iskustvu.

Teme ljubavi i vremena su nerazmrsivo prepletene, ali temeljni paradoks stava koji zauzima pjesnik je u suprotstavljanju vremena koje prolazi, koje je nepovratno, i pjesnikove svijesti koja ostaje kao nepomični promatrač u tom protoku. Ne radi se tu toliko o jednom trenutku koji se vraća, već, opet paradoksalno, o istrajnom ostanku u trenutku, ali istovremeno i svijesti o trajanju. Uprkos elegijskom tonu, koji je uostalom često svojstven Apollinaireu, naročito u *Alkoholima*, „Most Mirabeau“ izrazito je moderan. Teme „ocvalih ljubavi“, po jednom lijepom Apollinaireovom izrazu, i izgubljene mladosti, vječite su teme poezije, no ono što izdvaja „Most Mirabeau“, ono po čemu je zaista originalan, to je taj stav koji zauzima pjesnik između prolaska vremena i trenutka, *te* između prošlosti i budućnosti: subjekat je ukorijenjen u trenutačnu sadašnjost, te istovremeno u svakom trenu svjestan prolaska vremena. Suštinska dvosmislenost tona, dodatno naglašena ukidanjem interpunkcije i slomljenim stihom,⁴ izražava tu tenziju između vremena koje polazi i sadašnjosti koja ne prolazi (*vrijeme* samo prolazi, ali ne i sadašnjost, koja ostaje). To je taj stav koji Apollinaire zauzima: on ostaje duboko u sadašnjosti, ali ona se nalazi na raskršću

¹ Pierre Reverdy, *Œuvres complètes II*, uredio E.-A. Hubert, Pariz, Flammarion, 2010, str. 1162.

² Merleau-Ponty, *Fenomenologija percepcije*, *op. cit.*, str. 94.

³ Bergson, *Durée et simultanéité*, *op. cit.*, str. 49–51.

⁴ Prvi stih svake strofe ima deset slogova (« Sous le pont Mirabeau coule la Seine »), a drugi četiri sloga (« Et nos amours ») i treći šest (« Faut-il qu'il m'en souviennne »), tako da ova dva zajedno čine kao još jedan „slomljeni“ deseterac (4 + 6), što jednako određuje ritam pjesme kao i nedostatak interpunkcije.

između prošlosti i budućnosti. U tonu refrena ima čak i nekog ponosa, iako uvijek izmiješanog sa melanholijom.

Pjesnik kao da se dostojanstveno drži dok pruža otpor vremenu. Ponosan je što opstaje u sadašnjem trenutku, za razliku od onoga što odlazi u prošlost, okrenut ponekad vizijama budućnosti, kao da učvršćuje tako svoj položaj, odnosno svoj temeljni stav između tradicije i novih tendencija. Uvijek ostaje tu, uvijek aktuelan na neki način, iako njegov modernistički stav sadrži tu temeljnu dvosmislenost u odnosu na vrijeme. Ako on ustaje u odbranu modernizma, istovremeno se žaleći kako "ovdje čak i automobili izgledaju stari", to je zato što je i on sam „Viseća ležaljka“ („Hamac“), kako ga je opisao Cendrars u pjesmi tog naslova iz zbirke *Devetnaest elastičnih pjesama (Dix-neuf poèmes élastiques)*. Viseća ležaljka „ide naprijed, pa nazad, pa se ponekad i zaustavi“.¹ Uprkos ovoj osudi koja je možda malo prestroga, iako je duhovita, možda je to upravo i bio Apollinaireov način da bude moderan, između prošlosti i budućnosti – u srcu jedne lelujave i oscilirajuće sadašnjosti.

Jer sadašnjost je drugačija nego svi drugi trenuci vremena, budući da je ona uvijek u prolazu, „tačka prolaska [...] mjesto konvergencije različitih vremenskih perspektiva, ali također i bijeg izvan vremenskog poretka“.² Ona nikad ne može biti nepomična, kao što može izgledati neki trenutak koji pripada prošlosti. Sadašnjost ovdje definira horizont, koji je sama rijeka Sena: rijeka koja uvijek teče, a uvijek ostaje na istom mjestu, ista rijeka. Voda rijeke odlazi prema onome što je iz njene perspektive budućnost, no za promatrača koji stoji na obali rijeke, ta voda odlazi u prošlost. Promatrač je u sadašnjosti, u kojoj trajanje traje, ali on kao da je smješten izvan tog trajanja jer želi živjeti u trenutku. Kao što primjećuje Michel Collot, „ta dvosmislenost sadašnjosti koja povezuje trenutke ali je i sama izvan svake hronologije, usporediva je sa dvosmislenošću horizonta, koji spaja različita mjesta ali je njega nemoguće tačno lokalizirati“.³ Ono što je simultano u „Mostu Mirabeau“ je paralelna percepcija trenutka i protoka vremena, kao u nekoj vrsti vremenskog horizonta. Sadašnjost više ne izgleda kao jednostavni trenutak prisutnosti i percepcije: ona se otkriva u svojoj složenosti kao sami izvor neuhvatljivosti vremena i bitka, ali to također znači, na određeni način, da je ona izvor novosti. Drugim riječima, svijest o ovom vremenskom paradoksu podrazumijeva naročito konstataciju da je bergsonovsko *trajanje*, kao način gledanja na vrijeme koji je široko prihvaćen u umjetnosti te epohe, uvijek orijentirano samo na prošlost. Sama definicija čistog trajanja koju daje Bergson potvrđuje značaj te povezanosti sa

¹ Blaise Cendrars, *Du monde entier au cœur du monde*, op. cit., str. 103.

² Collot, *La poésie moderne et la structure d'horizon*, op. cit., str. 52.

³ Ibid., str. 53.

prošlošću: „Sasvim čisto trajanje je oblik koji uzima sukcesija stanja naše svijesti kada se naše ja prepusti životu, to jest kada se suzdrži od odvajanja sadašnjeg i *prethodnih stanja*“.¹

Iako „Most Mirabeau“ još ne daje trenutačni prezent koji radikalno raskida sa prošlošću, ova pjesma govori o iskustvu tog trenutačnog prezenta kao horizonta vremena. Ta perspektiva podrazumijeva i to da trajanje nije dovoljno kada se izražava iskustvo vremena (kao sadašnjosti), nego da se ta sadašnjost pokazuje kao istovremeno složenija i mnogo bogatija nego što se dotad mislilo.

2.6 Simultanost staro/novo

U toj epohi, omiljeno vrijeme poezije postaje prezent, i to osobito iskustvo sadašnjosti pokazuje se kao iskustvo novoga. Kao što primjećuje Michel Collot: „[...] u toj neodrživoj sadašnjosti [...] stanuje za moderne pjesnike sama dimenzija ek-staze, kao izlazak iz mjesta i *fraktura vremena*“.² Pjesnička istraživanja će sve više postati otkriće frakture u samoj unutrašnjosti vremena, te je upravo to ono što će omogućiti pjesnicima da pokušaju dostići sami izvor novoga. Vremenski vid koji će sve više interesirati moderne pjesnike neće više biti prolaznost i starenje (Verlaine), već novost kao izvor bitka. Ta novost zadaje *ton* epohe, od Claudela i Gidea, preko Apollinairea i Marinettia, sve do Dade.

Ipak, prve tri pjesme u kojima je u potpunosti implementirana vremenska poetika simultanizma su, hronološkim redom: „Uskrs u New Yorku“, „Zona“ i „Proza o Transsibiru“. Što se tiče pitanja da li je Apollinaire u „Zoni“ *plagirao* Cendrarsov „Uskrs u New Yorku“, njega je posebno obradio Claude Leroy, najznačajniji stručnjak za Cendrarsa, koji također ne donosi nikakve bombastične i definitivne zaključke, osim što na neupitan način potvrđuje Cendrarsov utjecaj na Apollinairea.³ Bilo kako bilo, meni se čini da to pitanje ne donosi nijedan koristan element u okviru ovog promišljanja. Smatram da je neophodnije slijediti određene pjesničke motive koji evoluiraju kroz te tri pjesme, jer, iako je istina da postoje začudne podudarnosti između „Uskrsa u New Yorku“ i „Zone“, isto se može tvrditi za „Zonu“ i „Prozu o Transsibiru“, kao da se na taj način vodio neki implicitni i skriveni „dijalog“ između dva pjesnika. Najvažnija pitanja i zalozi koji se profiliraju kroz

¹ Bergson, *Essai sur les données immédiates de la conscience*, Pariz, Presses Universitaires de France, kolekcija Quadrige, 2013, str. 74.

² Collot, *La poésie moderne et la structure d'horizon*, *op. cit.*, str. 53.

³ Vidjeti: Claude Leroy, « Apollinaire et Cendrars chez le roi Arthur », u: *Dans l'atelier de Cendrars*, Pariz, Champion, 2011, str. 55–67.

takav dijalog tiču se vizije moderne poezije, ali i sjećanja, to jest problema vremena i problema subjekta.

U „Uskrsu u New Yorku“ Cendrars se poredi sa „dobrim monahom“. Ipak, njihove situacije – i njihova vremena – jako se razlikuju. Cendrarsovo vrijeme je „večeras“, dominantno vrijeme u pjesmi, kao što je slučaj i u „Zoni“, „Prozi o Transsibiru“ i mnogim Reverdyevim pjesmama.

A vrijeme *dobrog monaha* ostaje, sa svoje strane, regulirano ciklusima molitvi, naročito božanskim redom. Ovakav postupak pjesnika koji sučeljava vrijeme drevno i ono svoje, ima suštinski značaj. Jukstaponiranje stvari koje se smatraju drevnima i novima itekako je istraženo u „Zoni“. To je, najblaže rečeno, neka vrsta *lajtmotiva*, ali i veoma važan princip same kompozicije, baš kao i u „Uskrsu u New Yorku“. Već od prvog stiha, čitalac ne može a da ne primijeti nagli i neočekivani način na koji ga pjesnik uvodi u temu, a taj inicijalni šok kasnije se samo uvećava kroz promjene registara i tonova (pa čak i svjetova, drevnih i novih, velikih i malih), koje su isto toliko nagle i neumoljive prema dezorijentiranoj pažnji čitaoca. Taj „kontrapunkt“ u prva tri stiha¹ vrši se zahvaljujući kontrastima i suprotnostima, od kojih je najvažniji kontrast između drevnoga i novoga. Različiti tonovi naglašavaju kontraste: nakon elegičnog početka prelazi se na pastoralu, a usred te „poetične“ i nostalgичne fantazije, odjednom je uveden „glavni lik“ te vinjete, niko drugi do Eiffelov toranj, elegantno i čipkasto „čudovište“ od čeličnih greda, sa svojim antenama T.S.F-a na vrhu, i sam istovremeno simbol modernizacije, ali personificiran kao *pastirica*, e da bi se potom opet prešlo sa novoga na drevno sa *grčkom i rimskom Antikom*. Spojevi su „zavareni“ na diskretan, ali brutalan način. Uprkos činjenici da je svaka logika tu otišla kroz prozor i da se približavaju udaljene „stvarnosti“, čak naizgled bez ikakve veze, njihovi odnosi su *udaljeni*, ali *tačni*, baš kao što to zahtijeva Reverdy u svojoj čuvenoj definiciji pjesničke slike. Jedinstveni uspjeh te slike potiče od činjenice da ta mješavina staroga i novoga proizvodi transformaciju dimenzija, kao i originalan način na koji su uvedene velike teme pjesme. Iz tog simultanog kontrasta između pastore i moderne stvarnosti, izbija, na neočekivan način, tema religije. Ali, kao da su neke teze obrnute: s jedne strane „umoran si od ovog starog svijeta“, „čak i automobili izgledaju staro“, a s druge strane, „jedina religija ostala je nova“ i „jednostavna kao avionski hangari“, „najmoderniji Evropljanin ste vi papa Pio X“.² U „Zoni“, pitanje religije i svetog su u igri kroz zajedništvo i razlike ta dva pojma, te bez prestanka opsjedaju pjesmu u cjelini, sve do kraja, baš kao u „Uskrsu u New Yorku“. Ovoj važnoj temi ćemo se još vratiti i pokušati je objasniti kasnije.

¹ Vidjeti: Pierre Brunel, « Contrepoint », u: *Apollinaire entre deux mondes, Mythocritique II*, Pariz, Presses Universitaires de France, kolekcija Ecriture, 1977, str. 1–12.

² Apollinaire, *Œuvres poétiques, op. cit.*, str. 39. Konzervativni papa Pio X u to vrijeme vrlo odlučno se razračunao sa *modernističkim* strujanjem u Crkvi, te tako spriječio reforme koje bi modernizirale katoličanstvo. Vidjeti: André Boland, *La Crise moderniste hier et aujourd'hui*, Pariz, Beauchesne, kolekcija « Le point théologique », 1980.

No, nije li ovaj paradoks novo/staro, koji proizvodi zanimljiv preokret vremenskih perspektiva, način da se suoči sa u to vrijeme sve neizdržljivijim rastućim pritiskom antagonizama između staroga i novoga, te između prošlosti i budućnosti? Nije li to onda jedna slika – zacijelo veoma začudna i šašava – kroz koju pjesnik pokušava iskazati *svoje vrijeme*, svjestan možda da je ono prijelomna epoha?

2.7 Životinje-mašine kod Apollinairea i Cendrarsa

Cendrars u gradu New Yorku vidi sliku modernog vremena, nakon spominjanja „dobrog monaha“, a Apollinaire u „lijepoj industrijskoj ulici“, nakon poređenja religije sa avionskim hangarima. Jedna stanovita pravilnost, stanoviti pravilni ritam vlada u tom *novom svijetu*, utjelovljenom u „lijepoj industrijskoj ulici“ („Od ponedjeljka ujutro do subote navečer četiri puta dnevno prolaze/Svako jutro triput zapijeva¹ sirena“). No, budući da to vrijeme mjere i obilježavaju moderni zvukovi koji ga *proizvode* – ti zvukovi koje proizvode mašine su onda *animalizirani* („Svako jutro tri puta zapijeva sirena/Bijesno zvono tu laje oko podne“). Takvo animaliziranje je iste vrste kao markantne slike: „Krda autobusa koji muču“, „stado mostova bleji ovog jutra“, te motori autobusa koji „riču kao zlatni bikovi“ iz Cendrarsove „Proze o Transsibiru“. Ne radi se samo o miješanju dva posve različita imaginarija (imaginarij životinja i imaginarij mašinâ), već također i da se kombinira *staro* i *novo*. Ta *krda autobusa* u sebi možda imaju nešto prahistorijsko, jer ako zamislimo životinju čija veličina je usporediva sa veličinom autobusa, na području Francuske, ta životinja može dolaziti samo iz veoma daleke prošlosti – to jedino može biti mamut.² Kakav je onda odnos između te animalnosti i modernističke teme za koju se svi slažu da je temeljna u „Uskrsu u New Yorku“, „Zoni“ i „Prozi o Transsibiru“? Po pitanju džungle fabričkih zvona i sirena, pa i tih istih autobusa-mamuta, kako ne pomisliti na moćnu formulaciju Jeana Starobinskog o modernosti urbanog pejzaža kod Baudelairea (pjesma „Pejzaž“ iz *Cvjetova zla*)? Evo šta kaže Starobinski:

Naime, modernost nije jedino u dimnjacima i industrijskoj buci; ono što je specifično moderno, to je *jukstapozicija* vertikalnog uzleta dimnjaka i vertikalnog uzleta crkvenih zvonika; to je *kontrast* i *disonantnost* njihovog *simultanog prisustva*.

¹ Glagol *gémir* odnosi se na ljude (ječati, stenjati), ali i na poj ptica.

² Što se tiče mamuta, vidjeti pjesmu „Palača“ (« Palais ») također iz zbirke *Alkoholi*, gdje se također radi o starome: „No te misli umrle prije milenijâ/Imale su bljutavi ukus velikih zaleđenih mamuta“.

[...] Još dublje, u tom jutarnjem trenu postoje dva tipa organizacije vremena koji upisuju svoje znakove u pejzaž: vrijeme proizvodnje i vrijeme svetog.¹

To znači prije svega da se ovdje doista radi o miješanju drevnog i modernog vremena, te o obilježavanju prisustva staroga u novome, te napokon o stvaranju dvostruko obilježenog modernog vremena: s jedne strane nekom vrstom „apsolutne moći na koju se poziva pojedinačna svijest“,² te s druge težnjom ka objektivnosti koju je najavljavao Rimbaud.

Ako je *moderno vrijeme* dvojno po svojoj prirodi, to jest i staro i novo, objektivno i subjektivno, Apollinaireove i Cendrarsove životinje-mašine su znakovi takvog vremena.

Fraktura sadašnjosti kao vremenskog horizonta može, dakle, sadržavati u sebi nešto arhaično i praiskonsko, kao što je monah koji čita *Legendu o Novgorodu* kod Cendrarsa. Fetiši iz Okeanije i Gvineje također posjeduju jednu praiskonsku dimenziju, daleko „drevniju“ od kršćanstva. U tom smislu Agamben, da se na trenutak vratimo njegovoj koncepciji savremenosti, primjećuje kako „ima između arhaičnog i modernog jedan tajni susret, ne samo zato što najarhaičniji oblici na sadašnjost vrše jednu osobitu fascinaciju, već naročito jer je je ključ modernog sakriven u praiskonu i prahistoriji“.³

2.8 Sat u jevrejskom kvartu u Pragu

Još jedno pitanje vremena, po kojem se „Zona“ i „Proza o Transsibiru“ podudaraju, ali također i razlikuju, tiče se sjećanjâ. U ove dvije pjesme, oba pjesnika se vraćaju svojim sjećanjima, i kao da sagledavaju u cjelini *svoj život*. Razlika je u tome što Apollinaire navodi svoja sjećanja *uvijek* koristeći glagolski prezent. No, obje pjesme imaju zajedničku jednu sliku, kao enigmatični simbol tog specifičnog vremena koje se koncentrira na sadašnjost kako bi se suočilo sa sjećanjima: sat u jevrejskom kvartu u Pragu, čije kazaljke idu unazad. Apollinaire koristi tu sliku prvo 1910. godine u svojoj noveli „Praški prolaznik“,⁴ a potom i u „Zoni“:

Ličiš na Lazara isprepadanog dnevnim svjetlom
Kazaljke starog sata u jevrejskom kvartu idu unazad
I ti uzmičeš isto tako u svom životu lagano⁵

¹ Jean Starobinski, « Les cheminées et les clochers », *Magazine littéraire*, br. 280, septembar 1990, str. 26. Ja podvlačim.

² Ibid.

³ Agamben, *Šta je savremenik*, op. cit., str. 34.

⁴ U zbirci *L'Hérésiarque et Cie (Herezijas i družina)*.

⁵ Apollinaire, *Œuvres poétiques*, op. cit., str. 42.

Interesantno je zamijetiti da to vrijeme sjećanjâ, koje je također sjećanje na ta vremena, i koje se čudno kreće naprijed-nazad („I ti uzmičeš isto tako u svom životu lagano“), traži svoj *objektivni korelativ*¹ u muzici („[...] i navečer slušajući u tavernama kako pjevaju češke pjesme“). Ta muzika sa Istoka, kao i ciganski marš i harmonike Cendrarsa u „Prozi o Transsibiru“, mogu se percipirati jedino kroz vrijeme. Muzika se inače percipira kroz vrijeme, ona *jest* percepcija vremena, kako smo i vidjeli kod Bergsona.

Ipak, za Apollinairea i Cendrarsa, ta percepcija kao da ostaje u pozadini slika-sjećanja koja, bilo da su izrečena u prezentu ili u prošlom vremenu, izranjaju kao izolovani trenuci.

Kod Cendrarsa, voz, kao simbol sadašnjosti, napreduje prema budućnosti i nikako je ne dostiže, a ostavlja iza sebe „prošlost“. Voz grmi na „okretnim pločama“² – jer njegovo kretanje nije samo linearno, već i cirkularno – ali on ide i u smjeru vremena, paralelno sa muzikom gramofona koji se okreće. Gramofon „šuška“ ciganski marš, te razvijajući se kroz vrijeme, ta muzika dopušta pjesniku da „[se prepusti] skokovima [svoga] sjećanja“,³ i da „pogoni sve vozove kroz cijeli [svoj] život“.⁴ I, zahvaljujući magiji Velikog Istoka, čini mu se da „svijet, kao sat u jevrejskom kvartu u Pragu, okreće se izgubljeni unazad“,⁵ no to je zato što i on ide unazad u prošlost u svojim sjećanjima, dok voz i muzika idu naprijed.

Cendrars kaže da se „[prepušta] skokovima svog sjećanja“. To mi se čini kao zanimljiv izraz koji opisuje taj zajednički aspekt „Proze o Transsibiru“ i „Zone“: razmatranje različitih životnih etapa i sjećanja, čiji niz se završava u sadašnjosti pjesme. Za pjesnika, razmatranje *svog života* (ove riječi su naglašene i ponavljaju se mnogo puta u obje pjesme kao „*moj život*“ i „*tvoj život*“ - ali Apollinaire se obraća sebi samom), povezano je sa njegovim iskustvom vremena, a ono je paradoksalno, kao što smo već vidjeli u „Mostu Mirabeau“, budući da je u njemu vrijeme dvosmisleno i da se kreće u više pravaca istovremeno, zavisno od perspektive. Apollinaire i Cendrars *vide* da vrijeme ne protiče isključivo *iz prošlosti prema budućnosti*, kao što se obično kaže, nego također i u suprotnom smjeru, budući da sva ljudska iskustva, u suštini različita iskustva vremena - „unutarnja trajanja“, izmiču također prema prošlosti: u očima ljudskog iskustva, vrijeme može također biti viđeno kao protok koji nosi sve stvari prema prošlosti. To se i događa u ove dvije pjesme, u kojima

¹ T. S. Eliot, *Hamlet and his problems*: „The only way of expressing emotion in the form of art is by finding an 'objective correlative'; in other words, a set of objects, a situation, a chain of events which shall be the formula of that particular emotion; such that when the external facts, which must terminate in sensory experience, are given, the emotion is immediately evoked“. Citirano sa <http://www.bartleby.com/200/sw9.html>, posjećeno 1. 10. 2012.

² Cendrars, *Du Monde entier au cœur du monde*, *op. cit.*, str. 57.

³ Ibid., str. 59.

⁴ Ibid., str. 51.

⁵ Cendrars, *Du Monde entier au cœur du monde*, *op. cit.*, str. 57.

vrijeme sjećanjâ posjeduje jednu dvosmjernu logiku.¹ S tog stanovišta, simbolika sata koji ide unazad mnogo je jasnija: brojčanik sata sam po sebi podrazumijeva uobičajeni smjer kazaljki, a ipak ih vidimo kako idu u suprotnom smjeru, i ta neuhvatljiva i paradoksalna karakteristika označava sama po sebi dvosmislenost doživljaja vremena.

2.9 Dvosmisleno vrijeme *mog života*

Povratak prema prošlosti odvija se, kao što kaže Cendrars, u skokovima. Nije, dakle, linearan, nijedno prisjećanje zapravo nije: prisjećanje dolazi u trenutačnim *flashbackovima*, iako u „Prozi o Transsibiru“ mnoga od tih sjećanja nisu izrečena u glagolskom prezentu kao u „Zoni“. A da li Cendrars, vozeći se u Transsibiru, suprotstavlja svoje sopstveno iskustvo vremena *Jeanneinom*? Ona spava *snom nevinosti*, jer „od svih sati svijeta ona nije pozobala ni jedan jedini“.² Ona nevino živi u čudesnoj zemlji bezbrižnosti i mašte, kao da je na neki način zaštićena od vremena. Nasuprot tome, motiv *sati* razvijen je u cijeloj sljedećoj strofi, a vrijeme tematizirano kroz satove različitih željezničkih stanica (bliskih, uostalom, komplikovanom brojčaniku stanice Saint-Lazare iz pjesme „Viseća ležaljka“). Ostaje tada samo „vječito napredovanje voza“ koje može dati mjeru tih različitih vremena. „Svako jutro podešavamo satove“, zbog mnogobrojnih različitih vremenskih zona u Sibiru. Svijest o vremenu podrazumijeva svijest o „satima“ – trenucima – koji *zvone* različite „sadašnje trenutke“, različitim zvonima koja različito zvuče („Zahrđalo kampananje Bruges-la-Mortea, Električno zvonce biblioteke u New Yorku, Zvona Venecije“). Svi ti trenuci koji su odzvonili (koje je on preživio u sadašnjosti) dio su onoga što on naziva *mog život*, njegovog iskustva i njegovih sjećanjâ.

Jedan motiv, neka vrsta tonike,³ stalno se ponavlja u obje pjesme: *mog život*. U „Zoni“ se taj motiv pojavljuje kao „tvoj život“, koji je „Slika obješena u mračnom muzeju“, te je preuzet kasnije opet sa slikom sata iz jevrejskog kvarta u Pragu: „I ti uzmičeš isto tako...“. Apollinaire govori o svom životu, obraćajući se sebi sa „ti“. Na kraju pjesme, motiv se opet vraća: „I piješ alkohol koji prži kao život tvoj/Tvoj život koji ispijaš poput rakije“. Kod Cendrarsa, cijeli jedan pasaž je posvećen motivu *mog život*, u kojem pjesnik priziva prošle situacije glagolskim prezentom. Njegov život je „siromašan kao ovaj isfucani šal“, ali to

¹ Doktorska disertacija: Alexandre Dickow, « *Le Poète en personnes : mises en scène de soi et transformations de l'écriture chez Blaise Cendrars, Guillaume Apollinaire et Max Jacob* », odbranjena 2011, (Paris VIII/Rutgers University), mentori Christian Doumet i Derek Schilling, str. 400–411.

² Cendrars, *op. cit.*, str. 56.

³ Koristim ovu riječ u značenju koje se odnosi na muziku (nota koja određuje tonalitet), ali i na fonetiku i gramatiku. Po rječniku *Le Petit Robert* (2008), riječ *tonique*: „MUS.VX: nota tonika; PHONET. Koji nosi ton, itd.“.

osjećanje *njegovog života* razvija se kroz beskrajno putovanje vozom, i ono postaje bogatije od bilo kakvog elegantnog zapadnoevropskog putovanja (aluzija na Larbaudovog *Barnabootha?*), jer je njegovo putovanje na kraj svijeta. Cendrars je nakon ovog mitskog putovanja osmislio svoj život kao neprestano putovanje. Čak iako se motiv više ne vraća u „Prozi“, on kao da ostaje prisutan do kraja pjesme, te se na neki način sve vrti oko njega, a ista stvar važi i za „Zonu“. Zašto Apollinaire i Cendrars toliko insistiraju na tome? Na neki način *moj život* je tema ovih pjesama, samo što to uopće nije stvar neke subjektivne autobiografije ili lične ispovijesti.

Merleau-Ponty kaže da „subjektivnost nije u vremenu zato što ona usvaja ili doživljava vrijeme i stapa se s kohezijom jednoga života“.¹ Subjekt ne gradi sadašnjost samo kao vrijeme trenutnog doživljaja i prolaska, nego također kao koherentnost cijelog jednog života i pripadajućih sjećanja. A šta povezuje sadašnjost i sjećanja, ako to nije činjenica da su i prošli trenuci nekad bili *doživljaj sadašnjosti*:

Dalja prošlost svakako , također, ima svoj vremenski redoslijed i svoj vremenski položaj u odnosu na moju sadašnjost, ali ukoliko je sama bila sadašnjost, ukoliko je „u svoje vrijeme“ moj život prošao kroz nju, i ukoliko se nastavljala do sada.²

U tom smislu, u jednom narativnom djelu, ništa ne sprečava pjesnika da prošla i sadašnja iskustva stavlja na isti plan, te isto važi i za samo vrijeme naracije.

Po Merleau-Pontyu, „dvosmislenost bitka u svijetu očituje se dvosmislenošću bitka tijela, a ova se shvata dvosmislenošću vremena“.³ Iz te perspektive, ovakva naracija bi posjedovala određeni psihički i perceptualni „realizam“, te bi to poravnavanje vremenskih perspektiva („redoslijeda“) moglo biti smatrano genijalnom narativnom strategijom. Radije nego nekakav „pjesnički kubizam“ koji bi imitirao tehnike i postupke slikara kubista (ukidanje prostorne perspektive), ovo bi bila književna tehnika koja bi odgovarala istoj potrebi za raskidom sa uobičajenim tehnikama predstavljanja: poravnavanje vremenskih perspektiva ukida „proznu“ i uobičajenu realističku naraciju tako što ukida protenzije i retenzije sukcesivnog vremenskog horizonta.⁴ Ipak, jasno je i to da poravnavanje otvara apsolutno neviđene vremenske perspektive u poeziji. Umjesto da nivelira i izravna doživljaj vremena te ga tako učini monotonim, ovaj postupak ga, naprotiv, produbljuje i čini još složenijim.

¹ Merleau-Ponty, *Fenomenologija percepcije*, op. cit., str. 436.

² Ibid., str. 475.

³ Ibid., str. 101.

⁴ *Protenzije i retenzije* su u fenomenološkom žargonu *vremenske intencionalnosti*. Zajedno sačinjavaju mrežu vremenskih intencionalnosti *strukture horizonta*. Vidjeti: Michel Collot, *La Poésie moderne et la structure d'horizon*, navedeno djelo.

2.10 Sjećanja u sadašnjosti

Guillaumeova pariška *mlada ulica* se u vremenu od jednog jedinog stiha pretvara u ulicu iz Wilhelmovog djetinjstva u Nici („A ti si još uvijek malo dijete“). Iako je takva analogija dosta neobična, nagli tematski prelaz je ustvari samo povratak temi religije, kojoj se ovoga puta pristupa iz jedne lične perspektive, možda i kao jednom od prvih pjesnikovih sjećanja.

Ovakav tematski prelaz se artikulira kroz isto toliko naglu promjenu vremenskog okvira, jer se tako u nekoliko sekundi prelazi sa „sada“ iz 1912. na sjećanja iz Apollinaireovog djetinjstva, koja su izrečena istim glagolskim prezentom. Riječ je o istom „svevremenskom“ prezentu kojim Cendrars ponekad predstavlja svoja sjećanja (kako prava tako i potpuno izmišljena), u „Transsibiru“ („Ležim umotan u šal“). Razlika je u tome da Cendrars često ipak koristi prošla glagolska vremena: u „Prozi o Transsibiru“ prezent se javi tu i tamo, dok je „Zona“ skoro cijela u prezentu. U toj dubinskoj „strukturi“, raštrkana sjećanja se ne evociraju, ne prepričavaju, nego se nude u prezentu, na neki način su „prezentirana“, te na kraju ipak na drukčiji način ispričaju priču, koja se onda iščitava u cjelini, poput nekog mozaika. Iz te strukture izranja diskontinuitet tona i atmosfere koji su dvosmisleni i paradoksalni, budući da su u isto vrijeme i veoma intenzivni i neodređeni.

Nešto dalje, prije nastavljanja jukstapozicije sjećanjâ, brutalni prezent („Sada hodaš...“) kao da ponovo uvodi početnu tačku – sadašnjost pjesme, baš kao i na početku („Ovog jutra“). Ta sadašnjost pjesme, iako nikako ne može biti određena sa hronološkog stanovišta, a ne čini se baš jako logična ni sa naratološkog stanovišta, takoreći *prezentira* druga vremena i epohe.

Nakon sjećanjâ iz Praga, stanoviti fragmenti su *prezentirani* kao fotografije koje se redaju: zaustavljeni trenuci, nepomični, različite situacije na različitim mjestima, ali svi na neki način slični i jednaki. Brzina njihovog redanja, kao i jak utisak apsoluta koji emanira iz svake slike, odgovaraju također jedinstvenom načinu na koji su ove slike tipografski razdvojene: to su slike-stihovi neovisne od drugih stihova i strofâ, koje se redaju brutalnom brzinom. „Zona“ je u tom smislu pravi kolaž – ali prije svega vremenski kolaž. „Proizvodnja“ takvog vremena se vrši također zgušnjavajući ljudsko iskustvo, pa tako i sam doživljaj vremena. Da bi se to postiglo, neophodno je pokidati uobičajenu vremensku potku, uobičajeni sukcesivni slijed, te iza toga okupiti i izabrati fragmente vremena i iskustva za koje se smatra da su najbitniji. Ti fragmenti lišeni su vremenskog slijeda, te valjda zbog toga postaju kao neki apsoluti, a ipak zadržavaju svoju aktuelnost i proživljenost. Prelaz sa jednog fragmenta na drugi dakako izaziva iznenađenje zbog neobičnosti tih „sadašnjosti“ naizgled bez prošlosti i budućnosti. Uobičajene veze su pokidane, ali se stvaraju novi odnosi, „udaljeni i tačni“, prema Reverdyjevoj definiciji.

Sadašnjost pjesme se ponekad neprimjetno, ali munjevito brzo mijenja: bio je dan, i odjednom stih „Ti si navečer u velikom restoranu“ uvodi večer koja je naglo pala. Ta sadašnjost se opet pomjera: umjesto da kaže nešto u stilu „odjedared, zora se približavaše“, Apollinaire nas direktno i brutalno uvodi u zoru na ulici („Sam si sad će svanuti“). I tako, čuveni krug jednog dana i jedne noći¹ – gotovo dvadeset četiri sata klasične tragedije – skoro da je završen.

Kažem „skoro“, jer pjesma počinje „jutros“, da bi se nastavila navečer, u toku noći, i završila se u *zoru* sljedećeg dana. Zora je ipak simbol novih stvari koje će doći. Ona je trenutak okrenut ka horizontu budućnosti (glagolski futur „će svanuti“), za razliku od svih prethodnih trenutaka. Taj veliki krug dakle nije „savršen“ i zatvoren, već se otvara nečemu novom zahvaljujući toj zori, vremenu koje je samo po sebi *novo* i *drugačije*.

Novost i alteritet, dva pojma koja će imati kapitalni značaj u poeziji XX vijeka, tako su dvije naglašene osobine vremena u „Zoni“. Mnoštvo različitih jukstaponiranih vremenâ i drugih *simultanih kontrasta* općenito, tvori mnoštvo neviđenih odnosa između raznorodnih motiva i mnoštvo novih analogija, stvarajući tako jednu *atmosfera* – to jest jedno veoma osobito vrijeme, koje je nepresušni izvor alteriteta. Nedostatak uvriježenih analogija, koje bismo još mogli nazvati „tradicionalnim“, omogućava Apollinaireu slobodu da stvara nove odnose, nove *veze* (vidjeti pjesmu „Veze“ iz *Kaligrama*), kao i taj utisak neodređenosti koji emanira iz njegove prozodije. Drugim riječima, jasno vidimo utjecaj Verlainea (prozodija, melanholija), ali i Rimbauda (poetika stvaranja novog jezika kroz disrupciju semantičkih poljâ i tradicionalnih analogijâ), samo što se te pjesničke ideje dovode na novi nivo i daje im se novo značenje.

2.11 Naslov „Zona“

U interpretaciji pjesme često se evocira grčko porijeklo te riječi u njegovom izvornom značenju „pojas“ (fr. *ceinture*),² objašnjavajući naslov pjesme kao vremenski „krug“ od 24 sata u kojima se odvija „radnja“ pjesme. Pa ipak, zašto bi Apollinaire od linearnog vremena napravio kružno, i zašto onda dati takvo ime pjesmi? Vidjeli smo da Apollinaireov „svevremenski prezent“ i nije baš ciklično vrijeme, te da on, kao i Cendrars u „Prozi o Transsibiru“, transformira i ciklično i linearno vrijeme, ovo prvo u neku vrstu simultanog prisustva svih etapa svog života, a ovo drugo u svojevrsno dvosmjerno kretanje.

¹ Jedna od uobičajenih interpretacija „Zone“, opet kao cikličnog vremena, slično kao i tradicionalne interpretacije „Mosta Mirabeau“.

² *Dictionnaire étymologique et historique du français*, Jean Dubois, Henri Mitterand, Albert Dauzat Larousse, Grands Dictionnaires Larousse, 2011.

Etimološki rječnik *Dictionnaire étymologique et historique du français* objašnjava upotrebu pojma u tom periodu:

Upotreba svojstvena topografiji Pariza na početku XX vijeka: *zona* je tada značilo pojas siromaških nastambi, straćara, kolibica, prikolica itd., ustanovljen izvan gradskih zidina, u krugu od oko 200 metara širine, gdje je svaka trajna izgradnja bila zabranjena iz vojnih razloga (bukvalno: *zona non ædificandi*).¹

Apollinaire je prešao put od Montparnassea do Auteuila („Hodaš prema Auteilu želiš kući doći pješice“). Ako pogledamo značenje riječi u rječniku *le Petit Robert* (2008):

ABSOLT. LA ZONE: Bijedna predgrađa izgrađena (ilegalno) na zemljištu nekadašnjih gradskih zidina Pariza.

Znači da nikako ne možemo isključiti da se Apollinaire poziva upravo na taj smisao, budući da je u to vrijeme živio u Auteilu za koji je, iako to mjesto nije nimalo *bijedno*, on smatrao da pripada predgrađu, jer je u to doba zaista i bilo tako. No, čak i tada, pitanje ostaje: zašto bi izabrao upravo taj naslov sa tako specifičnim značenjem i veoma ličnim implikacijama, za ovu pjesmu koja je znakovita i općenito prepoznata kao programska, oko koje su se okupile čitave generacije pjesnika?

Vjerovatno je neophodno tu riječ shvatiti na mnogo širi način, sa njenim urbanističkim implikacijama: *zona* je onda nešto doista moderno (zona izgradnje, industrijska zona), te istovremeno brisani teren, neki novi „teritorij“ poezije koji Apollinaire na taj način nastoji otvoriti. Izlazeći sa uobičajenog terena, te također i iz uobičajenog vremena, on ulazi u tu „zonu“. Uobičajeni i tradicionalni teren poezije je u davnim vremenima bio nazvan feudalnim vokabularom: *zemlja, kraljevstvo, carstvo, domen* itd. Izbor ovakvog, urbanističkog vokabulara, koji je dotad uglavnom ostao stran pjesništvu, ali ne i općenito problematici modernog grada, znakovitiji je za jednu novu Apollinaireovu težnju koja se javlja u „Zoni“, a to je njegov avangardizam, o čemu postoji konsenzus u kritici. Ponekad su neke njegove inovacije i pronalasci poticali od najobičnijeg poigravanja, što je posve legitimna pjesnička praksa. Mogao je odlučiti da preuzme riječ iz urbanizma sasvim slučajno, jer mu je to zazvučalo dobro i „moderno“. No, taj hipotetski izbor nipošto ne treba shvatiti kao površan. Tako, radije nego antičko značenje *pojasa* u smislu „vremenskog

¹ Ibid.

kruga“, ova moderna i neobična zvučnost daje mu svu njegovu „aromu“. Istovremeno neobičnu i poznatu.

Činjenica je također da bi takvo značenje naslova ostalo dosta neodređeno, ali možda je to baš kao i sa slikom „sunca prerezanog vrata“: ta slika ima mnogo neodređenije značenje nego slika Isusove odsječene glave u „Uskrsu u New Yorku“, ali upravo po tome je ona puno šira i puno univerzalnija. Ako se nešto čini neodređenim *zdravom razumu*, ali istovremeno uspijeva da prevede jedno važno i univerzalno (pred)osjećanje, nije li takva pjesnička slika onda upravo veliki uspjeh? Zona u koju sa Apollinaireom ulazi poezija možda nije zona jasnosti, u smislu jasnih i razumljivih značenja koja mogu dati filozofija i nauka: sunce prerezanog vrata možda tako, između ostalog, najavljuje raskid sa razumom koji se predosjeća već odavno, ali koji je naročito eksplicitan tek u pokretima koji će se manje ili više pozivati na Apollinairea, a to su Dada i nadrealizam. Jedno je izvjesno: ta zona će biti zona istraživanja i invencije.

2.12 Cendrars: sadašnjost i kretanje

Postoji jedan aspekt vremena kod Cendrarsa po kojem se on jasno razlikuje od Apollinairea i od Reverdyja, a uostalom i od većine drugih pjesnika njegovog vremena. Trenutačna sadašnjost, kod Cendrarsa, osim kada se radi o *flashbackovima* sjećanjâ, nikada nije pasivno i nepomično promatranje prolaska vremena. Cendrars se malo pomalo nametnuo kao veliki putnik, a to podrazumijeva da su njegov vremenski horizont i njegovo iskustvo vremena koncipirani stalno *u pokretu*. Takav *stav* on zauzima kao pisac.

U jednoj od velikih pjesma na kojima se zasniva pjesnički svijet Blaisea Cendrarsa – „Prozi o Transsibircu“ – radnja se odvija u vozu. Ali, to nije toliko zato što je željeznica simbol modernih vremena: voz je bio simbol modernizacije već za romantičara Alfreda de Vignya, u pjesmi „Pastireva kućica“ („La maison du berger“), ili još kod Gérarda de Nervalâ, u *Šetnjama i sjećanjima* (*Promenades et souvenirs*), sredinom XIX vijeka. Cendrarsov mit o velikom putniku savremen je zbirci Valerya Larbauda *Poésies d’O. A. Barnabooth*, fiktivnim putovanjima izmišljenog lika, koja je isto tako objavljena 1913. godine.¹ Više nego voz, ovoj dvojici modernih pjesnika bila je privlačna figura velikog putnika, u epohi kada su parobrodi, ekspresi i automobili učinili putovanje mnogo dostupnijim i bržim. Tako ovdje voz radije simbolizira sadašnji trenutak, koji (kao i on) bilježi prolazak vremena *kroz* sopstveno kretanje. U tom trenutku, u vremenu kada je teorija relativnosti upravo nastajala

¹ Valery Larbaud, *Les Poésies de A.O. Barnabooth*, Pariz, Poésie/Gallimard, 1966.

(1905–1916), putovanje kroz prostor sigurno ne zanemaruje svoju vremensku dimenziju, iako je teško sa sigurnošću znati da li je Cendrars bio upoznat sa Einsteinovom teorijom, a čak je i vrlo vjerovatno da nije. No, korištenje modernih sredstava transporta kao načina spoznaje svijeta, impulzivnost trenutačne sadašnjosti kao vremena doživljaja, ovaj pjesnik je učinio svetima, kada kaže: „Međunarodna kompanija Spavaćih vagona i Velikih Evropskih Ekspresa mi je poslala svoj prospekt/To je najljepša crkva na svijetu“.¹ Takvi entuzijastični uzvici pronalaze se i drugdje u Cendrarovim pjesmama: „Na put!“ i „Pariz-pozdravi“ u „Panami ili Avanturama mojih ujaka“ („Le Panama, ou Les aventures de mes sept oncles“). Ne treba ih nipošto shvatiti kao obična pretjerivanja ili šale.

Druga od *Devetnaest elastičnih pjesama*, pod naslovom „Tour“ (kula, toranj, obilazak, krug), preuzima jedan od Cendrarovih opsesivnih motiva, Eiffelov toranj, koji u ovoj pjesmi postaje metafora životne energije. Cendrars tu kreće od jednog veoma ličnog sjećanja, buđenja vlastite seksualnosti kada je bio adolescent,² da bi shvatio da je ona dio univerzalne sile Života, zahvaljujući tornju – simbolu koji ima oblik strijele, ili kao vektor prema gore. To buđenje seksualnosti ulazak je na scenu falusne energije koja se uzdiže kao Eiffelov toranj (vertikalno), zahvaljujući igri riječima koja podrazumijeva i promjenu roda (*la tour* – toranj i *le tour* – krug, obilazak), ta životna energija postaje kretanje (horizontalno). To horizontalno kretanje može se shvatiti kao putovanje, a dobro znamo da je to bila jedna od Cendrarovih najvećih strasti. Ako je naslov pjesme dat bez određenog člana ili bilo kakvog drugog određenja roda, to je zato što „Tour“ kao Eiffelov toranj (*la Tour Eiffel*) postaje putovanje oko svijeta (*le tour du monde*). Životna pulzija tada je shvaćena kao sklonost ka putovanju, a seksualna energija, koja je također i *životna*, sublimirana je u neutaživu žeđ za svijetom, ili, kao što je govorio Cendrars, potrebu za putovanjem (*bourlinguer*). U tom svojevrsnom *libido movendiju* pjesnik preferira trenutačnu stvarnost kao vrijeme doživljaja i vrijeme kretanja. Vrijeme putovanja se tako ne sastoji samo od dugih monotonih perioda trajanja – naprotiv, to je vrijeme koje slavi novost trenutačne sadašnjosti. To je, između ostalog, i razlog zašto Cendrars može reći, govoreći opet o vozovima („*Los Angeles limited* koji polazi u 10 h 02...“), da „poezija potiče od danas“.³

Libido movendi je značajan element Cendrarove poetike u petoj od *Devetnaest elastičnih pjesama*, „Moj ples“ („*Ma danse*“). Na samom početku pjesme, na duhovit način je

¹ Cendrars, *Du monde entier au cœur du monde*, op. cit., str. 62.

² Prva dva stiha su : « 1910/Castellamare ». Ali, porodica Sauser je boravila u Napulju između 1894. i 1896, u knjizi *Bourlinguer*, dio pod naslovom „Genova“ (« Gênes ») prepričava neka sjećanja iz tog perioda, dok s druge strane ne postoji ništa što bi potvrdilo eventualni boravak Cendrarsa bilo gdje u Italiji 1910. godine. Ja smatram da se zapravo radi o dvije tačke u vremenu: period Castellamarea i trenutak pisanja pjesme, „sadašnjost“, to jest ne toliko godina 1910, već *1910-te godine*. Pjesma je objavljena prvi put 1913. godine.

³ Cendrars, *Du monde entier au cœur du monde*, op. cit., str. 85.

navedena sudbina pjesnika kao vječnog prognanika kao dobar izgovor za lutanje, koje se u to doba čak smatralo nekom vrstom zločina: „Platon ne priznaje pjesnike u svojoj državi/Lutajući Jevrej/Metafizički Don Juan“.¹ Napomenimo da je također Apollinaireu veoma važna legenda o Lutajućem Jevreju, koji se pojavljuje u istoj priči kao i sat iz jevrejskog kvarta u Pragu koji ide unazad („Prolaznik iz Praga“). A nakon tog glorificiranja figure „pjesnika-lutalice“ (te „pod Villonovim znakom“, što je naslov jednog drugog teksta), Cendrars završava svoju pjesmu jednom zgodnom metaforičkom opaskom o poetici putovanja, koja naglašava kretanje u trenutačnoj sadašnjosti:

Pejzaž me više ne interesira
Već ples pejzaža
Ples-pejzaž
Paritatitata
Ja se sve – okrećem²

Ovdje ću dozvoliti sebi jednu digresiju, koja ipak ima veze sa ovim što prethodi. Trenutak i kretanje, osobito u kontekstu te epohe, podsjećaju na različite poglede na problem simultanosti, te svakako i na samu teoriju relativnosti. Ona nam govori da je sve zapravo u pokretu, te da ne postoji neka apsolutna referenca u odnosu na koju bismo mogli na apsolutno tačan način izmjeriti ni to kretanje, ni period njegovog trajanja. Promatrač može izabrati jednu tačku, te od nje učiniti svoje gledište iz kojeg on može razviti *svoj* referentni sistem za promatranje, te pretpostaviti, za vrijeme svojeg promatranja, da je taj referentni sistem nepomičan. No, to je tek privremena naučna hipoteza, jer bi apsolutna istina bila da se i taj referentni sistem kreće u odnosu na druge referentne sisteme, koji se također svi kreću jedni u odnosu na druge. Jedan od temeljnih aspekata stvarnosti svakako je kretanje. Cendrars kao *globe-trotter* (fr. *bourlingueur*) učestvuje upravo u tom aspektu stvarnosti, da bi na neki način od njega napravio svoj „referentni sistem“, odnosno svoju „tačku“ promatranja, u tom smislu da on odbija nepokretnost kao jedinstveni i privilegovani referentni sistem, baš kao što ne prihvata da je sama stvarnost nepokretna. Njemu je draži „ples pejzaža“. No, ples podrazumijeva, kao kretanje, ne samo neprestane promjene perspektiva, već i jedno konstantno pomjeranje središta. Kao što primjećuje Paul Virilio povodom teorije relativnosti:

¹ Cendrars, *Du monde entier au cœur du monde*, op. cit., str. 99.

² Ibid., str. 100.

Za Einsteina, prošlost izvornog BIG-BANGA nije, sa naučnog stanovišta ne može biti to staro središte. Istinsko središte je uvijek novo, središte je neprestano, ili, preciznije, „sadašnjost“ je VJEČNA-SADAŠNJOST.¹

Upisujući se u neprestano kretanje, Cendrars utičuje svoju žeđ za stvarnošću, ili kao što sam kaže, za svijetom; ali on također ulazi u interakciju s tim svijetom u pokretu. Vidjeli smo kod Merleau-Pontya da je percepcija, koja ni ne poznaje drugo vrijeme osim sadašnjosti, uvijek interakcija sa svijetom, te da se sinteza vremena i sinteza prostora uvijek vrše zajedno, u pokretu i kroz kretanje, budući također da „[...]prostorni su profili i vremeni: jedno drugdje uvijek je nešto što se vidjelo, ili što bi se moglo vidjeti“,² kao i to da: „Fenomen kretanja samo na primjetniji način očituje prostornu i vremenu *implikaciju*“.³

I tako za Cendrarsa, trenutačna sadašnjost nikad nije zaustavljeno vrijeme. Čak i zamišljena kao radikalni prezent, ona je vrijeme kretanja kao i kretanje vremena, obuhvaćena nekom vrstom „polja prisustva“ i njegovim retenzijama i protenzijama, te sa uvijek novim horizontima. „Žeđ za svijetom“ određuje vrijeme kod Cendrarsa. Ono uvijek mora biti vrijeme života i kretanja, te također i vrijeme doživljaja i iskustva.

Spoznaja svijeta i interakcija sa njim kao da su rješenje Cendrarsove egzistencijalne tjeskobe, koja ga je itekako mučila u „Uskrsu u New Yorku“ (gdje se poput Feniksa rađa Blaise Cendrars), ali ne i iza „Proze o Transsibiru“, samo godinu dana kasnije. Umjesto da razmišlja o svijetu u svojoj poeziji, Cendrars preferira da ga *živi*, i takav način interakcije sa svijetom podudara se i sa percepcijom: „Svijet nije ono što ja mislim, već ono što živim, ja sam otvoren svijetu, nesumnjivo, s njime komuniciram, ali ga ne posjedujem, on je neiscrpljiv“.⁴ Upravo zbog toga je Cendrars, čak i u svojstvu legendarnog, mitskog ili (auto)fiktivnog lika iz svojih dijela, kao subjekt, svojevrсна „ek-staza“, usmjerena prema onome što nije, sa odnosima „aktivne transcendencije između subjekta i svijeta“.⁵

Ničeansko propitivanje modernog svijeta kao groblja bogova („Uskrs u New Yorku“) postaje tako u toku njegovog daljnjeg puta, čak i bez vjere, neka vrsta kosmičkog misticizma, te nemoguće, pa samim tim i neiscrpne žudnje da upozna čitav svijet u cjelini. Takva bi bila Cendrarsova „egzistencijalna situacija“, iako ćemo kasnije vidjeti da je ona ustvari još složenija.

¹ Paul Virilio, *La Vitesse de libération*, Pariz, Galilée, 1995, str. 166.

² Merleau-Ponty, *Fenomenologija percepcije*, op. cit., str. 343.

³ Ibid., str. 290.

⁴ Ibid., str. 13.

⁵ Merleau-Ponty, *Fenomenologija percepcije*, op. cit., str. 491.

2.13 Aktualnost(i)

Kada je riječ o aktualnosti kod Apollinairea i Cendrarsa, ona je na najočigledniji način prisutna u njihovom kolažističkom korištenju novina i štampe, što nikako ne važi za Reverdya, koji to uopće ne praktikuje. „Eto poezije *jutros* a za prozu tu su novine“.¹ Taj stih iz „Zone“ nije samo pošalica i/ili provokacija. Riječ je također o posve novoj poetici književnosti, koja više ne želi biti stara ni svezremenska (neaktuelna), već naprotiv traži svoju autentičnost u aktualnosti.

Nije slučajno to što deseta od *Devetnaest elastičnih pjesama* nosi naslov „Najnovije“ („Dernière heure“)²: ta crna hronika („OKLAHOMA, 20. januar 1914.“) je zaista vijest preuzeta iz novinâ. Pjesnik je samo izabrao jedan događaj od mnogih, i dao mu oblik pjesme, te u zadnjem „stihu“ opisuje taj oblik kao „Telegram-pjesm[u] prepisan[u] iz *Paris-Midija*“. Takva poetika „pronalaska“, prije umjetničkih praksi nađenih predmeta (*l'objet trouvé*), na paradoksalan način posjeduje određenu autentičnost, isključivo zbog činjenice da je motiv preuzet iz stvarnog svijeta, kao i materijali u kolažima. Provokatorski, Cendrars se hvali da je prepisao taj „telegram-pjesmu“ iz novina *Paris-Midi*, a „inicirani“ koji razumiju novu estetiku vide u toj smicalici znak novosti i umjetničke autentičnosti.

Druga forma takve autentičnosti i aktualnosti dakako su telegrafi i razglednice na kojima su ispisane pjesme, kao na primjer Apollinaireovo „Okeansko pismo“ („Lettre-océan“),³ iz 1913, zapravo pravo pismo njegovom bratu koji je otišao u Meksiko. Aktualnost je karakteristika telegrama, kao i to da prenosi *novosti* na (skoro pa) „simultan“ način. Takozvana bežična telegrafija (fr. *télégraphie sans fil*) predstavlja također čudesnu simultanost, kao u Cendrarsovoj pjesmi „Crépitements“.

Trenutačna sadašnjost nije nužno izvan historije, naprotiv, ona je jedini oblik vremena koji može donijeti epohalne promjene, zato što je raskid s prošlošću. Pjesma „Mali auto“ („La Petite auto“),⁴ označena je datumom, „31. mjeseca augusta 1914.“ (prvi stih pjesme). Događaj ispričan u pjesmi predstavlja, kako kaže Apollinaire, dolazak nove epohe: „Iako smo bili već zreli i odrasli/U tom trenutku smo se upravo rodili“ (posljednji stih). Ipak, taj datum se zaista čini neobjašnjivim, jer su se početak rata i opća mobilizacija o kojima je riječ u pjesmi, zaista dogodili 1. augusta. Otkud onda taj netačni datum? Sigurno se ne radi o Apollinaireovom slučajnom previdu. Treba znati da, *osim godine 1914*, ovaj prvi stih neodoljivo podsjeća na staru patriotsku mornarsku pjesmu u kojoj na taj datum Engleska fregata napada Bordeaux:

¹ Apollinaire, *Œuvres poétiques*, op. cit., str. 39.

² Cendrars, *Du monde entier au cœur du monde*, op. cit., str. 109–110.

³ Apollinaire, *Œuvres poétiques*, op. cit., str. 183–185.

⁴ Ibid., str. 207–212.

Au trente et un du mois d'A-ôût
Nous vîmes venir sous l'vent à nous
Une frégate d'Angleterre
Qui fendait la mer z'et les flots
C'était pour attaquer Bordeaux¹

Historijski događaj o kojem se radi u toj narodnoj popjevci dogodio se 31. augusta 1800, kada je brod *Confiance*, kojim je komandovao Surcouf, zarobio englesku fregatu *Kent*. Dakle, za razliku od 1800 godine, 1914. se dakako nije radilo o Engleskoj, već o Njemačkoj, ali je i u jednom i u drugom slučaju Francuska napadnuta, te je poznato do koje mjere je Apollinaire bio nestrpljiv da pokaže svoj patriotizam. S tog stanovišta, to *merde* upućeno engleskom Kralju (*Et merde pour le Roi d'Angleterre/Qui nous a déclaré la guerre*) sigurno se jako sviđalo autoru „Futurističke antitradicije“ („l'Anti-tradition futuriste“), gdje se dijele i *ruže*, ali i *merde*, koje je upućeno kritičarima, pedagogima i profesorima, te piscima iz prošlosti.²

Štaviše, mi znamo da je Apollinaire jako volio skladati svoje stihove hodajući i pjevušeći melodijice koje su mu „došle prirodno“, kako sam kaže,³ te je očigledno da ovaj datum tvori osmerac (*Au-trente-et-un-du-mois-d'A-ôût*). Tako je 1914. godina reaktuelizirala tu staru patriotsku pjesmu kroz poigravanje sa datumima, po cijenu toga da se lukavo zametu tragovi. U Hronologiji izdanja Apollinaireovih *Pjesničkih djela* (*Œuvres poétiques*), opisani su događaji prepričani u pjesmi „Mali auto“, sa datumom: 31. juli: „Proglas opće mobilizacije prekinuo je boravak dvojice reportera časopisa *Comœdia* [Apollinairea i njegovog prijatelja crtača Andréa Rouveyrea] koji se žurno vraćaju u Pariz“.⁴ Činjenica da je datum bio 31. i da je Francuska napadnuta vjerovatno bude u Apollinaireu asocijaciju na ovu mornarsku pjesmu – čiju melodiju i ritam je očigledno imao na umu komponujući prvi stih, te je tu pjesmu reaktuelizirao za godinu 1914. i taj događaj, za koji je smatrao da je dolazak „novog svijeta“. Tradicija, kao pamćenje pjesničkog jezika, na taj način je reaktuelizirana na radikalna način, budući da pjesma ipak sadrži kaligram u formi automobila i čini se općenito dosta daleko od *tradicionalnih* formi.

No, datumi koje Apollinaire upisuje u svoje pjesme nisu ipak uvijek netačni. Aktuelnost historijskog trenutka postaje veoma važna u ratu, barem u prvom trenutku, a tačni datumi često su naznačeni u stihovima, kada datum nije sami naslov pjesme, kao što je slučaj sa

¹ Za ovo otkriće zaslužan je Christian Doumet, mentor moje doktorske disertacije, koji je u razgovoru sa mnom prepoznao narodnu pjesmu. Tekst pjesme i informacije preuzeti 23. novembra 2013. sa:

<http://www.musicanet.org/robokopp/french/letrente.htm>.

² Apollinaire, „Futuristička antitradicija“, dostupno na: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k70494p.texteImage>.

³ Citirano pismo upućeno je Henriju Martineauu, od 19. 7. 1913, koje je objavio André Rouveyre u: *Apollinarianes*, Pariz, Gallimard, 1938, str. 7. Citirano iz: André Spire, *Plaisir poétique et plaisir musculaire*, Pariz, Corti, 1949, str. 475.

⁴ Apollinaire, *Œuvres poétiques, op. cit.*, str. LXX.

pjesmom „1915“ ili „14 juin 1915“ iz *Kaligrama*. Aktualnost tih trenutaka daje im toliko važnosti da oni sami postaju *tema* pjesme: piše se *o tim trenucima, tom danu, toj noći*, itd. Oni su neka vrsta proživljenosti Historije kroz trenutačnu sadašnjost.

Nova sredstva komunikacije (uključujući štampu) nudila su pjesnicima nove mogućnosti da aktueliziraju pjesnički jezik, ili čak da nanovo osmisle sam način da se bude pjesnik i da se pišu pjesme. Što se tiče poštanskih dopisnica, njihova autentičnost počiva u činjenici da su one „proputovale i vidjele svijeta“. Iako ti predmeti ne mogu zaista sami po sebi upoznati sve zemlje preko kojih su *putovali*, u sebi nose jednu atmosferu novosti i misterije koje pripadaju prije svega putovanju. Pjesma na dopisnici tako se upisuje u tu atmosferu. No, također, poštanska dopisnica treba označavati i mjesto i vrijeme u nečijem životu. Postoje tako razne Apollinaireove „pjesme-dopisnice“ sa fronta.

Međutim, Apollinaire je jako ozbiljno shvatao *aktuelnost*, kao književni kriterij i „stav“ prema vremenu, čak i nakon što je doživio iskustvo fronta u pješadiji, te vidio na koji način rat ukida svaku vrstu kontinuiteta, osim kontinuirane destrukcije. Aktualnost je važan dio njegove poetike i njegovog shvatanja uloge pjesnika. Čak i u svojim fantazijama o sveprisutnosti (fr. *ubiquité*), uvijek je bio svjestan aktualnosti sa svoga stanovišta.

To stanovište pjesnika je za Apollinairea naročito vremensko, u smislu da se sa njega promatra svoje vrijeme, svoja *epoha*. „Milost za nas koji se uvijek borimo na granicama/Neograničenog i budućnosti“, kako kaže u „Lijepoj crvenokosoj“ („La jolie rousse“).¹ Nije čudno što se Apollinaireov vremenski horizont sve više okretao budućnosti, te postao proročanski u predavanju o „Novom duhu i pjesnicima“, u kojem uloga pjesnika postaje invencija budućnosti.

2.14 Vrijeme rata, eksplozivnost vremena

Međutim, riječ *aktuelnost* ne može adekvatno opisati specifični doživljaj vremena u svakodnevnom životu u ratu. Kada je čovjek suočen sa smrću, trenutačna sadašnjost postaje apsolut, na neki način. Doživljaj vremena postaje sve više fragmentiran, sve dok ne dođe do stanovite atomizacije trenutaka u kojoj nikakav kontinuitet više nije moguć. Prošlost je udaljena, te daje jedan apsolutno nestvaran utisak, a budućnost kao da je sastavljena od anonimnih trenutaka koje samo treba *proći*, to jest preživjeti: „Odiseju koliko još dana do Itake“.² Niko ne poznaje njihov broj, čak ni otprilike, jer niko ne može predvidjeti

¹ Apollinaire, *Œuvres poétiques*, op. cit., str. 314.

² Ibid., str. 244.

budućnost. Horizont budućnosti kao da je zagrađen i blokiran ratnim haosom. Apollinaire samo može zavještati svoje sjećanje ljudima iz budućnosti, i pisati sebi epitafe.

U pjesmi „Pamuk u ušima“ („Du coton dans les oreilles“), drugi, treći i četvrti „stih“ ne samo da su tipografski raspoređeni kao vertikalne dijagonale i izlomljeni na pojedinačne riječi, napisani su unazad:

l'oses/tu/si/mot/un/Ecris
guerre/en/toujours/âme/mon/dans/d'impactes/points/Les
feu/le/crache/féroce/troupeau/Ton¹

usudiš/se/ako/riječ/jednu/Napiši
ratuje/još/koja/duši/ mojoj/u/granata/udarila/je/gdje/Mjesta
vatru/bljuje/divlje/krdo/Tvoje²

Na ovaj način Apollinaire ruši funkciju stiha po pitanju kontinuiteta i sukcesivnosti (budući također da „se čita“ odozdo i zdesna), ali također čini da stih pronade novi smisao kao *odlazak u novi red*. Svaki trenutak se otvara kao totalni kolaps vremena.

Masakrirana sintaksa izražava masakrirano vrijeme, kao i svijet izvrnut naopačke. Citiranoj sekvenci prethodi stih „Toliko eksploziva samo što nije PUKLO! (« Tant d'*explosifs* sur le point VIF! »), u kojem posljednja riječ ne samo da je napisana velikim slovima, nego i nekoliko puta uvećanim, sa usklikom koji protresa poput eksplozije. Eksplozija granate svaki put uništi vrijeme. Brzina i brutalnost događaja od kojih ovisi život često prevazilazi u takvim situacijama našu sposobnost da pratimo slijed događaja: „konjanik pješice nenaoružan/Kroz vjetar kad dođe ta/pozdrav grabljivice/POZDRAV/avionski torpedo“ (pjesma „Saillant“).³ Ipak, to ne obeshrabruje pjesnika sadašnjice da nastavi istraživati „duboko danas“, kao što je govorio Cendrars u tekstu koji nosi baš taj naslov („Profond aujourd'hui“): „Neslućena dubina u kojoj bereš moćni cvijet eksploziva“.⁴

U Apollinaireovoj pjesmi „Ima“ („Il y a“),⁵ svaki stih navodi drugu situaciju, bez ikakve narativne logike koja bi povezivala te fragmente, osim riječi *ima*, koja ih uvodi sve na početku svakog stiha, sa izuzetkom dva posljednja. Nema nikakvog traga logičkog ili vremenskog slijeda tih „situacija“. Naprotiv, *ima* kao da naglašava njihovo simultano postojanje, te jednakost između njih, kao i glagolski prezent u kom su izrečene. Svaki od tih fragmenata je jedan trenutak svijesti, no svi se čine jednakima, kao da nema nikakvog

¹ Apollinaire, *Œuvres poétiques*, op. cit., str. 287.

² Kurziv u originalu.

³ Apollinaire, *Œuvres poétiques*, op. cit., str. 227.

⁴ Cendrars, « Profond aujourd'hui », u: *Tout autour d'aujourd'hui XI : Aujourd'hui*, Denoël, 2005, str. 6.

⁵ Apollinaire, *Œuvres poétiques*, op. cit., str. 280–281.

kriterija ili poretka, osim njihovog postojanja koje se potvrđuje riječju *ima*. No, ništa nije toliko neizvjesno kao ono čega ima (ono što postoji), jer, kako kaže Apollinaire u posljednjem stihu, „u ovome ratu se jako daleko otišlo sa tim umijećem nevidljivosti“. Stvarnost svega što postoji je stalno u pitanju, u svakom novom trenutku, bilo šta može biti razoreno i izgubljeno zauvijek.

U situaciji gdje se svaki trenutak može pokazati kao posljednji, Cendrars nije pisao kao Apollinaire. U ratu, nasreću, nije poginuo, ali se desio trenutak iza kojeg on ima potrebu za ponovnim rođenjem: trenutak kada je teško ranjen. Od ranjavanja, amputacije desne ruke i, napokon, rođenja „ljevorukog pisca“, sve se mijenja za njega. To Cendrarsovo ponovno rođenje kao „ljevorukog pisca“ proglašeno je u tekstu „Duboko danas“, koji Claude Leroy smatra svojevrsnim manifestom.¹ Neke modernističke koncepcije su izgubile svoj smisao u rogovima između 1914. i 1918, ali istraživanje dubina sadašnjosti kao da se intenziviralo, pa i dugo nakon toga ostalo je jedan od važnih zaloga moderne poezije. Jedna od poetika koje su skovane u tom teškom periodu je ona Pierrea Reverdyja, i ona zaista odlazi veoma daleko u tom pravcu istraživanja duboke sadašnjosti.

2.15 Reverdyev prezentizam i problematika prisustva

U većini Reverdyevih pjesama čini se jako teško izdvojiti „temu“. Ta poteškoća je direktna posljedica Reverdyeve namjere da okonča (linearno) pripovijedanje u poeziji,² pa i samu ideju *teme*³ koja bi pjesmu učinila predmetom *vjerodostojne reprodukcije*. Pa ipak, mnoge od njegovih pjesama mogu se čitati kao pjesme o vremenu. Naslov kolekcije pjesama koja sadrži zbirke objavljene od 1915. do 1922, *Većinu vremena (Plupart du temps, 1945)*, sasvim je znakovit po tom pitanju. Kao što Reverdy kaže, pisanje poezije je aktivnost kojoj je posvetio većinu svog vremena, koliko god uzaludno mogla djelovati u atmosferi Drugog svjetskog rata, te odmah nakon okončanja Okupacije. Ipak, u ovom ogorčenom i tek donekle ironičnom tekstu povodom tog izdanja iz 1945, pjesnik otkriva koliko se bori protiv vremena, i to oduvijek:

¹ Cendrars, *Tout autour d'aujourd'hui tome XI : Aujourd'hui, op. cit.*, Predgovor, str. XII.

² Vidjeti: « Sur le cubisme », *Nord-Sud*, br. 1, od 15. marta 1917, u: *Œuvres complètes I, op. cit.*, str. 460; te « Essai d'esthétique littéraire », *Nord-Sud*, br. 4–5, u: *Ibid.*, str. 477.

³ Kako kaže Apollinaire: “Tema uopće više nije važna, ili ako i jeste, jedva da je tako”, u: *Les peintres cubistes, op. cit.*, str. 49.

Cijeli život nisam znao raditi ništa naročito da bih za taj život zarađivao, ni da bih ga izgubio.

Ovo je tek jedno djelomično svjedočanstvo o tome kakva aktivnost mi je oduzela većinu vremena.

Da na to ne trebam biti osobito ponosan, to i sam vrlo dobro znam.

Sigurno sam mogao raditi nešto puno bolje.

Ali tako je to, prilika izmiče na svakom ćošku. Nestaje poput sjene. A ipak dolazim uvijek malo ranije na sastanke, jer je kašnjenje narodska pristojnost.

Uvijek budan već od prvih naznaka svjetla nade, prepuštam se snu samo na krajnjoj ivici propasti.

Još juče, promatrao sam užasnu svjetlost naopako izvrnutog neba u odrazu na mirnoj površini jedne mračne bare gdje su pucali, u užurbanim grozdovima, mjehurići tinte. Uvijek, šta god da se dešava, mjehurići tinte.¹

Ta aktivnost kojoj je posvetio većinu svog vremena djeluje veoma dokono, u smislu da je mogao raditi nešto „puno bolje“, to jest mogao je imati druge aktivnosti koje bi bile korisnije i *angažiranije*, koje bi mu omogućile da postoji za svijet i za druge.

Takvo bi bilo stanovište egzistencijalista, čija filozofija je snažno obilježila cijelu deceniju 1940-ih godina, a *Većinu vremena* je kolekcija objavljena 1945. godine. Pa ipak, ako „prilika izmiče na svakom ćošku“, i „nestaje poput sjenke“ – a ti izrazi se odnose na neuhvatljivost samog vremena – to je zato što se ta želja za bitkom u svijetu i za tim da se uhvati stvarnost koja izmiče investira naročito kroz vremensku dimenziju. Pisanje („mjehurići tinte“)² otvara dakle na taj način horizont prema svijetu, ne nudeći međutim nikakvu metafizičku sigurnost da će riječi doseći stvari. Egzistencijalna nelagoda koja izbija iz Reverdyevih pjesama osjetna je tako u različitim vidovima doživljaja vremena. To je prije svega trenutačna sadašnjost, ali koja se paradoksalno javlja samo u prolasku.

U uvodnoj pjesmi zbirke *Krovni škriljci* (*Les ardoises du toit*, 1918), Reverdy piše poeziju na komadima crnog crijepa od škriljca, odnosno upisuje je u fragmente vremena:

Na svakom škriljcu
Koji je klizio sa krova
po

¹ Reverdy, *Plupart du temps*, *op. cit.*, str. 387. Ja podvlačim.

² Kod Reverdyja, tinta je često metaforički poistovjeđena sa *krvlju* – na primjer u pjesmi „Horizont“ (« Horizon »): „Krv prosuta po žednome papiru/Tinta ništa ne košta“. Također čini nešto vrlo slično na kraju ovog teksta, gdje je leš njegovog ubijenog prijatelja „otvoren – kao knjiga“.

jedna pjesma
je napisana¹

Fragmentirana tipografska dispozicija ne sugerira samo diskontinuitet, nego također i *klizanje* crepova niz krov kao oblik prolaska trenutaka, slično kao u pjesmi „Čovjek i vrijeme“ („L’Homme et le temps“), gdje su trenuci tek „[...] brojevi/koji klize“ (str. 339). Prolazak vremena viđen je, dakle, kao neka vrsta propadanja, postepenog uništenja, tren po tren. Pa ipak, što se tiče pisanja pjesama, ono je posvećeno vremenskim fragmentima, to jest trenucima koji tako ostaju „zapisani“. Oni su također najčešće obilježeni istovremeno mjenjenim vremenom sa jedne strane, a sa druge izoliranošću tih trenutaka u odnosu na linearni vremenski protok, te ponekad također i prazninom kojom su nastanjeni. Zato u Reverdyevim pjesmama često nalazimo stihove od jedne jedine riječi, kao što je na primjer „ponoć“ (« Minuit », *La Plupart du temps*, str. 60, 244, 381, i još neke). U ovom posljednjem primjeru, nakon stiha „Ponoć“, slijedi „Na obali ništa“, što definira ponoć kao neki svečani trenutak, u kojem se onda ipak ne dogodi – ništa. Ovakvi izolovani stihovi nisu uostalom ograničeni na ponoć, budući da ih kod Reverdyja bude i kao: „Podne“, „Jedanaest sati“, „Devet sati“, „Noć“, itd. Takvi prazni trenuci ipak vibriraju jednom intenzivnom napetošću, ili ponekad uzbuđenim ili tjeskobnim iščekivanjem, koje je potom u potpunosti iznevjereno. Reverdyjevski trenutak prevodi tako nesrazmjer koji postoji između proživljenog i mjenjenog vremena, „Ukroćenog sata što izbija iz klatna“, kako ga Reverdy naziva u pjesmi „Vrijeme koje izmiče“ („La fuite du temps“, str. 292). On definira taj svojevrsni vremenski fragment kao „Komadić gdje dah je ostao/Zaustavljen“ („Orage“, str. 188). To je, dakle, trenutak napetosti, koji kao da izbija iz osjećanja zaustavljenosti vremenskog protoka, kao da je nerazriješenost te napetosti i te enigme proizvela vrijeme zaustavljeno u tom trenutku iščekivanja. Taj trenutak Reverdy tematizira kao nerazrješivu enigmu:

MINUTA

Nije se još vratio

Ali onaj koji u noć je ušao

Klatno sa rukama u križ

Se zaustavilo

¹ Reverdy, *Plupart du temps*, op. cit., str. 163.

Reverdy također opisuje zaustavljeno ratno vrijeme, koje ga fascinira svojom nepomičnošću: „Svijet je ugašen pod policijskim satom“ (str. 63). Svijet je u mraku, nemoguće ga je dokučiti, on je totalni misterij, sve zbog policijskog sata koji kao da je „zaustavio svijet“.

Ponekad također vrijeme kao da se zaledi postajući predstava, kao u pjesmi „Nepomična stvarnost“ („La réalité immobile“), gdje je to zaustavljanje vremena upoređeno sa fotografijom: „Klatno se zaustavilo/Niko se ne mrda/Kao na slikama/Neće više biti noći/To je stara fotografija bez okvira“ (str. 86–87). Vrijeme predstave uvijek je učvršćeno i imobilizirano, ali je ipak organizirano u stanovitom slijedu, čak i kada taj slijed nije logičan, kao u pjesmi „STOP“, gdje svaka strofa predstavlja po jednu situaciju na ulici, jedan trenutak, ali bez ikakve vidljive povezanosti.

Jedna od Reverdyevih omiljenih vremenskih metafora svakako je vjetar, veoma čest motiv u njegovoj poeziji.¹ Vidjeli smo da je kod Cendrarsa voz metafora sadašnjosti, zbog samog njegovog kretanja. Nasuprot tome, kod Reverdya proturječje između trenutka i vremenskog toka ostaje nerazriješeno. On definira svoje pjesničko vrijeme, koje je sadašnjost, njegovom nepomičnošću, koja opet paradoksalno podrazumijeva različite pokrete: „Voz koji nas odvodi je nepomičan na vjetru“ (str. 61). Trenutak je zaustavljen, ali ipak neodvojivo povezan sa vremenskim tokom i neumoljivim prolaskom vremena, baš kao što smo vidjeli kod Apollinairea: „Ponoć/To je tačno taj trenutak/Koji se povlači na vjetru“ (« Minuit/C'est un moment précis/Qui s'éternise dans le vent », str. 149–150).

U pjesmi „Zvuk zvona“ (« Son de cloche »), koja očito govori o veoma određenom trenutku (opet ponoć), to zaustavljeno vrijeme naročito je napeto, čak prijeteće: „Sve se ugasilo“, „zvijezde su prestale da sjaje/Zemlja se više ne okreće“, „Posljednji zvonik još stoji/Zvoni ponoć“ (str. 184). Možemo se zapitati zašto baš *posljednji* zvonik, te zbog čega ne bi još stajao? To se zapravo može objasniti dvojnim vidom sadašnjosti kod Reverdya, budući da je ona paradoksalno vrijeme koje se zaustavilo (vremenska katastrofa), ali koje ipak ne prestaje da teče (taj dramatični čas ipak zvoni). U takvom doživljaju vremena, trenutak je nerazdvojan od neuhvatljive dimenzije vremena koje izmiče.

Samo trenutak dozvoljava da se uhvati stvarnost, a ipak trenutak je i sam neuhvatljiv, on nam izmiče, te svijet zajedno s njim („Svijet se vraća u svoj džak“). Reverdy je izjavio da nikad nije „smatrao da je ovaj svijet gostoljubiv“,² a ipak, u svojoj poeziji, on se trudi kao

¹ Što se tiče motiva vjetra kod Reverdya, ili motiva zida, vidjeti studiju Jean-Pierrea Richarda o ovom piscu, u: *Onze études sur la poésie moderne*, Pariz, Seuil, kolekcija « Points », 1964.

² Film *Reverdy*, (serija *Un siècle d'écrivains*), autori Robert Bober i Paul Dumoyet, Pariz, France 3, VF films, 1998.

nijedan drugi pjesnik da uhvati ono što je najneuhvatljivije u interakciji između čovjeka i svijeta u kojem živi. Tajna, ili misterij bitka, podrazumijevaju misterij vremena. Enigmu vremena Reverdy često formulira kroz temu *brojčanika*. U pjesmi „Obala“ (« Le littoral »), taj brojčanik, koji bi obično služio mjerenju vremena, je *bez kazaljki*, što znači da je vrijeme neizmerno (odnosno beskrajno), u jednom gradu „čiji zvonik je zaspao“ – te se tako čini nesposobnim da nastavi mjeriti vrijeme i obilježavati njegov prolazak. U pjesmi naslova „Brojčanik“ (« Cadran », str. 172), nepoznata riječ ispisana na mjesečevom „satu“ je figura tog enigmatičnog trenutka:

Na mjesecu
Se ispisuje
riječ

Tipografska dramatizacija tog nespoznatljivog vremena samo uvećava jako upečatljiv i specifičan karakter trenutka. Vrijeme se ne može mjeriti ništa više nego shvatiti u Reverdyevim pjesmama, a naročito ne uz pomoć brojeva: „Ščepati lijepu punu stvarnost/Avaj kako sve je daleko/Brojevi odlaze“ (« Un poing sur la réalité bien pleine/Hélas que tout est loin/Les numéros s'en vont »), „Srijeda/Črknuti vjetar/Rupa umjesto datuma/Čovjek prolazi kroz nju a da i ne primijeti“ (« Mercredi/Vent crevé/Le trou perce la date/L'homme passe à travers sans s'en apercevoir », pjesma « Près de la route et du petit pont », str. 271). Enigma vremena ostaje tako za Reverdyja, zajedno sa drugim tajnama svijeta, tek *nagoviještena* na horizontu.¹

Reverdyev karakteristični doživljaj vremena također je svojevrsni „prezentizam“, kao i u slučaju Apollinairea i Cendrarsa, sa izolovanim trenucima, koji su kod njega obilježeni zvukom zvona, na primjer. U Reverdyevoj sadašnjosti, pažnja je skoro uvijek usmjerena ne na prošlost, nego na prolaznost vremena u sadašnjosti, te osobito na njegovu neuhvatljivost. U jednoj od najupečatljivijih Reverdyevih pjesama, pod naslovom „Lukobran“ (« La jetée ») iz zbirke *Les ardoises du toit*, sve vremenske pojave su obilježene neumoljivim, a ipak nemogućim, te nadasve neuhvatljivim prolaskom vremena: „Voli trenutak što prolazi/Na kraju tvoje pamćenje je umorno/Od slušanja kadavera zvukova/U tišini/Ništa ne živi“; „Ostaješ tu/Gledaš ono što odlazi/Neko pjeva a ti ne razumiješ“ (str. 196). Slika iz iste pjesme, „Na rubu neba jedno zvono zvonik“, vjerovatno najbolje pokazuje taj nesrazmjer između trenutka i neizmjernosti vremena.

¹ Fenomenološki termin na francuskom jeziku je *apprésenté(e)*, što ujedno znači „uprisućena“ i „učinjena sadašnjom“. Vidjeti: Michel Collot, *La Poésie moderne et la structure d'horizon*, Paris, Presses Universitaires de France, 1989, str. 18–19.

Reverdyev „iščašeni“ doživljaj vremena, pored toga što remeti vremenski slijed, te samim tim i ono što je on smatrao *mimetičkim* predstavljanjem, također izražava i pjesnikovu metafizičku tjeskobu u njegovom sučeljenju sa (modernim) svijetom, ponekad kroz veoma zloslutne slike: „Prazno zvono/Mrtve ptice/U kući gdje sve spava/Devet sati/Zemlja stoji nepomično“ (str. 191). No, treba istaći da Reverdyeva sadašnjost nije uvijek obilježena tjeskobom; postoji i kod njega sretnih trenutaka, kao na primjer u pjesmi „Zasad“ (« Pour le moment » iz zbirke *La Lucarne ovale*, 1916): „Danas ja vas volim“. Treba istaći i to da su takvi trenuci kod njega ipak dosta rijetki i privremeni (kako nam sugerira naslov), te da neki neobjašnjivi nemir dominira skoro svim njegovim pjesničkim trenucima. U pjesmi „Više od njegove sjenke“ (« Plus que son ombre »), krici, kao izolovani trenutci, „Gube se pod znacima vremena“. A budući da „sve se zaustavlja/kada se vjetar mijenja/pada“, i samo vrijeme „se zaustavlja“ (str. 336). U pjesmi „Zauvijek“ (« Pour jamais »), prolaznici, njihovi koraci i trenuci vremena metaforički su se izmiješali: „Pored puta gdje neko drži/korak koji više nije posljednji/Nije isti koji prolazi/jer se nije okrenuo“ (str. 380).

Jedinstvenost svakog trenutka, nemogućnost da se on opet proživi ili ponovi, daju vremenu dimenziju nepovratnog gubitka, budući da, kako to kaže Reverdy, nema „Ništa takvo/Ništa se ne vraća“ (str. 342). Bilo da se radi o tjeskobi koju izaziva prolazak vremena ili, naprotiv, o panici zbog izoliranog trenutka u kojem vrijeme kao da se zaustavilo, egzistencijalna vrtoglavica dominira Reverdyevim karakterističnim doživljajem vremena, kroz tipične teme povezane sa horizontom, koji je također vremenski horizont.¹

Valja primijetiti da je za Reverdyja, kao i za Apollinairea i Cendrarsa, „prezentizam“ je usko povezan sa „revolucionarnim“ estetskim projektom remećenja mimetičkog predstavljanja u poeziji – te se također izražava kroz težnju prema stvarnosti, kao i približavanje umjetnosti i života. Bilo da se radi o *novom lirizmu* (Apollinaire) ili o *lirizmu stvarnosti* (Reverdy), to približavanje umjetnosti životu i percipiranje novog svijeta nužno se pozivaju na „živu sadašnjost“. Reverdy tvrdi da je sadašnjost vrijeme života: „A vrijeme iščekivanja/Vezalo je sat za godišnje doba/Više me ništa ne odvaja od života“ (pjesma « La cloche cœur », str. 153).

Moderna poezija uspostavlja jednu specifično pjesničku problematiku bitka u svijetu, naročito u slučaju kada pjesnik teži što većem „prisustvu“. U Reverdyevoj poeziji to poistovjećivanje sadašnjosti i prisustva kao da je konstantno u pitanju, najprije zbog samog vremena, jer u samom trenutku kada svijest nastoji da uhvati „trenutnu situaciju“, ona već postaje prošlost i već pripada sjećanju. „Svijet“ tako postaje još neuhvatljiviji i upravo zbog toga još poželjniji, jer uvijek ostaje nešto što *izmiče* subjektu, jedno drugdje u prostoru te

¹ Vidjeti objašnjenje Husserlovog pojma *strukture horizonta* u: Michel Collot, *La poésie moderne et la structure d'horizon*, po. cit., str. 6–21.

jedna „ne-sadašnjost koja neprestano opsjeda sadašnjost“, kako kaže Michel Collot.¹ To opsjedanje kod Reverdyja se čini osjetnim u napetosti i nelagodi, iščašenosti „dramatiziranih“ trenutaka u njegovim pjesmama, koji ne posjeduju nikakva (suvišna) objašnjenja: „Klatno je odzvonilo/.../Još nije vrijeme/Nije dovoljno kasno“.² Ono što „opsjeda“ tu sadašnjost – to su vremenske intencionalnosti: protenzije i retenzije koje *nagovještavaju* prošlost i budućnost na (vremenskom) horizontu:

Na polju sadašnjosti, ja sebi ne predstavljam ništa iz neposredne prošlosti ni iz bliske budućnosti; ne pamtim jedno niti težim ovome drugome, osim upravo u onoj mjeri u kojoj i jedno i drugo izmiču svakom predstavljanju. Upravo jer su odsutni, oni mogu činiti horizonte moje sadašnjosti [...].³

Reverdy je i sam razvio, u proznom djelu *En vrac*, slična razmišljanja o vremenu, samo bez korištenja fenomenološke terminologije:

Prošlost i budućnost dvije su iluzije, poput dva velika ogledala koja toliko uvećavaju sićušne dimenzije sadašnjosti. Nema nikakve stvarnosti u ta dva ogledala koja samo odražavaju opsjene, već ona daju svaka po jednu perspektivu, dubinu zbog koje prošlost bude deformirana, pa čak ponekad i napuhana. A za sadašnjost otrgnutu od tih opsjena odnazad i odnaprijed, može se reći da bi bilo nemoguće živjeti u njoj i, uostalom, skoro je nemoguće zamisliti takvu sadašnjost.⁴

Prošlost i budućnost su za sadašnjost, koja jedina zaista vibrira, kao dvije sigurnosne margine bez kojih bi ona bila jako dezorijentirana ako bi se desilo, koliko god je to teško zamisliti, da ostane bez njih.⁵

No, Reverdyev pjesnički imperativ nije da pokuša uhvatiti stvarnost, pa ni *elemente stvarnosti*, koji su itekako prisutni u njegovim pjesmama, nego, kako kaže, „priželjkivanu stvarnost koje nema“ (« réel désiré qui manque »). „Poezija je u onome što ne postoji. U onome što nam nedostaje. U onome što bismo željeli da postoji“ (« La poésie est dans ce qui n'est pas. Dans ce qui nous manque. Dans ce que nous voudrions qui fût »), bilježi Reverdy u *En vrac*.⁶ Stvarnost je tako za njega tek druga strana onoga što zaista priželjkuje i što nije

¹ Collot, *La poésie moderne et la structure d'horizon*, op. cit., str. 49.

² Reverdy, *Plupart du temps*, op. cit., str. 279.

³ Collot, ibid., str. 49.

⁴ Pierre Reverdy, *Œuvres complètes II*, Flammarion, Paris, 2010, str. 890.

⁵ Ibid., str. 935.

⁶ Pierre Reverdy, *Œuvres complètes II*, op. cit., str. 940–941.

prisutno, pomalo kao u naslovu knjige pjesnika Andréa du Boucheta (1924–2001), na kojeg je Reverdy snažno utjecao, *Ono što nije okrenuto nama*.¹ Zato je ta stvarnost *a priori* isprekidana, nepotpuna, osakaćena. Ali, kao što i sam Reverdy konstatira:

Nikakve pjesničke veze između mene i *prisutne* stvarnosti. Poezija je veza između mene i *odsutne* stvarnosti. Čak je upravo to odsustvo ono iz čega nastaju sve pjesme.²

Pa ipak, ne možemo nikako govoriti o potpunom odsustvu, jer pjesnik nalazi tragove te „odsutne stvarnosti“ koju priželjkuje tek u stvarnosti koja je zaista *prisutna*. Sam Reverdy potvrđuje da je „Istinski pjesnik (ili umjetnik) [...] onaj koji posjeduje, kao svoju osnovnu snagu, osjećaj za stvarnost“.³

Za njega možemo reći da je pjesnik prisustva – iako to prisustvo uvijek djeluje kao da ga opsjeda ništavilo, ili *rupe*, jedan od pjesnikovih omiljenih motiva. Jedino možemo zaključiti da je to neka vrsta *prisustva-odsustva*, koja je također i artikulacija između prostora i vremena, povezana sa percepcijom, to jest sa strukturom horizonta, kao što smo već vidjeli kod Merleau-Pontya:

Ta konvergencija postoji zbog činjenice da i prostornu percepciju i proživljeno trajanje organizira i jedno i drugo struktura horizonta: u njoj počiva, za Husserla, kao i za Heideggera i Merleau-Pontya, sam princip međusobne pripadnosti prostora i vremena, te za moderne pjesnike, [...] mogućnost da ugradi u riječ i u sliku horizonta vremenska značenja [...].⁴

Pitanja stvarnosti i prisustva u poeziji povezana su sa strukturom horizonta kao jednom od osnovnih struktura percepcije, a Reverdy kao da je na svoj način bio svjestan te činjenice, sudeći po doživljaju vremena u njegovim pjesmama. Mnoge od njih eksplicitno tematiziraju vrijeme. No, čak i ne računajući očigledne primjere brojnih pjesama čiji naslovi upućuju na vremensku tematiku, kao što su: „Čovjek i vrijeme“, „Veo vremena“, „Ponoć“, „Noć“, „Noć i dan“, „Poslijepodne“, „Minuta“, te na desetine drugih (a mnoge takve smo već analizirali), razmotrimo ovdje nekoliko pjesama čiji naslovi upućuju na prostor, a u kojima se ipak radi o vremenu:

¹ André du Bouchet, *Qui n'est pas tourné vers nous*, Mercure de France, 1972.

² Pierre Reverdy, *Œuvres complètes II*, op. cit., str. 986.

³ Ibid., str. 567–568.

⁴ Collot, *La poésie moderne et la structure d'horizon*, op. cit., str. 45.

STAZA

Prejak Vjetar zatvara moja vrata
Odnosi moj šešir poput mrtvog lista
Sve je nestalo u prašini
Ko zna šta ima sa druge strane

Čovjek trči na horizontu
Njegova sjenka pada u prazno
Još teži oblaci se valjaju iznad kuće
Nemirno lice neba se naboralo
Ima jasnih znakova u željezu na zapadu
Jedna zvijezda koja treperi između srebrnih konaca
Nabori rijeke koja će zaustaviti sve
Umorni svijet se stropošta u rupu
A od masakra ono što ostaje
Uzdiže se u noći koja mijenja sve pokrete¹

Jasno je da „Staza“ govori o zalasku sunca kao o vremensko-prostornom horizontu koji sve više zatvara dolazeća noć, a ona je nešto samo po sebi nespoznatljivo. U pjesmi „Između dva svijeta“ (« Entre deux mondes »), vremenska implikacija skoro da je bukvalna, budući da kretanje zemlje nužno posjeduje vremensko-prostornu konotaciju: „Niko nije dovoljno veliki da zaustavi zemlju/I ovo kretanje što nas smara/Kada se jedna plava zvijezda tamo gore okreće naopako“.² U mnogim drugim pjesmama, kao što su „Opseg ceste“ (« Le circuit de la route ») ili „I tu“ (« Et là »), radi se o prostoru i o vremenu, istovremeno i bez razlike (budući da riječ *là* jednako može značiti „tu“ i „tada“). Sadašnjost doživljena kao trenutak koji izmiče, analogna je prostornom horizontu kojeg je također nemoguće lokalizirati. Michel Collot naziva, po Heideggerovom izrazu, takvu sadašnjost „trenutak ek-staze“, precizirajući da upravo u njemu „stanuje za moderne pjesnike sama dimenzija ek-staze“, te da taj bijeg za savremenu svijest ne znači „ni pristup onostranom ni vječnosti“.³ Podudarnost između „ek-staze“ trenutačne sadašnjosti i pjesničke ekstaze obilježje je moderne poezije:

Tako, pjesnička ekstaza preuzima ek-statično kretanje sadašnjosti u trenutačnoj tenziji jedne *eksplozivno nepomične* [ljepote] (Breton), gdje je čerečenje sadašnjosti između svojih horizonata budućnosti i prošlosti istovremeno dovedeno do krajnosti i upijeno u jedinstveni

¹ Reverdy, *Plupart du temps*, op. cit., str. 219.

² Ibid., str. 225.

³ Collot, *La poésie moderne et la structure d'horizon*, op. cit., str. 53.

trenutak, jedan jedini tren u kojem se spajaju diastola i sistola, u kojem beskraj postajanja kao da se kontrahira u jednu *sićušnu tačku bez trajanja*. U takvim trenucima pjesničkoj svijesti se čini da može *uhvatiti neuhvatljivo* i iskoristiti izmicanje sadašnjosti kako bi utekla vremenu.¹

„Uхватiti neuhvatljivo“ – zar to nije upravo tragati za „odsutnom priželjkivanom stvarnošću“, o čemu govori Reverdy? Nemoguća pjesnička ambicija da se uhvati samo vrijeme u njegovom beskraju, da se njime čak i upravlja tako što će mu izbjeći? A ipak, kako onda to da sâm trenutak, koji je prolazak vremena i vremenski horizont, predstavlja mogućnost bijega van vremena? Trenutačna sadašnjost čisti je događaj, rez koji se vječito premješta između prošlosti i budućnosti, a koji Gilles Deleuze, po uzoru na Platona, naziva *Aiôn*:

[...] po liniji *Aiôna* prolazi trenutak, koji ne prestaje da se pomjera na njoj i nikad nema svoje sopstveno mjesto. Platon dobro kaže da je trenutak *atopon*, atopičan. On je paradoksalna instanca [...], čija uloga je da dijeli i razdvaja svaku sadašnjost u dva smjera istovremeno, u prošlost – budućnost, na liniji *Aiôna*.²

Ovo prisustvo – odsustvo zapravo je svojstveno sadašnjosti upravo zbog njene otvorenosti prema prošlosti, budućnosti, te prema drugdje. Bez njih *ovdje* i *sada* ne bi imali sopstvenu egzistenciju, kao što konstatiraju u ranije citiranim i komentiranim tekstovima Reverdy i Giorgio Agamben. Ali, šta bi onda bila ta „vanvremenost“ u sadašnjosti? Ona posjeduje nekoliko veoma osobitih karakteristika, koje je analizirao Michel Collot:

Vanvremenost kojoj pristupa pjesnička ekstaza je nerazdvojna od iščezavanja čistog trenutka, baš kao što se vanjšina horizonta otvara samo sa utjelovljene tačke promatranja. U goloj napetosti trenutka, ekstaza prihvata dvostruki pokret diastole i sistole, te konstitutivnu *oscilaciju između prisustva i odsustva*.³

Ako Reverdyeva „priželjkivana odsutna stvarnost“ izmiče kao i vrijeme, i samo to vrijeme nastanjuje prisustvo – odsustvo koje je vidljivo u dvostrukom vidu sadašnjosti kao simultanosti trenutka i prolaska vremena. U Reverdyevoj poeziji možemo opservirati

¹ Ibid. Ja podvlačim.

² Gilles Deleuze, *Logique du sens*, Pariz, Minuit, 1969, str. 195.

³ Collot, *La poésie moderne et la structure d'horizon*, op. cit., str. 53. Ja podvlačim.

istovremeno trenutačni vid sadašnjosti, kao i njen vid *iščezavanja* (fr. *évanescence*), koji je također veoma prisutan u njegovim pjesmama:

Između nas dvoje vrući zrak treperi
Istrošeno sjećanje
Između četiri zida što pucaju
Niko ne govori
Vatra *se gasi* od dima

(str. 224, „Policijski sat“)

Preko istih boja dan leti i *gasi se*
Strijela od čistoga zlata ga probada

(str. 292, „Izmicanje vremena“)

Voli trenutak što prolazi
Na kraju tvoje pamćenje je umorno
Od slušanja kadavera zvukova

(str. 196, „Lukobran“)¹

Međutim, kao što je primijetio Collot u tekstu koji smo citirali ranije, radi se o iščezavanju *trenutka*, samo što je to ponekad nakon naglog dolaska drugog trenutka:

Ponoć
Ostaje negdje u zraku još malo zvuka

(str. 202, „Stražar“)

Sat kad se zemlja diže
Svi su otišli kućama
Kretanje se gasi

(str. 332, „Jedva noć“)

Slika u kojoj se dvostruki vid vremena možda najbolje sažima je slika zalaska sunca, Reverdyjev tipični motiv, ali bez imalo romantike. Naročito treba opaziti karakteristiku iščezavanja kao propadanja, koja u sebi objedinjuje i prolazak i trenutak, baš kao i kretanje i nepomičnost, skoro kao Bretonova eksplozivno-nepomična (fr. *explosante-fixe*):

¹ U posljednja tri citata: ja podvlačim.

Kada crvena magla zalaska sunca
briše tragove
auto koji klizi
i svjetlost svijeta treperi na horizontu
Neki drugi zastor sad pokriva pejzaž
I glasove seljaka
Iz nekog drugog razloga se lica sad okreću
Prema leđima prolaznika
Ta munja što se valja kroz duge valove zraka
(str. 358, „Kockica leda na zraku“)

Gola napetost trenutka na veoma karakterističan način daje pečat Reverdyjevoj poeziji, u kojoj se ona pojavljuje između ostalog kroz perspektive zatvorenih ili otvorenih horizonata. Razne vrste zidova, barijera i drugih neprovidnih prepreka, često tu sakrivaju neposrednu budućnost, a to kao rezultat ima nemir i misterij koji određuju napetost sadašnjosti:

Nad svim tim pokretima vjetar odmotava noć
To je pomični zastor koji se spušta
Ostalo dolazi sa njim
(str. 361, „Eho“)

Vrijeme, koje je nevidljivo, predstavlja se tako kroz stvari koje se mogu vidjeti i osjetiti, kao velovi, oblaci, zidovi, vjetar, mrak ili noć – koji takoreći „nagovještaju“ ono što je nevidljivo jer je odsutno, prošlo ili se nije još dogodilo. Na taj isti način, prošlost, budućnost i sve što je sa onu stranu horizonta, nagoviješteno je na vanjskom i otvorenom horizontu, u tom smislu da struktura horizonta omogućava otvaranje jednog „polja prisustva“ koje je šire od proživljene sadašnjosti: „produžetak koji [struktura horizonta] daje proživljenom trenutku je beskonačan ali uvijek neodređen“.¹ Tako se beskraj svijeta otvara u srcu vječnog prezenta. Pa ipak, taj beskraj ne omogućava pristup ni drugom svijetu ni bilo kakvom natprirodnom: horizont je često blokiran ili nedokučiv u Reverdyevim pjesmama. Takva svojevrsna dijalektika horizonta – činjenica da je on neka vrsta granice, ali da istovremeno upućuje na nepoznato drugdje – određuje Reverdyjevu trenutačnu sadašnjost:

Nema granice
Ali tačno tu sve će da se desi
Kad se zaustavimo a da to nismo htjeli na prvoj stanici

¹ Collot, *La poésie moderne et la structure d'horizon*, op. cit., str. 48–49.

Vrata se otvaraju u prazninu
Svaki put to je neki novi misterij
Zastor i svijest drhte
Šta ima iza

(str. 255, „Još džokeja, alkoholičara“)

Događaji koji bi trebali da obilježavaju prolazak vremena često su neuhvatljivi, kao da se guraju na marginama te sadašnjosti. Iščezavanje prevodi horizont skore prošlosti, u mrvicama glasova ili zvukova koji se utišavaju, „kadaverima zvukova“ i slično. No, što se tiče bliske budućnosti, ona se pokazuje kao bukvalno nemoguća, na primjer u pjesmi „Polazak“ (« Départ », str. 179), jednoj od rijetkih Reverdyevih pjesama napisanih u prezentu, koji onda odjednom postane takozvano blisko buduće vrijeme (fr. *futur proche*):

Horizont se naginje
Dani su duži
Putovanje
Srce skače u nekom kavezu
Ptica pjeva
Umrijeće
Još jedna vrata će se otvoriti
Na kraju hodnika
Gdje se pali
Jedna zvijezda
Smeđokosa žena
Fenjer voza koji polazi

U ovom primjeru budućnost tako reći nema budućnosti, osim što će ona postati sadašnjost, zatim prošlost, i onda napokon posve nestati u zaboravu.

Reverdyev doživljaj vremena se možda čini jako mračnim, pretjerano pesimističnim čak. Ali mora se priznati da intimna svijest o vremenu nikada nije bila, možda ni kod jednog drugog pjesnika, tako skrupulozno razmotrena i tako duboko proživljena. Valja također primijetiti da Reverdyev zatvoreni horizont ponekad nosi u sebi i znakove isključenosti, usamljenosti, pa ponekad čak i društvene kritike. Motiv zatvorene kuće, dosta čest kod ovog pjesnika, ponekad, iako dosta rijetko, uzima oblik jedne otvorene društvene kritike, gotovo pa moralističke, kao u pjesmi „Fasada“ (« Façade »):

Svi smo mi povezani zbog civilizacije

Prekasno ćemo razumjeti opasnost te imitacije

[...]

No zatvorena kuća je kao mi

Intima koju niko ne poznaje

Pogledi spolja... radoznalost

I naše licemjerje

Strah od drugog

Pas čuvar

(str. 139–140)

Zatvorenost kuće – od trenutka kada želimo u nju ući – postaje tako znak moderne društvene alijenacije, a ta „intima koju niko ne poznaje“ – lična drama koju niko ne želi priznati. No, drama modernog života događa se upravo u svakodnevicu, svaki dan. Njena tajna postaje sve više nedokučiva, te pjesnik pokušava da je otkrije u sve manjim i beznačajnijim sitnim stvarima, kao i u sve kraćim trenucima. Fragmentirane slike govore o dvostrukoj i paradoksalnoj prirodi vremena – a samim tim i života. Tako kod Reverdya fragmentacija i ogoljenost, koje će biti jasne i rastuće tendencije moderne poezije u XX vijeku prema minimalizmu i/ili prema malim stvarima, postaju obje instrumenti pjesnikove želje da dostigne jedan intimniji odnos sa svijetom i sa životom. To su također temeljne crte formalizma i minimalizma koje je u francusku poeziju uveo upravo Reverdy, a koje su imale značajne predstavnike kao što su René Char, Jean Follain, Pierre Garnier, Antoine Émaz ili André du Bouchet.

2.16 Doživljaj vremena i recepcija

Ostaje nam još jedno pitanje o vremenu i doživljaju vremena: kako to da svi ti fragmenti stvarnosti i različiti fragmenti vremena, pa čak i *prezentirana* sjećanja, mogu pretendovati na autentičnost i na intenzitet proživljenog? Paul Ricœur primjećuje da „svijet kojeg pripovijedanje re-figurira je *vremenski*“.¹ Ako se slažemo da su konfiguracija i re-konfiguracija ključni stadiji književnog predstavljanja, ne podrazumijeva se nikako samo po sebi to da poravnavanje vremenskih perspektiva (ukidanje hronološkog slijeda) donosi autentičnost u tu predstavu. Naprotiv, čini se logičnije pretpostaviti da će prisjećanje biti mnogo življe ako posjeduje ima vremenske perspektive *tog* trenutka u vremenu, a ipak

¹ Paul Ricœur, *Temps et récit I*, Pariz, Seuil, 1983, str. 137.

konstatujemo da svako živo sjećanje sadrži svojevrsnu reaktuelizaciju percepcije iz tačno tog trenutka. Vrlo je zanimljivo primijetiti sa Merleau-Pontyem da „očuvana percepcija je percepcija, ona nastavlja egzistirati, uvijek je u sadašnjosti“.¹ Percepcija igra važnu ulogu u svakom prisjećanju, ona je ta koja daje autentičnost sjećanju:

Kada se sjećam neke negdašnje percepcije, kada sebi predstavljam posjet svome prijatelju Pavlu koji je u Braziliji, svakako je istina da smjeram na samu prošlost u njezinu mjestu, na samoga Pavla u svijetu, a ne na neki umetnuti mentalan objekt. No, napokon, moj akt predočavanja, za razliku od predočenih iskustava, zbiljski mi je *prisutan*, jedan je opažen, druga su upravo samo predočena. Da bi mi se pojavilo jedno negdašnje iskustvo, jedno eventualno iskustvo, ono treba biti doneseno u bitak od jedne primarne svijesti, koja je tu moja unutarnja percepcija rememoracije ili imaginacije.²

Pitanje je za novu estetiku upravo i bilo kako stvoriti *predstavu* kao *iskustvo* i kao *percepciju*. Vidjeli smo da trenutačna stvarnost nije uvijek totalno odsječena od svake prošlosti ili budućnosti, jer inače takav trenutak možda i ne bi mogao biti percipiran ni shvaćen kao vrijeme. No, istina je također da vremenski horizonti takve trenutačnosti često u sebi nose veliku količinu neodređenosti. Ta velika nepoznanica sigurno izaziva određeni misterij ili određenu neobičnost, naročito kod Reverdyja. No, ako se na taj način u vremenskim horizontima trenutne sadašnjice kod Apollinairea, Cendrarsa i Reverdyja nazire jedna velika praznina, zar ne pripada onda čitaocu da je ispuni sopstvenim horizontima i sopstvenim iskustvima, te da na taj način i sam doživi i reaktuelizira „iskustvo teksta“? A, ako su horizonti iščekivanja konstantno i radikalno iznevjereni ne-hronološkom jukstapozicijom koja izaziva *iznenađenje*, zar to nije sasvim u skladu sa Apollinaireovom poetikom iznenađenja?

Teško je poreći da se sa Apollinaireom, Cendrarsom i drugim savremenim eksperimentima futurista i dadaista rađa jedna nova poetika nepredvidivosti,³ koja će obilježiti modernu poeziju tokom čitavog XX vijeka.

Trenutačna pjesnička sadašnjost je, dakle, trenutak percepcije, i ta percepcija se reaktuelizira (odnosno mijenja!) svaki puta kada se pjesma opet pročita. Pjesnički doživljaj vremena se tako realizira kroz vrijeme čitanja. Merleau-Ponty konstatira da je neophodno vremenu da nikada ne bude u cijelosti konstituirano, jer bi u protivnom ono prestalo biti

¹ Merleau-Ponty, *Fenomenologija percepcije*, *op. cit.*, str. 426.

² *Ibid.*, str. 437.

³ Valja također znati da ta „modernistička nepredvidivost“ postoji već kod Rimbauda i Lautréamonta, ali da u njihovim djelima ona nema ovakve vremenske dimenzije, jer u njima postoji stanovito „iskrivljeno vrijeme“, ali ne i totalni poremećaj vremenskog poretka.

vrijeme, te bi postalo puka predstava vremena: „To je prostor, jer njegovi momenti koegzistiraju pred mišljenjem, to je sadašnjost, jer svijest je istodobna sa svim vremenima“.¹ Nije li to upravo slučaj „Zone“ i „Proze o Transsibiru“, da je svijest istodobna sa drugim vremenima? No, te pjesme su predstave u kojima su konfigurirani doživljaji vremena, između ostalog i u prostoru (stranice), budući da se naročito radi o estetskom prostoru. Doživljaje vremena tako refiguriraju tek čitaoci u činu čitanja.

Podsjetimo da je cilj nove estetike više ne *imitirati* prirodu, što onda isključuje istinsko rekreiranje sekvenci proživljenog vremena, ali ne i „približavanje prirodi“, prema Apollinaireovim riječima koje smo analizirali ranije. A to podrazumijeva pokušaj stvaranja nečega što je skoro isto toliko autentično kao ona: iskustva i doživljaja, ali ne kao proživljenog vremena, već kao – ako se može tako reći – živućeg doživljaja vremena.

Na taj način vremenski doživljaj poezije samo preuzima materijale (*elemente stvarnosti*) iz pjesnikovog života, da bi se u cjelini realizirao tek kod čitaoca. Iako pjesnik pripovijeda jedno manje ili više proživljeno, te manje ili više *mitologizirano* iskustvo, kao što to čini Cendrars sa „Transsibircem“, autentičnost tog iskustva će se tražiti u svojevrsnom dijalogu u kojem je čitalac aktivno angažiran. Takvo vrijeme nije samo tematizirano, nego je također „ponuđeno čitaocu“, te *osavremenjeno* i pretvoreno u sadašnjost pjesme. To „vrijeme koje je dato da se čita i da se proživi kroz sami razvoj pjesme“, kako kaže Jacques Audet povodom Reverdyja,² analiziraćemo sa stanovišta estetike recepcije u sljedećem poglavlju, jer se tiče problematike prostora i vizuelne poezije.

¹ Merleau-Ponty, *Fenomenologija percepcije*, *op. cit.*, str. 428.

² Jacques Audet, « L'acier des minutes : le temps dans un poème de Pierre Reverdy », in *Études françaises*, tom 33, br. 2, 1997, str. 91–109.

3. Prostor

3.1 Teorijski pristupi prostoru

Pitanje prostora je kompleksno u kontekstu poetikâ stvarnosti iz decenije 1910–1920, koje nas ovdje interesiraju. Vremenska „revolucija“ opisana u prethodnom poglavlju nije ostala bez utjecaja na percepciju i doživljaj prostora (u poeziji i izvan nje), te nije nimalo slučajno da je Albert Einstein objavio svoju prvu teoriju relativnosti (takozvanu „suženu“) 1905. godine, neposredno prije pjesničke epohe o kojoj ovdje raspravljamo: ta teorija relativizira vrijeme isto koliko i prostor, stvarajući jedinstveni koncept poznat kao *prostor-vrijeme*. Kategorija prostora je, dakle, jednako relevantna za problematiku stvarnosti u poeziji kao i kategorija vremena. Merleau-Ponty je zamijetio, po pitanju percepcije, da i vremenska i prostorna „sinteza“ uvijek počinju iznova,¹ te je podvlačio također, kroz pojam *tjelesne sheme*,² do koje mjere su te dvije sinteze uvezane.

Pristupi prostoru u književnosti nisu svi iz skorijeg vremena, kao što bi se moglo pomisliti obzirom na recentni uspjeh takvih teoretskih i kritičkih istraživanja. Značajnu studiju prostora dao je Maurice Blanchot u svojoj knjizi *Književni prostor (L'espace littéraire)* još 1955. godine. Međutim, Blanchotova koncepcija uopće ne odgovara poetikama stvarnosti koje izučavamo, budući da su one nadahnute osobito vitalizmom (F. Nietzsche, W. Whitman), dok je književni prostor kojega koncipira Blanchot, naročito se pritom oslanjajući na Stéphanea Mallarméa, zamišljen prevashodno kao prostor smrti, to jest prostor posvećen isključivo pisanju, koji, shodno tome, nema nikakve veze sa životom.³ Ovakva suštinska različitost odražava se i na estetskom planu. Ako za Blanchota djelo „ne postoji nikada na način kako postoji neka stvar“,⁴ Reverdy tvrdi upravo suprotno, naročito kada raspravlja o onome što je nazvao „sopstvena stvarnost“ umjetničkog djela, koje „neće prizivati ništa osim sebe samog“, pitajući se također: „Od kojeg drugog predmeta osim umjetničkog djela se očekuje da liči na nešto drugo osim na sebe samo?“⁵

¹ Merleau-Ponty, *Fenomenologija percepcije*, *op. cit.*, str. 155.

² *Ibid.*, str. 113–115.

³ Maurice Blanchot, *L'espace littéraire*, Pariz, Gallimard, folio/essais, 1955, str. 103–136.

⁴ *Ibid.*, str. 43.

⁵ Pierre Reverdy, « Essai d'esthétique littéraire », *Nord-Sud*, br. 4–5, u: *Œuvres complètes I*, *op. cit.*, str. 477. Ja podvlačim.

Među ostalim važnim kritičarima koji su posvetili studije predstavljanju prostora u književnosti, Jean-Pierre Richard ostaje nezaobilazan sa svojom studijom o Reverdyu, te sa svojim pristupom pejzažu. Nešto kasnije ćemo vidjeti, osobito zahvaljujući radovima Michela Collota, do koje mjere se pitanja pejzaža i horizonta još uvijek nameću u kontekstu moderne poezije, čak i više nego ikada, nasuprot onoga što se često pretpostavlja.

Pitanje prostora definitivno se nametnulo u književnim studijama tek nakon onoga što je ponekad nazvano „prostorni preokret“.¹ Danas postoje veoma raznoliki teorijski pristupi prostoru. Pjesnici Michel Deguy i Kenneth White govorili su o *geopoetici* (fr. *géopoétique*), a termin *geokritika* (fr. *géocritique*) u Francuskoj je izmislio Bertrand Westphal, te ga je na različite načine interpretirao Michel Collot, kao i drugi.² Recentniji pristupi prostoru se najčešće tiču naročito književnosti druge polovine XX i XXI vijeka, bilo da se radi o romanu, pozorištu ili poeziji, vjerovatno smatrajući da je proučavanje vremena adekvatno za pristupe „modernizmu“ i avangardama prve polovine XX vijeka, dok proučavanje prostora onda pripada savremenoj književnosti. Takvo viđenje stvari ipak mi se čini previše shematično i pojednostavljeno, naročito po pitanju pjesničke epohe koju ovdje proučavamo. Westphal primjećuje da je jedna „prostorno-vremenska revolucija“ utjecala na percepciju prostora nakon Drugog svjetskog rata,³ te naglašava da je na početku XX vijeka „relativnost ostala privilegija jednog uskog kruga znanstvenika i rijetkih književnika“, navodeći Kafku i Musila.⁴ A ipak, pozivajući se na američkog književnog teoretičara Briana McHalea, on zaključuje da „prostorna spekulacija pripada poeziji jer ona *smješta* stihove na stranici i raspoređuje strofe jednom prostornom logikom“, da je „poezija uvećala svoju naklonost prostoru“ već od početka dvadesetog vijeka, te tim povodom navodi Apollinaireove *Kaligrame*, nažalost sa ne baš sasvim tačnim datumom (1915).⁵ Vizuelna poezija dakako je prostorna (primjer kaligrama to čini očiglednim), te ćemo je, naravno, analizirati kako zaslužuje, ali u ovom poglavlju ćemo započeti od percepcije i manipulacije prostorom, kao što smo ih proučavali po pitanju vremena.

Naglasimo prvo da se pitanja prostora u poeziji postavljaju na različitim nivoima, baš kao što smo vidjeli vezano za vrijeme. Postoji doživljaj prostora koji možemo iščitavati iz pjesničkih slikâ, ali i iskustva i eksperimenti prostornog pisanja – pa samim tim i čitanja – to jest prostori pjesničkog djela.

¹ Marcel Gauchet, Introduction au dossier « Nouvelles géographies », *Le Débat*, br. 92, novembar – decembar 1996, str. 42, citirano iz: Michel Collot, « Pour une géographie littéraire », časopis *Littérature, histoire théorie*, br. 8, maj 2011, konsultirano 29. 2. 2020. na: <https://www.fabula.org/lht/8/collot.html#bodyftn1>.

² Bertrand Westphal, *La géocritique : réel, fiction, espace*, Pariz, Editions du Minuit, 2007. Vidjeti također navedeni članak M. Collota.

³ Bertrand Westphal, *La géocritique, op. cit.*, str. 26–28.

⁴ Ibid., str. 22.

⁵ Ibid., str. 38.

U recentnim radovima posvećenim prostoru u književnosti, onima koji uspijevaju da prevaziđu očigledne aporije apsolutnog tekstualizma, ti prostori i njihovi odnosi zapravo su shvaćeni kao književni prostor kao takav:

Postojanje [književnog prostora] je uslov dovođenja u vezu tekstova i referenci, ili bolje, on je njihova isprepletenost. Književnosti je potreban takav prostor da bi postojala kao živi proces, te da ne bi bila skućena u zaustavljenom i nepokretnom prostoru teksta.¹

Drugim riječima, iako književni prostor nipošto nije stvarni prostor koji nas okružuje, on ipak mora omogućavati da se tematiziraju ili egzemplificiraju stvarna iskustva u stvarnom svijetu (ili barem ona koja bi to mogla biti), naročito doživljaj prostora, i to baš zahvaljujući čitaćevoj osjećajnosti i mašti:

Tekst koji se pretvori u događaj onaj je koji se uspješno nakalemi, sa svojim jedinstvenim konturama, na verbalnu konfiguraciju svojstvenu određenom čitaocu. Tek tada riječ drugoga može početi svoje isijavanje.²

Brojni noviji tekstualni eksperimenti ostali su mrtvo slovo na papiru jer nisu uspijevali otvoriti književni prostor. Da bi se to dogodilo, neophodno je da tekst može biti prihvaćen i igrati ulogu „riječi drugoga“.³

Neophodno nam je prihvatiti ovaj pristup povodom poetika stvarnosti, budući da se prostor pjesničkih djela koja nas ovdje interesiraju nalazi negdje između stvarnog i imaginarnog. On se, dakle, tiče, po izrazu Michela Collota, „ne toliko stvarne geografije koliko geografije koja je manje ili više imaginarna“.⁴ Zato ćemo pristupiti problemu prostora kako na planu percepcije i doživljaja, tako i na planu pisanja, i, konačno, recepcije.

¹ *Qu'est-ce qu'un espace littéraire ?*, uredili X. Garnier i P. Zoberman, Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes, 2006, str. 18.

² Ibid., str. 23.

³ Ibid., str. 24.

⁴ Michel Collot, « Pour une géographie littéraire », navedeni članak.

3.2 Percepcija prostora i horizont

Percepcija prostora, kao i vremena, događa se sa obje strane granice između stvarnosti i imaginarnog, mobilizirajući istovremeno (ili možda jedno po jedno) svijest, podsvijest i tjelesni doživljaj. Merleau-Ponty konstatira, podsjećam, po pitanju percepcije prostora, da su „unutrašnjost i spoljašnjost [...] neodvojive“, i da je „svijet [...] sasvim unutra i ja sam posve izvan sebe“.¹ Čak iako je nepokolebljivo tvrdio da je tijelo „naše glavno sredstvo da imamo svijet“,² što odgovara temeljnoj tezi njegove filozofije tijela, Merleau-Ponty je ipak opisivao „organske relacije subjekta i prostora“, kao „utjecaj subjekta na svoj svijet koji je porijeklo prostora“.³ Ova potonja primjedba je temeljna što se tiče naše teme, jer u njoj prostor nije shvaćen kao neki apsolutni, ili apsolutno objektivni entitet, već je naprotiv viđen kao rezultat perceptivne sinteze koju vrši subjekt. Po tom pitanju, fenomenolog kao da se slaže sa modernističkim i avangardnim pjesnicima i umjetnicima iz prve polovine XX vijeka, budući da u svom pristupu prostoru (i vremenu), baš kao i oni, relativizira pojam objektivne stvarnosti,⁴ ili još i ono što naziva *prebrasudom* „jednog savršeno eksplicitnog univerzuma po sebi“.⁵ Schopenhauerov aforizam, koji su često citirali ili parafrazirali Apollinaire i Cendrars, po kojem „svijet [...] postoji samo kao predstava“,⁶ posjeduje određenu sličnost sa sljedećom definicijom prostora koju je dao Merleau-Ponty: „Prostor nije sredina (stvarna ili logička) u kojoj se raspoređuju stvari, nego sredstvo kojim postaje moguć položaj stvari“.⁷ Ako je svijet tek moja predstava, prostor je samo percepcija – to jest doživljaj prostora. Tim povodom, sljedeća Merleau-Pontyeva formulacija mi se čini veoma indikativnom:

Svijet je neodvojiv od subjekta, ali od subjekta koji nije ništa drugo negoli projekt svijeta, i subjekt je neodvojiv od svijeta, ali od svijeta koji on sam projektira.⁸

Ta predodžba da svijet postoji samo za subjekta ne podrazumijeva, međutim, nikakvu subjektivnost romantičarskog tipa, već jedno „predobjektno gledanje“, što Merleau-Ponty naziva također „bitak u svijetu“.¹

¹ Merleau-Ponty, *Fenomenologija percepcije*, op. cit., str. 421.

² Ibid., str. 161.

³ Ibid., str. 265.

⁴ Ibid., str. 87-96.

⁵ Ibid., str. 58.

⁶ Arthur Schopenhauer, *Le Monde comme volonté et comme représentation*, prvi tom, preveo A. Burdeau, Librairie Félix Alcan, 1912, str. 2.

⁷ Merleau-Ponty, *Fenomenologija percepcije*, op. cit., str. 257.

⁸ Ibid., str. 443.

Takvo filozofsko odbacivanje „objektivnog svijeta“, na estetskom planu odgovara onome što Jenny Laurent opisuje kao *kraj unutrašnjosti* te *osvajanje spoljašnjosti* u kontekstu francuskog „modernizma“ i avangardi, u kojem naša tri pjesnika itekako imaju svoje mjesto, pogotovo Apollinaire i Reverdy.² No, ta spoljašnjost ostaje *odnos* između unutrašnjosti i spoljašnjosti, baš kao i u primjedbama Merleau-Pontya o percepciji. U jednom kritičkom tekstu o Reverdyu, pjesnik André du Bouchet, čiji dug prema starijem kolegi je znamenit, konstatira ono što naziva „dosluh između čovjeka i spoljašnjosti koji se nalazi na izvoru te poezije“.³

Problematika bitka u svijetu tiče se predstavljanja ne samo na nivou filozofije, ni čak samo na nivou estetike, već je ona eminentno poetičko pitanje. Također, pitanje *svijeta* opsjeda francusku poeziju tokom cijelog XX vijeka, a može se reći da je to naročito slučaj sa ovom trojicom pjesnika. Što se tiče Cendrarsa, mnogi naslovi njegovih djela sadrže riječ *svijet*: *Iz cijelog svijeta* (*Du monde entier*), *U srcu svijeta* (*Au cœur du monde*), *Odvedi me na kraj svijeta* (*Emmène-moi au bout du monde*), *Kraj svijeta koji je snimio anđeo N.-D.* (*La fin du monde filmée par l'ange N.-D.*), da navedemo samo neke od njih. U „Prozi o Transsibiru“ Cendrars nabraja stvarne, baš kao i knjiške fragmente „cijelog svijeta“, i na kraju tog nabranja on dolazi do doista začuđujuće konstatacije, da ga „svijet [...] preplavlja“.⁴ Claude Leroy zaključuje da „u modusu litanije Cendrars preuzima posjed nad svijetom“,⁵ što objašnjava kod ovoga pisca njegovu maniju nabranjâ, ali ne i njegovu začuđujuću konstataciju ni takvo *preplavljanje*. Stav da ga „svijet preplavlja“ čini se logičnim od trenutka kada više ne prihvaćamo iluziju eksplicitnog i objektivnog svijeta. Vrlo je zanimljivo primijetiti da André du Bouchet u već pomenutom eseju o Reverdyu, koristi isti glagol kao Cendrars: „[Reverdyeva pjesnička slika] ne pokušava deformirati sivi i banalni svijet, već naprotiv, vratiti u ljudski domašaj, na dohvat ljudske ruke jedan nečuveni svijet koji *preplavlja* čovjeka sa svih strana“.⁶ „Svijet“ nudi osjećaj beskraj koji je dio našeg doživljaja tog svijeta, on je nepoznatljiv do kraja, ali za moderne pjesnike baš iz tog razloga on je nepresušni izvor novosti i nepoznatog. Očigledno je da se Cendrars poziva na figuru putnika upravo iz tog razloga. S druge strane, Merleau-Ponty u tome vidi *conditio sine qua non* percepcije:

¹ Merleau-Ponty, *Fenomenologija percepcije*, *op. cit.*, str. 95.

² Vidjeti: Jenny Laurent, « Modernisme esthétique et conquête de l'extériorité », u: *La fin de l'intériorité. Théorie de l'expression et invention esthétique dans les avant-gardes françaises (1885–1935)*, uredio J. Laurent, Pariz, Presses Universitaires de France, kolekcija « Perspectives littéraires », 2002, str. 71–115.

³ André du Bouchet, « Envergure de Reverdy » u: André Du Bouchet, *Aveuglante ou banale, essais sur la poésie, 1949–1959*, Pariz, Le Bruit du Temps, 2011, str. 55–56.

⁴ Cendrars, *Du monde entier au cœur du monde*, *op. cit.*, str. 58.

⁵ Claude Leroy, *Dans l'atelier de Cendrars*, Pariz, Editions Champion, 2011, str. 178.

⁶ André du Bouchet, « Envergure de Reverdy », *op. cit.*, str. 56.

[Percepcija] me otvara svijetu, ona to može učiniti samo nadilazeći se i nadilazeći me, potrebno je da perceptivna „sinteza“ bude nedovršena, ona mi može pružiti nešto „stvarno“ jedino izlažući se riziku zablude [...].¹

„Svijet“ ne može dakle biti, po izrazu filozofa, „kao sum[a] određenih objekata“ već kao „latentn[i] horizont našeg *iskustva*, koji je također neprestano prisutan prije svake određujuće misli“.² Pojam horizonta jako je važan u fenomenologiji, ali se koristi i u proučavanju poezije, i to naročito što se tiče Reverdyja,³ kao što smo vidjeli po pitanju njegovog doživljaja vremena. Horizont posjeduje temeljnu važnost zbog činjenice da je on struktura koja je neophodna u percepciji vremena i prostora, a kad je riječ o poeziji, upravo horizont dopušta prvo da se uspostavi odnos prema svijetu, a potom ono o čemu smo već govorili povodom književnog prostora općenito, dovođenje u vezu teksta i referenata:⁴

[...] pjesničko pismo, daleko od toga da se zatvara u sebe, konstantno cilja spoljašnjost. Ali taj horizont često kroz metafore upućuje također prema unutarnjem prostoru pjesničke svijesti i prema samom prostoru teksta. Zbog te njegove sposobnosti da metaforama povezuje ta tri pola pjesničkog iskustva, pomislili smo da horizont treba promatrati ne kao običnu temu kao druge, već kao temeljnu strukturu, koja istovremeno upravlja odnosom prema svijetu, konstitucijom subjekta, i jezičkom praksom.⁵

Pojam strukture horizonta najprije su koristili fenomenolozi Husserl i Merleau-Ponty, ali ga je također u kontekstu moderne poezije detaljno istražio Michel Collot. Taj pojam ne objedinjuje u sebi samo različite polove pjesničkog iskustva, nego ta struktura istovremeno organizira „percepciju prostora i proživljenog trajanja“, te je u njoj dakle smješten „sami princip međusobnog pripadanja prostora i vremena“.⁶ Taj susret između prostora i vremena omogućava tako također otvaranje jednog „polja prisustva“.⁷

Neki zaključci o vremenu do kojih smo došli u prethodnom poglavlju zahvaljujući pojmovima horizonta i strukture horizonta se isto tako dobro primjenjuju na problematiku prostora, osobito po pitanju horizonta kao instance na kojoj se pojavljuje nepoznato i novo.

¹ Merleau-Ponty, *Fenomenologija percepcije*, *op. cit.*, str. 391.

² *Ibid.*, str. 107.

³ Vidjeti: Michel Collot, *L'horizon fabuleux*, tomovi I i II, Pariz, José Corti, 1988; Michel Collot, *L'horizon de Reverdy*, *op. cit.*

⁴ *Qu'est-ce qu'un espace littéraire ?*, *op. cit.*, str. 18.

⁵ Michel Collot, *La poésie moderne et la structure d'horizon*, *op. cit.*, str. 6–7.

⁶ *Ibid.*, str. 45.

⁷ *Ibid.*, str. 48.

Istina je također da je rat posve promijenio stvari, preobražavajući samu prirodu tog nepoznatog: baš kao što se vremenski horizont u Apollinaireovim „rovovskim“ pjesmama čini blokiranim i upućuje na neizvjesnost, prostorni horizont vojnika prepun je strahovite „kobne nepoznanice“.¹ U „Pjesmi horizonta u Champagni“ (« Chant de l'horizon en Champagne »), taj horizont je nevidljiv („Ja sam nevidljivo koje ne može nestati“), no nevjerojatno nasilan i opasan, „kao val“ koji zahtijeva da otvori „brane“ da on može „provaliti i srušiti sve“.² Iz perspektive stanovnikâ rova, horizont je blokirani zidom blata izmiješanog sa raznim nečistoćama i otpacima, ponekad i kostima i dijelovima mrtvaca, ali prostor s druge strane tog zida znači skoro pa garantiranu smrt. Bitka koja grmi na tom nevidljivom horizontu ponekad je tek nagoviještena bljeskovima vatre (« Lueurs des tirs » je naslov tog dijela zbirke *Kaligrami*). Cjelokupnom Apollinaireovom ratnom prostoru, kao i doživljaju vremena koji smo analizirali u pjesmi « SP », manjka koherentnosti i strukture, te on ne nudi nikakav stabilan ili pouzdan orijentir. Može se dakle taj prostor opisati kao *okean zemlje*, što je naslov sljedeće pjesme u dijelu „Bljeskovi vatre“ u *Kaligramima*.³ Taj „okean“ neprestano mrda („ne miruje nikad“) i ne nudi nikakvu stabilnost ni sigurnost. Monstruozne životinje koje nastanjuju to neljudsko prostranstvo, džinovske hobotnice i avioni koji „legu jaja“, nisu tu toliko da bi naglašavali „divljački“ aspekt tog istovremeno destruiranog i destruktivnog prostora, već radije izražavaju neizdrživi osjećaj budnog košmara, koji je sve u svemu „realističan“ na neki način. Ipak, ovaj fenomen skrivenog i uznemirujućeg horizonta kod Apollinairea se čini ograničen skoro isključivo na ratno vrijeme i ratne teme.

Kretanje igra ključnu ulogu u percepciji vremena i prostora, budući da na osjetan način čini vidljivom „prostornu i vremenu implikaciju“,⁴ te da je ono ni manje ni više, po Merleau-Pontyju, no „tvorni pokret prostora“.⁵ Ta dinamična dimenzija horizonta i jedna velika žed za nepoznatim očigledno objašnjava omiljeni stav Cendrarsa kao *globe-trottera* (fr. *bourlingueur*). Ali ako je to nepoznato veoma prostorno za Cendrarsa putnika (ili barem jednako prostorno koliko i vremensko), čini se da je takva nepoznanica puno više usmjerena na vrijeme kod Apollinairea, koji je 1918. godine tvrdio da se bori „uvijek na granicama/Beskraja i budućnosti“.⁶ Pjesnik koji se i sam rado smještao između starog i novog, te namjeravao također proricati budućnost, kao da preferira dakle smjestiti se na vremenski horizont. Kasnije ćemo analizirati neke od njegovih ostalih znamenitih prostornih stavova i figura.

¹ Izraz Michela Collota, u: *L'horizon fabuleux*, tom II, *op. cit.*, str. 8.

² Apollinaire, *Œuvres poétiques*, *op. cit.*, str. 267.

³ Apollinaire, *Œuvres poétiques*, *op. cit.*, str. 268.

⁴ Merleau-Ponty, *Fenomenologija percepcije*, *op. cit.*, str. 290.

⁵ *Ibid.*, str. 401.

⁶ Apollinaire, « La jolie rousse », u: *Œuvres poétiques*, *op. cit.*, str. 314.

Reverdyev horizont proučavao je Michel Collot u već navedenom djelu *L'horizon de Reverdy*. Ovdje ćemo navesti još neke zaključke iz te studije, koji se tiču Reverdyevog doživljaja prostora. Po Collotu, horizont reverdijevskog pejzaža otvara se prema stanovitom psihičkom prostoru „gdje se odigravaju scene iz podsvijesti“.¹ Nikakvo iznenađenje tada da je za Reverdyja svijet zaista naseljen misterioznim i nerazumljivim znakovima, kao što je ona nedokučiva „riječ“ ispisana preko mjeseca u pjesmi „Brojčanik“ (« Cadran »).² Otvoreni prostori kod njega izazivaju neku vrstu vrtoglavice, bilo da je riječ o zalasku sunca koji simbolizira smrt oca ili ponekad smrt boga,³ ili čak bilo kakav prizor neba na kojem se praznina horizonta transformira u istinsku „prostornu figuru alteriteta“, pa čak i „prag drugog svijeta“.⁴ Taj „drugi svijet“ ostaje kobno nedostižan, ali ništa manje okrutno privlači pjesnika podbadajući njegovu žudnju za duhovnošću i savršenstvom. Reverdy na kraju ipak preferira ostati sa ove strane granice drugog svijeta, kao što je to vrlo dobro uočio Jean-Pierre Richard: „[...] jedan još važniji razlog povlači kod Reverdyja strah ili konačno odbijanje svih onostranosti: to je zato što je onostranost, da bi postojala kao takva i da bi u nama bila predmet jedne autentične potrage, mora po definiciji uvijek ostati *sa onu stranu* [...]“.⁵ U pjesmi u prozi „Ukus stvarnog“ (« La saveur du réel ») Reverdy zamišlja hodača koji sanjari da poleti i koji počne trčati po ulici u nadi da će se odvojiti od tla, ali se na kraju posklizne na mokrom pločniku i padne shvatajući u trenutku pada „da je teži od svog sna, i volio je od tada težinu zbog koje je pao“.⁶ Uprkos određenom gađenju koje je osjećao prema niskoj materiji,⁷ Reverdyu se izgleda draže vratiti ovdje dole nakon svojih uzleta u visinu:

Raštrkani tu i tamo po cijelom njegovom djelu, razni tekstovi prizivaju to sretno uživanje u *nebeskim visinama*, samo da bi se ta sreća vrlo brzo prekinula i da bi nam se pokazalo kako se ona uvijek završava u silasku, i ponovnom navikavanju na *ovaj svijet*, i naročito da bi nam se sugeriralo [...] – da je taj povratak na kraju krajeva dobrodošao.⁸

Ta rastrzanost između moćnog zova horizonta i svijesti o tome da je on nedostižan najavljuje problematiku djela *L'Arrière-pays* (*Zaleđe*, 1972), koju pjesnik Yves Bonnefoy

¹ Collot, *L'horizon de Reverdy*, *op. cit.*, str. 7.

² Reverdy, *Plupart du temps*, *op. cit.*, str. 172.

³ Collot, *L'horizon de Reverdy*, *op. cit.*, str. 15–31. Vidjeti također: Pierre Reverdy, « L'excédant de rigueur », u: *Plupart du temps*, *op. cit.*, str. 133.

⁴ Collot, *L'horizon de Reverdy*, *op. cit.*, str. 49.

⁵ Jean-Pierre Richard, *Onze études sur la poésie moderne*, Pariz, Seuil, kolekcija « Points essais », 1964, str. 21.

⁶ Reverdy, *Plupart du temps*, *op. cit.*, str. 54.

⁷ Richard, *op. cit.*, str. 14.

⁸ *Ibid.*, str. 20.

artikulira na sljedeći način: „to da je pravi život tamo u daljini, u tom nekom drugdje koje je nemoguće lokalizirati, to je dovoljno da ovdje poprimi izgled pustinje“.¹ Takvo *opsjedanje*² horizonta možda je razlog zbog kojeg Reverdyu kao da je često draže biti u zatvorenim prostorima, ili barem onima koji su ograničeni raznim vrstama zidova, vrata, velova, oblaka, itd. U takvim prostorima ponekad se odjednom otvara širina zahvaljujući prozorima, hodnicima ili stepeništima. Fascinantni detalji tih analiza, kao i neke njihove psihološke implikacije, mogu se naći u klasičnoj Richardovoj studiji; a mi ćemo se ovdje radije zaustaviti na jednoj drugoj primjedbi tog velikog kritičara o reverdijevskom prostoru: pjesnik uvijek ostaje „između dva svijeta“, „ni ovdje ni tamo“, te od toga potiče njegova istrzanost i Reverdyeva „bolna duhovna situacija“.³ Primijetimo još i to da je Reverdyev horizont, za razliku od Apollinaireovog koji je uglavnom vremenski, prije svega prostorni horizont u pravom smislu riječi, čak iako se tu radi o dva prostora različite prirode, budući da je jedan duhovni, a drugi materijalni.

3.3 Neki drugi prostorni stavovi i figure

Jedna ideja se čini nezaobilaznom po pitanju prostora, a to je ideja *svijeta*. Ona je izrazito značajno zastupljena u poetikama putovanja koje nas interesiraju. Dati historijski trenutak je sigurno veoma znakovit, u tom smislu da, čak iako odnos prema svijetu ostaje veoma važna tema poezije skoro svih epoha, ideja jedinstvenog svijeta kao da stiže na pragu XX vijeka jedno novo značenje. Zbog napretka tehnike i unaprijeđenih sredstava transporta, na tom početku vijeka ideja putovanja oko svijeta čini se mnogo manje izuzetnom nego u vrijeme Jacquesa Aragoa ili čak Julesa Vernea,⁴ iako je ovaj potonji ostao važna referenca za Apollinairea, kao i za Cendrarsa. Verne je spomenut kao nesumnjiv utjecaj u komentaru Claudea Leroya o Cendrarsovoj knjiškoj inspiraciji u njegovim putovanjima na kraj svijeta,⁵ kod Johna Dos Passosa već 1926. u njegovom čuvenom članku „Homer iz Transsibirca“ („Homer of the Transsiberian“),⁶ te to napominje i sam Cendrars u jednom članku u

¹ Yves Bonnefoy, *L'Arrière-pays*, Pariz, *Poésie*/Gallimard, 2003 [1972], str. 21.

² Ibid.

³ Richard, *Onze études sur la poésie moderne*, *op. cit.*, str. 22–23.

⁴ Vidjeti: Marjorie Perloff, *The futurist moment : avant-garde, avant guerre, and the language of rupture*, Chicago i London, Chicago University Press, 2003, str. 13.

⁵ Claude Leroy, *Dans l'atelier de Cendrars*, Pariz, Editions Champion, 2011, str. 45.

⁶ John Dos Passos, « Homer of the Transsiberian », *The Saturday Review of Literature*, October 16th, 1926. Pristupljeno 20. 3. 2020. na: <https://www.unz.com/print/SaturdayRev-1926oct16-00202/>

njemačkoj reviji *Der Sturm* 1913. godine.¹ Stanoviti knjiški i intertekstualni Cendrarsovi izvori uopće nisu u pitanju, čak iako bi bilo, po mom mišljenju, netačno tvrditi da su to njegovi *jedini* izvori, što bi u svakom slučaju bilo jako teško dokazati. Ali to nije pitanje koje me ovdje interesira, nego radije Cendrarsov stav, budući da je on ne samo jedan od prvih pisaca *globe-trottera* u XX vijeku, već naročito jedan od prvih koji su kroz cijeli vijek pothranjivali tu sklonost ka putovanju oko *cijelog svijeta* te to geografsko osjećanje poezije, prisutno na primjer u djelu jednog drugog švicarskog pjesnika bližeg nama, Nicolasa Bouviera, autentičnog putnika kroz Istočnu Evropu te Zapadnu i Srednju Aziju, za kojeg bi teško bilo tvrditi da ga nimalo nije nadahnuo Cendrar.

Ali to geografsko osjećanje „svijeta“ je kod naša tri pjesnika osobito stvar epohe. Poznato je do koje mjere Cendrarsova mitologija fetišizira sredstva transporta (vozove, ali također i brodove i kasnije njegov čuveni „Alfa-Romeo“), a Apollinaireova avione (ali i „Mali auto“). Takav entuzijizam prema mašinama koje ljudskim bićima omogućavaju osvajanje dotad *nepoznatih* prostora ni po čemu nije neka površna ili prolazna moda: to je sama suština epohe, naročito po pitanju „svijeta“. Na određeni način bi se dalo reći da se *mitologija* epohe i vrti oko osvajanja visina avionom (Apollinaire), ali i osvajanja okeana i još neistraženih kontinenata. Ako bacimo pogled na neka Cendrarsova djela, takva mitologija pionira čini se potvrđenom: New York, Sibir i Panama (te u sklopu te pjesme još i Galveston u Texasu, Papeete, Indija, London, Tokyo, Kalifornija generala Sutura i Aljaska iz doba zlatne groznice).² Karte koje je Cendrar umetnuo u tekst pjesme ne pretenduju na geografsku preciznost: to su karte željezničkih linija koje u SAD-u prelaze razdaljine nezamislive za većinu Evropljana, baš kao što to čini i Transsibirac u Rusiji. Te ogromne razdaljine i ta dugačka putovanja, za Cendrarsa, to je *svijet*, za razliku od nekih Evropljana čija neugodna navika jeste da se smatraju pupkom svijeta. Te karte sa bezbrojnim stanicama na kojima se vozovi zaustavljaju za Cendrarsa su tako pomalo kao afričke i okeanijske statue za avangardne slikare: one podsjećaju Evropljanina da njegov kontinent i njegova kultura nisu univerzalni i jedinstveni, te da postoji još mnogo toga izvan granica stare Evrope. One su poziv na otkriće tih *drugih stvari* koje su za Cendrarsa *svijet*. Kasnija Cendrarsova opsesija Brazilom čini mi se iste vrste: Brazil je njegov „novi svijet“ na neki način.

Možda danas više nije toliko moderno govoriti o *globalizaciji*, nakon ideološke sveprisutnosti tog izraza u javnom diskursu oko početka XXI vijeka, ali jeste neosporno da mi živimo u svijetu koji je sve više „konektiran“ i ustvari globaliziran, na dobre i na loše načine, zahvaljujući tehničkom i tehnološkom napretku. Možemo tražiti korijene takve

¹ Tristan Savin, « Les enfants du capitaine Verne », *l'Express*, 1. februara 2005, bez precizne reference za Cendrarsov članak, pristupljeno 20. 3. 2020. na: https://www.lexpress.fr/culture/livre/les-enfants-du-capitaine-verne_809817.html.

² Cendrar, *Le Panama ou les aventures de mes sept oncles*, Pariz, Fata Morgana 2015. [Editions de la Sirène, 1918].

„globalizacije“ u epohi koja nas ovdje interesira, ili možda čak i prije, u kolonijalizmu velikih evropskih kraljevstava od XVI i XVII vijeka. Kakvo god da je naše shvatanje historije globalizacije, jedna stvar čini se neumitnom – da je početak XX vijeka epoha veoma obilježena takvim procesima: sa gledišta tehnike i komunikacija (telefon, telegraf, T.S.F, odnosno radio), sa stanovišta kulture, ili sa društvene tačke gledišta. Migracije stanovništva koje su se događale krajem XIX nisu se zaustavile na početku XX vijeka. Poznato je da je takva priča porodice Kostrowitsky, te da je to dio Apollinaireove lične i porodične historije. Na određeni način i Cendrars je bio „useljnik“, kao stranac u Francuskoj. U to vrijeme se govorilo više o *strancima*, budući da pojam *useljnika* ili *imigranta* ulazi u upotrebu u francuskom jeziku tek nakon Prvog svjetskog rata.¹ Ali, radije nego da vide sebe kao *strance* (fr. pejorativno: *métèques*), Apollinaire i Cendrars su rado zamišljali sebe kao *emigrante*, a kao što znamo, ovi su prisutni u „Zoni“ ili u „Panami“, gdje su Cendrarsovih sedam ujaka upravo to. Sam Blaise je u početku emigrant u New Yorku – to i jeste početak njegove lične legende i, na neki način – njegovo istovremeno mitsko i stvarno porijeklo. Apollinaire, fasciniran legendom o Lutajućem Jevreju te intrigiran Jevrejima iz pariškog kvarta Le Marais, vjerovatno se prepoznaje u tome kolika je nesreća biti *drugi*, ali kod emigranata on uviđa također nešto drugo što i sam isuviše dobro poznaje jer je to priča o *njegovom životu*: otrgnutost od korijena, nostalgija, sitne proračunatosti i, napokon, snovi, isto toliko nestvarni kao i ona crvena perina emigranata iz „Zone“.

Pored svojih mnogobrojnih različitih maski i uloga, Apollinaire se projicira tako u „Emigranta iz Landor Rooda“. Možemo to tvrditi sa sigurnošću budući da se u naslovu te pjesme radi o londonskoj adresi Annie Playden, te o pjesmi koja je napisana nakon Apollinaireovog drugog boravka u Londonu i nakon odlaska izgubljene ljubavi za Ameriku.² Ovdje Apollinaire propituje sopstvenu sudbinu vječitog *emigranta*: stranac u Francuskoj, Francuz u Londonu, da li je možda u tim okolnostima razmišljao o tome da krene za Annie i da oproba svoju sreću u novom svijetu? No, noćni okean se otvara prema emigrantu kao prostor očajanja, a on se vjenča jedino sa morem, „kao dužd“ (u Veneciji), „Uz krike jedne moderne sirene bez muža“.³ Kao što je Cendrars dobro zamijetio, Apollinaire se nije želio ukrcati na preookeanski brod:

Komplikovani brojčanik na stanici Saint-Lazare
 Apollinaire
 Naprijed, nazad, ponekad se zaustavi.
 Evropljanin

¹ Vidjeti: Nancy L. Green, *Repenser les migrations*, Pariz, Presses Universitaires de France, kolekcija « Le nœud gordien », 2002, str. 51–52; i Marie-Claude Blanc-Chaléard, *Histoire de l'immigration*, Pariz, La Découverte, 2001, str. 6.

² Vidjeti u bilješkama priređivača za *Alcools* u: Apollinaire, *Œuvres poétiques, op. cit.*, str. 1059.

³ Apollinaire, *Œuvres poétiques, op. cit.*, str. 106.

Zapadni putniče
Zašto ne pođeš sa mnom u Ameriku?¹

„Evropski putnik“ Apollinaire kao da je namjerno ograničio svoja putovanja na Srednju i Zapadnu Evropu. Treba li interpretirati takav izbor i takvo osobito geografsko osjećanje njegovom radoznalošću ili misterijem njegovog porijekla? Jedna stvar čini se sigurnom: Apollinaireovi prostori (evropski i drugi) uvijek su veoma raznoliki, baš kao on sam. „Svijet je moja predstava“.

No, da se vratimo na trenutak na pitanje horizonta: umjesto da govorim o apolinerovskom horizontu, možda bi bilo bolje govoriti o *neprestanom mijenjanju horizonata*. Apollinaireov prostor je kolaž sačinjen od najrazličitijih horizonata, ili radije, taj prostor se gradi oko nagle promjene horizonata. To je hibridni prostor, te upravo zbog toga i *moderan*. Za to ne nedostaju primjeri. Početak „Zone“, a možda čak i pjesma u cjelini, egzemplarni su za to naglo mijenjanje horizonata (ponekad čak i u okviru jednog jedinog stiha: „Pastirice ô Eiffelov tornju stado mostova bleji ovog jutra“),² te istovremeno za tipične Apollinaireove „besmislice“ (fr. *coq-à-l'âne*). Analize vremenskog aspekta („Evo te u ...“) u „Zoni“, koje smo napravili u prošlom poglavlju – skoro kinematografsko podsjećanje na različite epohe i putovanja iz Apollinaireovog života – savršeno se primjenjuju na prostorne aspekte te montaže. Promjena vremenskih i prostornih horizonata odgovara i svojevrsnim „skokovima“ koje pjesnik pravi između različitih tema koje na početku pjesme ne izgledaju kao da posjeduju ikakvu koherentnost: modernitet, religija, poetika.

Cendrars u tom smislu više govori o *kontrastima*, a njegova pjesma istog naslova („Kontrasti“), gdje konstatira također da „nema više jedinstva“, nakon brojnih manje ili više nekoherentnih „skokova“ po urbanom prostoru Pariza, završava se znamenitim izvrtanjem perspektiva:

Ljudi su
Izduženi
Mračni Tužni
I puše, fabrički dimnjaci.³

Ovo izvrtanje perspektiva izvedeno je zahvaljujući formalnim i prostornim analogijama (kao u Apollinaireovoj „Zoni“), što se poklapa sa Cendrarsovom tvrdnjom da kontrast nije

¹ Cendrars, « Hamac », *Du monde entier au cœur du monde*, op. cit., str. 103.

² Apollinaire, *Œuvres poétiques*, op. cit., str. 39.

³ Blaise Cendrars, *Du monde entier au cœur du monde*, op. cit., str. 95.

različitost, nego sličnost.¹ Kao i Delaunay, Cendrars zasniva svoju teoriju simultanog na kontrastu, što također podrazumijeva osobit doživljaj prostora: „Kontrast je taj koji proizvodi dubinu. Simultano je umjetnost dubine“.²

Treba napomenuti da se ne radi uopće o trodimenzionalnoj *dubini* koja bi bila kao u slikarstvu, sa perspektivom, te imitirala treću dimenziju, ili kao u klasičnoj racionalnoj geometriji. Podsjetimo: ne radi se o bilo kakvoj *objektivnosti*, već o prostoru proživljenom u svojim nepoznatim dimenzijama i vezama između stvari. Po tom pitanju, poezija i slikarstvo se najviše približavaju, rekao bih: i jedno i drugo istražuju proživljeni prostor izvan svega onoga što nauka i staro slikarstvo i književnost poučavaju o svijetu i o životu. U tom smislu, takav neviđeni doživljaj prostora vidljiv je u određenim tekstovima koji imaju važnu povezanost sa slikarstvom, poput Apollinaireovih „Prozora“ (« Les Fenêtres »), napisanih za izložbu Roberta Delaunaya 1913. godine.³ Poznato je da su kubisti, a u to vrijeme su Delauney smatrali jednim od njih, naročito željeli da njihove slike ne budu poput *prozora* koji se otvaraju prema čisto fiktivnim svjetovima, te ideja za ovu pjesmu vjerovatno dolazi od toga. Apollinaireov prozor se „otvara kao naranča“, što sugerira da se taj „lijepi cvijet svjetlosti“ otvara prema prostoru koji je mnogo kompleksniji i bogatiji od „klasičnog“ geometrijskog prostora: obično se otvaraju dva krila prozora s dvije strane, a kada gulimo naranču, primorani smo da gulimo koru sa svih strana zbog toga što je okrugla, te po analogiji podsjeća na „kuglu zemaljsku“. Ta analogija sigurno nije promakla Paulu Éluardu, kada je godinama kasnije napisao svoj čuveni stih „Zemlja je plava kao naranča“. *Kozmopolitski* i očito sunčani prostor („Pariz Vancouver Hyères Maintenon New York i Antili“) koji je na taj način otvoren poprima izgled prizme što prelama svjetlost u različitim bojama, u skladu sa estetikom boja i svjetlosti koju Delaunay i Apollinaire dijele: „od crvenog do zelenog sve žuto umire“.⁴ Savremenog čitaoca ova sekvenca boja odmah bi instinktivno podsjetila na semafor, no semafori su zapravo uvedeni tek nešto kasnije.⁵ Apollinaire zapravo govori o prizmama koje razlažu svjetlost na boje na Delaunayevim slikama, dok te boje sa svoje strane sugeriraju brzinu aviona i automobila te refrakciju električnih svjetala u modernom gradu, što je čest motiv u njegovoj poeziji („A električne ruže se još otvaraju“),⁶ kao i u Cendrarsovoj:

¹ Blaise Cendrars, « Jeudi... janvier 1914 », *Inédits secrets*, citirano iz: Antoine Sidoti, *Genèse et dossier d'une polémique: La Prose du Transsibérien, Blaise Cendrars et Sonia Delaunay*, Archives des lettres modernes, 1987, str. 121.

² Ibid.

³ Vidjeti *bilješke* o pjesmi u: Apollinaire, *Œuvres poétiques*, *op. cit.*, str. 1079.

⁴ Apollinaire, « Les fenêtres », *Œuvres poétiques*, *op. cit.*, str. 168–169.

⁵ Prvi semafor u Parizu instaliran je 1912, ali semafori nisu postali praksa u tom gradu sve do mnogo kasnije. Vidjeti: Gordon M. Sessions, *Traffic Devices: Historical aspects thereof*, Washington, Institute of Traffic Engineers, 1971, str. 33, citirano 20. 3. 2020. sa: https://en.wikipedia.org/wiki/Traffic_light#cite_note-17.

⁶ Apollinaire, « Les fiançailles », *Œuvres poétiques*, *op. cit.*, str. 131.

Kiša električnih kugli

Montrouge Gare de l'Est Métro Nord-Sud turistički brodovi svijet

Sve je halo

Dubina¹

Za razliku od tog prostora u punoj ekspanziji, kod Apollinairea pronalazimo jednu prostornu figuru koja je skoro potpuno suprotna, ali koja ipak spada u isti vremenski i prostorni *simultanizam*: pjesnički subjekt se smješta u središte čulne stvarnosti da bi je promatrao, kao što objašnjava i sam Apollinaire govoreći o „pjesmama-konverzacijama u kojima pjesnik u središtu života na neki način snima okolni lirizam“.² Očigledan primjer takve prakse je pjesma „Ponedjeljak u ulici Christine“ («Lundi rue Christine»), kolaž različitih konverzacija iz kafea, koja se često navodi u tom kontekstu. Iako Reverdy ne dijeli baš posve tu poetiku simultanizma, te ima naročite rezerve u vezi s futurističkim veličanjem mašina i brzine, kod njega je također prisutna jedna prostorna figura koja se djelomično poklapa sa Apollinaireovom, naročito u njegovim promišljanjima poetike, kada opisuje pjesnika ne samo kao „ronioca koji će tragati u najintimnijim dubinama svoje svijesti za uzvišenim materijalima“, nego također kao *idealnog prijemnika svih vanjskih pojava, svih kretanja, bića i stvari*.³

U kritičkom eseju o Reverdyu, André du Bouchet je pokušao objasniti odnos između svijeta i pjesnikovog djela u cjelini, pozivajući se na teoriju talijanskog filozofa Giambattiste Vica o porijeklu poezije i jezika. Prema toj teoriji, čovjek je „zamislilo prirodu, jer je nije mogao spoznati“, te „u svim jezicima, većina izraza koji se tiču neživih stvari, metaforički je nazvana po dijelovima ljudskog tijela“.⁴ Stvarajući tako predmete od dijelova samog sebe, kroz tu transformaciju čovjek je postao „cijela priroda sam po sebi“,⁵ što Andréa du Boucheta neodoljivo podsjeća na Reverdyev aforizam iz knjige *Moj brodski dnevnik (Le Livre de mon bord)*: „Priroda, to sam ja“.⁶ Du Bouchet zaključuje da, ako je, „kao što tvrdi Vico, svaka metafora neka skraćena mitološka priča, Reverdyevo djelo je kao jedna ogromna raspršena alegorija koja bi se mogla ušiti zajedno dio po dio“.⁷ Uprkos pozivanju na Vica, filozofa iz XVIII vijeka, u ovoj Du Bouchetovoj interpretaciji potvrđuje se

¹ Cendrars, « Contrastes », *Du monde entier au cœur du monde*, *op. cit.*, str. 95.

² Guillaume Apollinaire, « Simultanisme-librettisme », *Les Soirées de Paris*, br. 25, juni 1914, preuzeto iz: *Œuvres en prose complètes II*, uredili Pierre Caizergues i Michel Décaudin, Pariz, Gallimard, kolekcija La Pléiade, 1991, str. 974–979.

³ Reverdy, *Le gant de crin* u: *Œuvres complètes II*, *op. cit.*, str. 562–563. Ja podvlačim.

⁴ Du Bouchet, « Envergure de Reverdy », *op. cit.*, str. 58.

⁵ *Ibid.*, str. 58.

⁶ Pierre Reverdy, *Le livre de mon bord*, u: *Œuvres complètes*, tom II, *op. cit.*, str. 783.

⁷ Du Bouchet, « Envergure de Reverdy », *op. cit.*, str. 58–59.

Reverdyeva modernost, budući da je po njoj *svijet njegova predstava*, iako on nikada nije navodio Schopenhauerov aforizam kao što su činili Apollinaire i Cendrars.

U svojoj doktorskoj disertaciji o *Reverdyevim mjestima (Les lieux de Reverdy)*, Patrick Wayrette naglašava neke od pjesnikovih prostornih figura koje smo već analizirali, među kojima je i „pjesničko raskršće na kojem se susreću subjekat, svijet i jezik“,¹ što pronalazimo jednako i kod Merleau-Pontya i Michela Collota u općenitije teorijskom kontekstu, ili još, slično kao kod Du Boucheta, Reverdyev pokušaj da „takoreći zakrpi stvarnost“.² Wayrette u tom smislu analizira reverdijevsku viziju stvarnosti kao „mreže [tankih] konaca“, po metafori koju je Reverdy preuzeo od Georges-a Duhamela i razvio je na sopstveni način, te vezano za njegovu čuvenu teoriju o pjesničkoj slici.³ Toj slikovitoj definiciji stvarnosti kao „potke“ što je na veoma jasan način razvija Reverdy,⁴ odgovara pisanje poezije koje „izražava tu inkluzivnost te pokazuje nemogućnost da se prevaziđe propitivanje stvarnosti na kojem se [to pisanje] temelji“.⁵

Mjesta koja tu nastaju samo su čvorovi, veze koje povezuju subjekta, jezik i svijet kao da će pronaći, između nemogućeg zatvaranja u sebe i [također nemogućeg] završenog dešifriranja svijeta, ključ za pristup suštini stvarnosti u koju smo uključeni, ali čiji smisao nam izmiče.⁶

Pokušati „tkati veze koje dodaju smisao stvarnosti“, bio bi za Reverdyja jedini način na koji bi čovjek mogao, uz pomoć poezije, unijeti malo reda u taj kaos stvarnosti koji ga prevazilazi i *preplavlja*, i tako „dati smisao“ tom „nerazmrsivom klupku sila prirode“.⁷ Te veze koje pisac tka važna su tema također i kod Apollinairea, čija poetika se djelomično podudara sa Reverdyevom definicijom pjesničke slike. Ipak, ako pogledamo Apollinaireovu pjesmu pod naslovom „Veze“, vidimo da se njegova poetika sastoji od uspostavljanja novih veza između stvari, koliko i nastojanja da se izbjegnu i ponekad čak i raskinu postojeće veze:

Užad sačinjena od krikova

Zvuci zvona širom Evrope

¹ Patrick Wayrette, « Les lieux de Reverdy », doktorska disertacija, mentor Eric Benoît, javno odbranjena 19. 6. 2012. na Univerzitetu Michel de Montaigne Bordeaux 3, str. 523.

² Ibid., str. 518.

³ Wayrette, ibid.

⁴ Reverdy, *Le gant de crin, op. cit.*, str. 568.

⁵ Wayrette, *op. cit.*, str. 528.

⁶ Ibid.

⁷ Reverdy, « La fonction poétique » u: *Œuvres complètes*, tom II, *op. cit.*, str. 1278.

Vjekovi obješeni

Šine koje vežete narode
Ima nas samo dvoje ili troje
Ljudi slobodnih od svih veza
Dajmo jedno drugom ruku¹

Ovdje se sloboda sastoji upravo od toga da se prvo bude oslobođen od svih veza, da bi se onda mogle uspostavljati nove. No, ta poetika koja se sastoji od tkanja novih veza istovremeno prekidajući stare, uopće nije strana Reverdyu, uprkos činjenici da je takav raskid odsutan iz njegovih teorijskih razmatranja o tim pitanjima. Raskidanje starih i stvaranje novih veza svakako se donekle uzajamno podrazumijevaju.

U svom eseju o Reverdyu, Du Bouchet podvlači također „to osciliranje između volje da se stvari uhvate – ljudskog razmjera – i neizmjernog svijeta, bez ikakvog razmjera“, te on smatra da je Reverdyjevo djelo „pod znakom plime i oseke“.² Kao kod Apollinairea, odnos između Reverdyjevog subjekta i njegove okoline odigrava se u kretanju koje je naizmjenično centripetalno i centrifugalno.

Još jedna Apollinaireova „centrifugalna“ prostorna figura bila bi njegova fantazija o sveprisutnosti (fr. *ubiquité*). Istina, radi se o pukoj fantaziji, koja dakle nema bog zna šta realističko, ali nam svejedno ta pjesnikova sanjarija može pomoći da razumijemo Apollinaireov odnos prema njegovoj okolini. Za Annu Boschetti, Apollinaire je bio ne samo, kao što mu je pisao Alberto Savinio 1916, „čovjek-epoha“ (u vremenu), nego također i „čovjek-polje“ (u prostoru).³ Boschetti objašnjava takve epitete njegovom „sposobnošću da pohvata sve mogućnosti [svoje] epohe“, te da „prisvoji sve, preuzme sve utjecaje svog doba“.⁴ Apollinaireova sveprisutnost zaista jeste jedan od stavova pisca, na koji se on poziva, kao što se vidi u njegovom manifestu „Futuristička antitradicija“ (« L'Antitradition futuriste ») iz 1913, gdje je *sveprisutnost* klasirana zajedno sa *intuicijom* i *brzinom*.⁵ No, u rovu, u kojem Apollinaire uopće nije sretan da se nalazi,⁶ on žali činjenicu da mu njegov „dar sveprisutnosti“ na kraju ne može pomoći da utekne iz grozne situacije u kojoj se nalazi:

I bilo bi sigurno ljepše

¹ Apollinaire, « Liens » u: *Œuvres poétiques, op. cit.*, str. 167.

² Du Bouchet, « Envergure de Reverdy », *op. cit.*, str. 48.

³ Anna Boschetti, *La poésie partout : Apollinaire, homme époque, op. cit.*, str. 16–17. i 313–314.

⁴ *Ibid.*, str. 16–17.

⁵ Guillaume Apollinaire, *L'antitradition futuriste. Manifeste-synthèse* [1913], konsultirano 21. 2. 2020. na stranici BNF *Gallica*: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k70494p>.

⁶ Vidjeti: Laurence Campa, *Guillaume Apollinaire*, Pariz, Gallimard, kolekcija « NRF biographies », 2013, str. 614–627, te naročito str. 618–619.

Kada bih mogao pretpostaviti da sve te stvari u kojima sam ja svuda
Mogu također biti u meni
Ali u tom smislu je mrka kapa
Jer iako sam svuda u ovom času ipak sam samo ja u sebi¹

U jednoj itekako nezavidnoj situaciji, Apollinaire ne pomišlja ipak bez ikakve ironije na „ljepotu“ rata. On zasigurno nije jedini pisac u Prvom svjetskom ratu koji je primijetio da su rakete za osvjetljavanje „lijepe“, te kada ga optužuju da estetizira rat povodom tih raketa, obično zaboravljaju da on dodaje nekoliko stihova kasnije i da je to „isto toliko lijepo kao da sam život napušta umiruće“.² Gdje je onda ta „Divota rata“³ (« Merveille de la guerre », bukvalno „Čudo od rata“)? Čini mi se radije da je taj izraz potpuno ironičan te da se odnosi prije svega na *čudesnu* moć sveprisutnosti.⁴ Njegov čudesni dar sveprisutnosti ne služi „čarobnjaku“ za bog zna šta, i on počinje da shvata koliki nesrazmjer postoji između drevnih čudesa i ovog novog čuda koje je tehnološki rat: jedna apsolutna stvarnost. Kao što Merleau-Ponty primjećuje vezano za sveprisutnost:

Moje posjedovanje daljine i prošlosti, kao i ono budućnosti, dakle, samo je načelno, moj život mi izmiče sa svih strana, omeđen je neosobnim zonama. Kontradikcija što je nalazimo između stvarnosti svijeta i njegova nedovršenja, to je kontradikcija između *posvudašnjosti* svijesti i njezinog angažiranja u polju nazočnosti.⁵

Uprkos njegovom mentalnom „prisustvu“ svuda drugdje, te u prošlosti i u budućnosti, Apollinaire je zarobljen u svojoj situaciji pješadinca u rovu, a ovo „drugdje“ ne može više doći do njega, niti ga utješiti kao što bi on htio.

A ipak, Apollinaireova „sveprisutnost“ posjeduje također jedno polje prisustva koje je možda nešto manje bukvalno i nemilosrdno, u smislu da Apollinaire, čovjek „koji je znao biti svuda“, nije ipak tvrdio da može biti *bukvalno* svuda u istom trenutku, već krećući se, vrlo često pješice. To nas dovodi do sljedeće prostorne figure, koja se sastoji u „skitnji“ (fr. *flânerie*) ili urbanom lutanju. Toj figuri odgovaraju *Skitnica sa obje obale* (*Flâneur de deux rives*) i *amfion* u kojeg se Apollinaire također projicira. U pripovijeci „Amfion lažni mesija ili priča o avanturama barona d'Ormesana“ (« L'Amphion faux messie ou histoire et

¹ Apollinaire, « Merveille de la guerre », u: *Œuvres poétiques, op. cit.*, str. 272.

² Apollinaire, *ibid.*, str. 271.

³ Prevod Nikole Bertolina, vidjeti: Gijom Apoliner, *Red i pustolovina*, izbor i prevod N. Bertolino, BIGZ, 1974, str. 180–181.

⁴ Apollinaire uzima kao svoju devizu moto « J'émerveille », bukvalno: „Ja začuđujem“, što je konzistentno njegovoj poetici iznenađenja.

⁵ Merleau-Ponty, *Fenomenologija percepcije, op. cit.*, str. 345. Ja podvlačim.

aventures du baron d'Ormesan ») iz zbirke *Herezijarh i ostali (L'Hérésiarque et co.)*, lik barona d'Ormesana izmišlja umjetnost *amfionije* koja se sastoji u „komponovanju“ lijepih šetnji po gradu kao što se komponuje muzika, u cilju da se izazovu „osjećaji koji proizilaze iz lijepoga i uzvišenoga, kao što to čine muzika, poezija itd.“¹ Možemo biti u iskušenju da ne shvatimo odveć ozbiljno tu priču o „baronu“ d'Ormesanu, smatrajući ga samo jednim od tih marginalnih likova i mistifikatora sa kojima se pjesnik rado poistovjećivao. Međutim, kao prvo, pogrešno bi bilo ignorirati lika sa kojom se pjesnik poistovjećuje. Potom, treba primijetiti da se veze između urbanih prostora i pisanja sve više potvrđuju u moderno vrijeme, kao što napominje Pierre Loubier, za kojeg veliki grad još od Baudelairea postaje „privilegirani teritorij jedne osobite pjesničke prakse u kojoj prostor i kretanje (grada, tijela, žudnje, teksta) pripadaju istom postupku pisanja“.² Za Michela de Certeaua urbani prostor čita se i piše, naročito kroz „uobičajeno prakticiranje grada“, „hodači [...] čije tijelo reaguje na *tanke i debele* jednog urbanog 'teksta' koji ispisuju“.³ De Certeau dalje razvija tu metaforu koja povezuje hod i riječ:

Čin hodanja je urbanom sistemu ono što je iskazivanje jeziku ili već izgovorenim iskazima. [To je] proces u kojem pješak prisvaja topografski sistem (baš kao što govornik prisvaja i prihvata jezik) [...]. Hod tako pronalazi svoju prvu definiciju kao prostor *iskazivanja*.⁴

Ta problematika bi se, uostalom, mogla proširiti na odnose koje čin pisanja ima sa napisanim, te je čak transponirati na odnose između „dodira“ (pokreti i poduhvati kista) i završene slike (oblici, boje itd.).⁵

Urbani hodač tako nanovo osmišlja grad, kroz svoje osobito prakticiranje prostora, koje tada uvodi jednu „retoriku hoda“⁶: „Umijeće sklapanja rečenice za ekvivalent ima umijeće 'sklapanja' putanjâ“,⁷ što i jest Apollinaireova amfionija, te je ta „nova umjetnost“ itekako prisutna u savremenoj francuskoj poeziji, naročito ako pomislimo na nezajazljivu skitalicu, ljubitelja jazza i pjesnika koji je Jacques Réda.⁸ Ipak, drugi aspekt tog paralelizma između hoda i iskazivanja ili pisanja treba nas interesirati: znamo da je Apollinaire volio

¹ Apollinaire, *Œuvres en prose*, tom I, uredio Michel Décaudin, Pariz, Gallimard, kolekcija la Pléiade, 1977, str. 196.

² Pierre Loubier, *Le poète au labyrinthe : ville, errance, écriture*, Pariz, Editions de l'École Normale Supérieure, 1998, str. 12.

³ Michel de Certeau, *L'invention du quotidien I. arts de faire*, Pariz, Gallimard, folio essais, 1990, str. 141.

⁴ Fr. *énonciation*, vezano uz teoriju *iskazivanja* francuskog lingviste Emilea Benvenistea. Ja podvlačim.

⁵ Michel de Certeau, *L'invention du quotidien, op. cit.*, str. 148.

⁶ Ibid., str. 149.

⁷ Ibid., str. 151.

⁸ Vidjeti: Jacques Réda, *Les Ruines de Paris*, Pariz, Poésie/Gallimard, 1993. (1977); i Jacques Réda, *Hors les murs*, Pariz, Poésie/Gallimard, 2001 (1982).

komponovati stihove hodajući i pjevušeci.¹ On navodi također hod kao jedno od umjetničkih i pjesničkih sredstava koja je želio naglasiti u „Futurističkoj antitradiciji“: „Jezik brzi karakteristični impresivni pjevani zviždani gestikulirani plesani hodani trčani“ («Langage véloce caractéristique impressionnant chanté sifflé mimé dansé marché couru »).² Značaj koji hod zauzima u njegovim velikim i malim pjesmama je očigledan, no ta veza između čina hodanja i pjesničke riječi otkriva nove dimenzije Apollinaireovog jezika. *Amfion* je bio pjesnik i muzičar kao i Orfej, samo što umjesto da za sobom privlači svojom pjesmom povorku životinja i drveća kao ovaj drugi, njegov dar je bio to da je pjesmom mogao premještati kamenje. Pored toga, ovaj mitološki lik iz antičke Grčke veoma je prisutan u srednjovjekovnim romanima dragim Apollinaireu, u kojima je njegova uloga osobito naglašavanje moći muzike u (ponovnom) stvaranju grada:

Orfej, Amfion i Arion su prije svega mitološke figure koje omogućavaju da se izrazi efikasnost muzike: muzika kroti tigrove, očarava stijene, fascinira delfine. [...] Muzika onda ima moć da podčini prirodu, da je učini osjećajnom, a kod Amfiona je riječ o najradikalnijem obliku te moći: kamen, a teško je zamisliti bezosjećajnije ili manje živo biće, čudesno se pokorava zvuku junakove harfe. To je također politički oblik, u etimološkom smislu tog termina: Amfion je muzičar *polisa*, grada/države, ali jednog jedinog grada, u ovom slučaju Tebe, kojeg on osniva (ili nanovo osniva, pošto je u konkurenciji sa prvim junakom osnivačem, Kadmom) i u kojem on vlada.³

Začarati grad tako bi bila zadaća *pjesnika* u vrlo širokom smislu tog pojma (pomislimo također na pjesmu „Muzičar iz crkve Saint-Merry“: „Ja pjevam radost lutanja“⁴). Ta zadaća podrazumijeva izmišljanje novih umjetnosti, među kojima je dakako i „Amfionija“. Ipak, čini mi se da Apollinaireove skitnje i gradske šetnje, iako možda nisu potpuno podvrgnute slučajnosti kao nadrealističke i kasnije situacionističke prakse *prolaska* (fr. *dérive*),⁵ nisu ni isključivi plod prethodne i svjesne „kompozicije“. U njima ima slučajnosti i lutanja, kao i kod „amfiona“ koji ucrtava svoje putanje na kartu grada tek nakon svojih šetnji.⁶ Što se tiče pjesnika koji smišlja svoje stihove hodajući, on to sigurno ne čini a da se uopće ne nada

¹ Već citirano pismo Henriju Martineauu, od 19. jula 1913, obavio André Rouveyre, *Apollinarianes*, Pariz, Gallimard, 1938, str. 7. Citirano iz: André Spire, *Plaisir poétique et plaisir musculaire*, Pariz, Corti, 1949, str. 475.

² Guillaume Apollinaire, *L'antitradition futuriste. Manifeste-synthèse* [1913], konsultirano 21.2.2020. na stranici BNF Gallica : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k70494p>.

³ Jean-Marie Fritz, « À l'ombre d'Orphée : variations médiévales sur le mythe d'Amphion », *Cahiers de recherches médiévales et humanistes* [internetsko izdanje], konsultirano 24.2.2020. na: <http://journals.openedition.org/crm/13388>.

⁴ Apollinaire, *Œuvres poétiques, op. cit.*, str. 188.

⁵ **Prolazak** (*dérive*): Oblik eksperimentalnog ponašanja vezan za uslove života u urbanom društvu: tehnika brzog prolaska kroz različite ambijente. Termin se koristi i za označavanje kontinuiranog perioda tokom kojeg se upražnjava ova aktivnost. Citirano 1. 1. 2020. na: <https://anarhisticka-biblioteka.net/library/situacionisticka-internacionala-definicije>.

⁶ Apollinaire, « L'Amphion faux messie... » u: *Œuvres en prose, op. cit.*, str. 196.

nekoj sretnoj slučajnosti iza svakog ćoška, te u tome svoju ulogu ima također i improvizacija: „Cijelog bogovjetnog dana hodao sam pjevajući“.¹ Lutanje je, dakako, dio stereotipa o pjesniku lijenčini koji traći svoje dane, ali čini mi se da kod Apollinairea ono posjeduje još jednu dimenziju, koja se prije svega tiče njegovog glasa i egzistencijalnog stava, njegovog nesigurnog porijekla, kao i čudesne lakoće postojanja koja jeste bila njegova osobina. Michel de Certeau, povlačeći još jednu paralelu između hoda i gradskog prostora, diskursa i sna, dolazi do dosta začuđujuće konstatacije o činu hodanja:

Hodati znači promašiti mjesto. To je beskrajn proces odsutnosti i traganja za svojim mjestom. Lutanje koje umnožava i okuplja grad od njega pravi ogromni društveni eksperiment nemanja mjesta – eksperiment, istina, fragmentiran bezbrojnim i sićušnim kretanjima (odlascima, hodanjima), kompenziran odnosima i ukrštanjima tih egzodusa koji se prepliću, *stvarajući urbano tkivo*, smješten pod znak onoga što bi trebalo biti mjesto, ali što je tek ime, Grad.²

Stvarni grad koji je praktikovan istovremeno je sanjan, čak bi se moglo reći da je naročito praktikovani grad taj koji je sanjan. Da li postoji neki drugi način da se grad sanja, a da se kroz njega ne prolazi? Ili drugi način da se on nanovo izmisli, a da ga se ne sanja? Ali, napraviti korak je vrlo neobičan čin, budući da on podrazumijeva mjesto u smislu tačke polaska (i „porijekla“), ali i ono „*ne-mjesto* koje proizvodi (što je jedan način 'prolaska')“.³ Možemo pretpostaviti da Apollinaire ipak nije napisao sve svoje stihove hodajući, no taj *prolazak* mi se čini osjetnim u njegovom pjesničkom glasu, naročito što se tiče završetaka njegovih stihova bez interpunkcije, čiji ton kao da se otvara prema neodređenom prostoru i nepoznatom mjestu. Apollinaireova „mobilnost“ nije iste prirode kao Cendrarsova, permanentno izmicanje prema naprijed. Prije bi to bila neka vrsta fluidnog „lebdenja“ i „lelujanja“, što je konzistentno sa skitnjom i urbanim lutanjem. Pomalo kao Reverdyjev horizont, apolinerovski hod je stvar jednog prisustva-odsustva, koje je iste prirode kao i ono koje smo konstatirali vezano uz vrijeme. Što se tiče Cendrarsa, on nanovo osmišlja urbani prostor na jedan mnogo „trijezniji“ način, proširujući ga na pariška predgrađa, mnogo manje „lijepa“ ali za njega fascinantna kao definitivno neidealiziran i neestetiziran prostor, koji mu se, međutim, čini beskonačnim: „Stotine i stotine kilometara ranžirnih kolosijeka“.⁴

Još jedno razmatranje o hodu, Apollinaireovom glasu te vidljivom tipografskom obliku pjesme. Henri Meschonnic je proučavao odnose između glasa i dikcije ili tipografije kao

¹ Apollinaire, « Les fiançailles », u: *Œuvres poétiques, op. cit.*, str. 134.

² Michel de Certeau, *L'invention du quotidien I. arts de faire, op. cit.*, str. 155. Podvučeni tekst u originalu.

³ Michel de Certeau, *Ibid.*

⁴ Blaise Cendrars, *L'homme foudroyé*, Pariz, Denoël, kolekcija « Folio », 2007 [1945], str. 315–316. Također vidjeti vrlo lijepu knjigu fotografija: Blaise Cendrars i Robert Doisneau, *La banlieue de Paris*, Pariz, Denoël, 1983 [1949].

pojave onoga što je on nazivao *ritam*. Povodom pjesme « Le Vendémiaire », prve pjesme koju je Apollinaire objavio bez interpunkcije 1912, on zaključuje:

Kada je ritam neodvojivo sintaksa, smisao, i vrijednost pjesme, on je njen oblik-smisao (fr. *forme-sens*), njena historičnost (fr. *historicité*). On transformira pisanje i književnost. Nameće jednu novu percepciju. Djeluje više nego riječi: na nivou kojeg naša kultura nije konceptualizirala.¹

Ukidanje interpunkcije dovelo je do nove situacije u poeziji, budući da je ono odlučujuća etapa u evoluciji koja vodi od slobodnog stiha (simbolizam) do vizuelne poezije. Po Meschonnicu, „stranica je uvijek jedan ritam“, te „nema pjesničkog, tipografskog prostora koji je neutralan“,² što znači da ukidanje interpunkcije neizbježno otvara prostor stranice i omogućava razvoj vizuelne i tipografske poezije.

Ako je tačno da „većina ukidanja se suprotstavlja linearnosti smisla“,³ to znači da je onda hronološko pripovijedanje u poeziji podleglo nakon ukidanja interpunkcije, ali onda, „nakon što je svako pripovijedanje potonulo, vrijeme popušta pred prostorom“,⁴ a čini se da evolucija poezije u toku cijelog XX vijeka to potvrđuje, budući da je ona zaista postala sve više i više „prostorna“. No, kod Apollinairea, doživljaj prostora stranice bez sumnje ima tjelesnu pozadinu, povezanu sa hodanjem i urbanim prostorom.

3.4 Poznati misterij

Ono po čemu su Apollinaire, Cendrars i Reverdy bliski slikarima kubistima je tehnika fragmenata, odnosno *elemenata stvarnosti*, a ne remećenje trodimenzionalne perspektive ili geometrije. No, ovdje predlažem jednu drugačiju paralelu, između Reverdyja i Apollinairea sa jedne strane, te sa druge slikara koji nije imao gotovo nikakve veze sa kubizmom: Giorgia De Chirica,⁵ tačnije sa prvom fazom njegovog perioda koji je on sam nazivao *metafizičko slikarstvo*.

¹ Henri Meschonnic, *Critique du rythme, anthropologie historique du langage*, Lagrasse, Verdier, 1982, str. 357.

² Ibid., str. 303. i 307.

³ Ibid., str. 313.

⁴ Ibid., str. 310.

⁵ Slikar je bio važan za Apollinairea, baš kao što su Modigliani i Chagall bili bitni za Cendrarsa, te kao ni ta dva slikara, nije imao nikakve veze sa kubizmom.

Dobro su istražene i poznate veze ovog slikara sa Apollinaireom. Nastanio se u Parizu od 1911. godine,¹ no tek nakon svoje prve izložbe u tom gradu 1913, upoznao je Apollinairea, koji je uskoro počeo veoma cijeniti njegovo „čudesno metafizičko slikarstvo“, te izgleda da je on prvi upotrijebio taj izraz.² Kasnije su braća (De Chirico i Alberto Savinio) bili dio grupe umjetnika i pjesnika koji su se okupljali oko časopisa *Les Soirées de Paris*, kojeg je Apollinaire osnovao sa prijateljima 1912. i vodio ga do 1914. godine. Radeći zajedno u prvoj polovini te godine, Alberto Savinio, De Chirico i Apollinaire razvili su motiv krojačke lutke bez lica, bez glasa i bez vida, koje su kasnije nastanjivale mnoge De Chiricove slike.³ Poznat je također čuveni portret Apollinairea iz 1914, koji je ponekad nazivan „proročanskim“ zbog kruga koji je De Chirico naslikao na sljepočnici siluete pjesnika, tačno na mjestu gdje će ovaj kasnije biti ranjen (1916), te će mu na istom mjestu nešto kasnije biti izvršena trepanacija.

Eventualne veze između De Chirica i Reverdyja su mnogo manje poznate, osim njihovog pripadanja istim krugovima ili avangardnim grupama, kao što je Udruženje umjetnost i sloboda (l'Association Art et Liberté), koje je organiziralo umjetničke i književne večeri u čuvenom pozorištu Le Vieux-Colombier,⁴ te kasnije prilozi i jednog i drugog u časopisu *Le Voyage en Grèce* (1934-1946).⁵ Ništa ne dozvoljava pretpostavku susreta ove dvojice ili neku komunikaciju između njih, a ipak postoji sličnost atmosfera i raspoloženja u nekim njihovim djelima, naročito iz perioda *metafizičkog slikarstva*. Motiv koji se često javlja je nevidljivi horizont, ili horizont zagrađen zidom, na primjer, na slici „Enigma dolaska poslijepodneva“. Ti motivi posjeduju veliku sličnost sa zagrađenim horizontima (i čestog motiva *zida*) iz Reverdyevih pjesama u zbirkama *La lucarne ovale* i *Les ardoises du toit*. Slikar i pjesnik također su imali zajedničku fascinaciju vječnim prezentom i doživljajem vremena kao zaustavljenog i bez događaja. Kod De Chirica, sve ovo je vidljivo osobito na njegovoj slici „Enigma sata“. U doživljaju vremena kao zaustavljenog i „praznog“ trenutka, neki poznati misterij vlada na toj slici, baš kao što je slučaj u mnogim Reverdyevim pjesmama. Veoma čestom motivu satova kod De Chirica, odgovara kod Reverdyja bilo isti taj motiv, bilo zvuk zvona, koji naznačava taj doživljaj vremena na instinktivnom i čulnom nivou. Zanimljivo je primijetiti još i to da je Apollinaire – kritičar koji je doprinio De Chiricovoj slavi i priznatosti, a navodno i stvaranju estetike metafizičkog slikarstva – i sam bio veoma prijemčiv i osjetljiv na tu vrstu slika i osjećajnosti: u svom članku o slikaru,

¹ Magdalena Holzhey, *De Chirico*, Köln, Taschen GmbH, 2005, str. 23.

² Ibid., str. 34.

³ Ibid., str. 42.

⁴ Giovanni Lista, *De Chirico et l'avant-garde*, Lausanne, L'Age d'homme, 1983, str. 36.

⁵ Naučna konferencija, „Le Voyage en Grèce (1934-1946)“ École française, Atena, od 23. 9. do 26. 9. 2004, više na: http://www.fabula.org/actualites/le-voyage-en-grece-1934-1946_8921.php, konsultirano 20. 3. 2014.

„veoma oštri i veoma moderni osjećaji“ izbijaju za pjesnika iz tih „željezničkih stanica ukrašenih satom, kulama, statuama, pustim trgovima; a na horizontu prolaze vozovi“.¹

Pored tog doživljaja vremena i motiva sata, tu je također motiv *zida*. Vidjeli smo kod Reverdyja, zid pregrađuje horizont vizuelno, ali ponekad on ne sprečava posve prolazak zvukova: „Šta ima iza/Zid/glasovi“.² Zid sprečava da se dosegne horizont događaja, ili je zid neka vrsta zatvorenog horizonta, a ti događaji bi onda bili na njemu samo nagoviješteni zvukovima i glasovima koje je nemoguće posve razaznati. Znamo otprilike da se *nešto* dešava iza zida, ali je nemoguće znati tačno šta. U De Chiricovom *metafizičkom slikarstvu* zid je vrlo čest motiv, koji sprečava također da se vidi horizont, na primjer na slici „Enigma dolaska poslijepodneva“. No, događaj *dolaska* je na neki način nagoviješten – tek naslućen – jarbolom i jedrom (nevidljivog) broda, koji se vide iznad zida. Zid kod De Chirica vrlo često prekriva horizont, kao na slikama „Pjesnikova naslada“, „Arijana“ i „Filozofova pobjeda“, između ostalih. U slučaju „Velike kule“ (1913), te govoreći o tom zidu koji skriva horizont, Magdalena Holzhey naglašava utjecaj talijanskog pjesnika Giacoma Leopardia, čijim knjigama se De Chirico divio, a naročito njegovoj teoriji „neodređenog beskraja“, u kojoj sve što je skriveno (nevidljivo) a u isto vrijeme prisutno nekom aluzijom, djeluje puno poetičnije i upečatljivije.³ Jedna od njegovih najpoznatijih pjesmama je „Beskraj“ („L’Infinito“), u kojoj se divi visokoj živici koja od pogleda sakriva sav prostor koji se nalazi iza nje („che da tanta parte/Dell’ultimo orizzonte il guardo esclude“),⁴ samo da bi učinila da još upečatljivije djeluje beskraj. Pa ipak, ključni utjecaj De Chirica, u ovoj problematici skrivenog horizonta, je Friedrich Nietzsche,⁵ pogotovo pojam *enigme*, za koji je vezano i posve osobito shvatanje *metafizike*. Nevidljivost horizonta na neki način određuje doživljaj vremena kao *iščekivanja*, a taj doživljaj je paradoksalan jer se ne vidi šta se to iščekuje, šta *dolazi*. U tom iščekivanju, posve naizgled obični predmeti, likovi ili mjesta, postaju začuđujući i misteriozni. Taj misterij pak ima nešto *poznato*, jer ga otkrivamo u svakodnevnim predmetima i situacijama, čak naizgled banalnim. Tako kod Reverdyja, pored vrlo učestalih i uobičajenih motiva vrata, prozora, zidova, kuća, krovova, klatana, zvona i slično, drugi motivi koji se ponavljaju su izrazito obični predmeti, koje nastanjuje neuhvatljivi, ali uzbudljivi misterij: vješalica (pjesma « Sortie⁶ »), jedna osamljena upaljena lampa (« Couvre-feu »), bijela maramica (« Etoile filante »), sjenka na plafonu (« Calme intérieur »), fontana koja teče na trgu u lučkom gradu ljeti (« Matin »), čovjek u zelenom puloveru (« La garde monte »), kao i mnogi drugi primjeri te vrste. Kod

¹ Apollinaire, *Œuvres en prose II*, uredili P. Caizargues i M. Décaudin, Pariz, Gallimard, kolekcija La Pléaide, 1991, str. 603.

² Reverdy, *Plupart du temps, Poésie*/Gallimard, 2004, str. 176.

³ M. Holzhey, *op. cit.*, str. 32.

⁴ Giacomo Leopardi, *Canti*, Milano, Oscar Mondadori editore, 1987, str. 112.

⁵ Holzhey, *op. cit.*, str. 14–45.

⁶ Svi primjeri iz: Reverdy, *Plupart du temps, Poésie*/Gallimard, 2004.

Apollinairea, obični predmeti su naglašeni u njegovim *kaligramima*, kao na primjer „Kravata i sat“ (« La cravate et la montre »). Čak i ranije, već od „Zone“, obični predmeti su nam predočeni takvi kakvi su, ali i učinjeni neobičnim, bilo da je to crvena perina, autobusi (koji postanu arhaični po tome što su u *krdu*), ili fabričke sirene (zbog toga što su predstavljene kao životinje). Kod oba pjesnika obične situacije često postaju neobične, bizarne čak, kao i na slikama De Chirica. Može se još dodati i to da sva trojica dijele naročit interes za izdvojene predmete, što je De Chirico nazivao „usamljenost znakova“.

Još jedan motiv koji povezuje Reverdyja i De Chirica je *tjeskobno putovanje*. Kod Reverdyja, ta tema je naročito obrađena u već citiranoj pjesmi „Polazak“ (« Départ »). Kao i u mnogim njegovim pjesmama, neposredna budućnost djeluje nejasno, misteriozno i prijeteće, ali to je jedna od rijetkih pjesama u kojima pjesnik uopće koristi futur (bliski futur). Voz simbolizira vrijeme, kao i u mnogim drugim primjerima koje smo dosada analizirali: proticanje vremena života viđeno je kao nesigurno putovanje u nepoznatu budućnost. Tjeskoba dolazi od toga što budućnost ostaje nepredvidiva na zapriječenom horizontu. To je vjerovatno također razlog zbog kojeg „horizont se naginje“. Horizont koji nije nagnut, nego ipak pregrađen zidom i kao presječen na dva dijela sa različitim perspektivama, izražava tu tjeskobu kod De Chirica na slici „Tjeskobno putovanje“.

Ipak, tjeskoba pred budućnošću ne dolazi od toga što je horizont (putovanja, zbog siluete voza) pregrađen zidom, nego od *višestrukih perspektiva* koje iščašavaju prostor u De Chiricovim slikama, naročito od slike „Samoća“ („Melanholija“) iz 1912, gdje izgleda kao da je slikar razvio jedan novi (likovni) „jezik“ koji će biti sveprisutan u njegovom „metafizičkom slikarstvu“.¹ Višestruke perspektive i uznemirujuća dubina koja iz njih proističe, odbijajući bilo kakvu logiku prostora, primjetne su na brojnim slikama iz tog perioda, te prisutne u pretjeranim razlikama u veličini arkada, na primjer na slici „Pjesnikova naslada“ ili na „Misteriju i melanholiji ulice“, te nigdje tako očito kao na „Tjeskobnom putovanju“. Po tim višestrukim perspektivama, slika pomalo podsjeća čak na djela kubista iz tog vremena. No, De Chiricove preokupacije su bile drugačije. Za njega je pitanje predstavljanja vremena i prostora ne samo estetsko, već i egzistencijalno, i to je ono što on i Reverdy imaju zajedničko, ono po čemu je De Chirico njemu bliži čak nego njegovi prijatelji kubisti. Za pjesnika i za slikara, pitanje neizvjesne budućnosti javlja se kao apsolutni misterij. Arkade iz „Tjeskobnog putovanja“, umjesto da artikuliraju prostor, što i jeste njihova arhitektonska funkcija, čine ga uznemirujućim i nedokučivim. Kuda vode te arkade koje otvaraju (ili radije zatvaraju) mračni i nespoznatljivi prostor? Kako izabrati i koji put odabrati, među svim tim lukovima koji izgledaju kao „kapije“, ali ne nude nikakav izlaz? Voz određuje tada temu putovanja, općenito simbolizirajući životno putovanje, te

¹ Holzhey, *op. cit.*, str. 21.

osobito putovanje umjetnika prema novom i nepoznatom.¹ To misteriozno putovanje se, pak, događa u poznatim scenama iz svakodnevnice.

Pokušajmo razumjeti kakav estetski smisao može imati ovo iščašenje perspektiva kod De Chirica. Kako tvrdi Giovanni Lista, upravo po tom odbacivanju perspektive De Chirico pripada avangardama, „koliko zbog otkrivanja lingvističkih granica umjetnosti, naspram stvarnosti, toliko i zbog svoje sposobnosti da kondenzira misterij u vanjske oblike stvarnog svijeta“.² Objavljen 1912. u *Almanahu Plavog jahača* (njem. *Der Blaue Reiter*), dugački članak „O pitanju forme“ Vasilija Kandinskog određuje dva pravca koji se po njemu u to vrijeme otvaraju za modernu umjetnost: velika apstrakcija i veliki realizam.³ Za Giovannia Listu, „metafizičko slikarstvo De Chirica je zasigurno najviši izraz ovog drugog puta [velikog realizma], budući da njegova 'spektralna' vizija stvari iz zbilje otvara njihovu uznemirujuću i nesvodivu objektivnost“.⁴ Taj „veliki realizam“ nudi također dva različita puta za modernu umjetnost tokom XX vijeka:

„Veliki realizam“ metafizičkog slikarstva, čiji temelj je bilo dokidanje svakog logičkog smisla koji povezuje stvari, ukazao je, naprotiv, na dvije najekstremnije buduće orijentacije avangarde: epifaniju materijalnosti predmeta, od Dade do Pop Arta, i nadrealističko istraživanje mehanizama percepcije koji subvertiraju bilo kakvu racionalnu viziju stvarnosti.⁵

Treba ipak zapaziti dvije stvari po tom pitanju. Prvo, što se tiče te „epifanije materijalnosti predmeta“ kojoj De Chirico otvara put, meni se čini da ona baš i ne počinje sa Dadom. Braque i Picasso već su napravili taj eksperiment u umjetnosti ranije, u svojim praksama „lijepljenih papira“ (fr. *papiers collés*, kasnije *collage*), koje su uključivale i umetanje stvarnih predmeta u djelo: njihove kašike za apsint, novine, etikete i dio prave stolice sa trskom („Mrtva priroda s isprepletenom trskom“, 1912) jasno idu u tom pravcu. Jasno je također da se pjesnici, osobito Apollinaire, uopće nisu pokazali ravnodušnim prema toj epifaniji, kao što ćemo vidjeti po pitanju kolaža. Zatim, ako osjećanje dubokog besmisla koje izbija iz De Chiricovih urbanih pejzaža i arhitektura nije moguće objasniti bilo kakvim smislenim verbalnim iskazom, to je istovremeno zbog njegove denuncijacije verbalne i logičke granice tradicionalnog slikarskog predstavljanja (njegove podvrgnutosti „razumnom“ diskursu, ako hoćete), i zbog njegovog dovođenja u pitanje racionalne

¹ Holzhey, *op. cit.*, str. 25.

² Giovanni Lista, *De Chirico et l'avant-garde*, Lausanne, L'Age d'homme, 1983, str. 10–11.

³ W. Kandinsky, « Sur la question de la forme », u: W. Kandinsky i F. Marc, *L'Almanach du « Blaue Reiter »*, preveo E. Dickenherr *et alii*, Pariz, Klincksieck, 1981, str. 207.

⁴ Lista, *op. cit.*, p. 10.

⁵ *Ibid.*, str. 11.

organizacije prostora. Lista primjećuje da je De Chiricove vizuelne enigme „nemoguće prevesti u riječi“,¹ ali nešto veoma slično moglo bi se reći za Reverdyevu poeziju: da li je moguće parafrazirati njegove enigme i na taj način ih objasniti? Zar nije ispravno tada zaključiti da moderna poezija denuncira preuske granice jezika (pa i razuma) naspram stvarnosti, baš kao i avangardno slikarstvo, te kasnije nadrealizam?

Međutim, višestruke perspektive De Chirica čine i više od toga što iščašavaju prostor i izražavaju tjeskobu: one jukstaponiraju različite svjetove, suštinski nekompatibilne – drevno i moderno, pamćenje i sadašnjost, mit i stvarnost. Takva jukstapozicija različitih *elemenata* – poetika zajednička slikaru i dvojici pjesnika – nije kod De Chirica nigdje očiglednija nego na njegovoj slici „Ljubavna pjesma“ iz 1914. godine. Zar jukstapozicija antičke Apolonove glave i crvene gumene rukavice ne odgovara doslovno Reverdyjevoj definiciji „približavanja dvije udaljene stvarnosti“? Ili Eiffelovom tornju-pastirici? Kao i u „Zoni“, radi se o spajanju drevnog i novog: to su sakralno umjetničko djelo prohujalih epoha s jedne strane, a s druge jedan moderni i praktični predmet. Ta dva elementa su na neki način suprotni jedan drugome, između ostalog i zato što su postavljeni u suprotnim smjerovima, jer glava je uzdignuta, a rukavica visi prema dole; te po teksturi materije, budući da je skulptura Apolonove glave od gipsa (ili kamena) a rukavica od gume, ova prva bijela i tvrda, a ova druga mekana i narančasta. Ipak, pojava te gumene rukavice ne posjeduje isti značaj: ne radi li se tu, pomalo kao sa Picassovom kašikom za apsint ili Brakovim novinama, o proboju jednog „stvarnog“ i *svakodnevnog*, pa čak i *industrijskog* predmeta u prostor umjetničkog djela, tamo gdje ljudi uopće nisu navikli da ga vide?

Naravno postoji i simbolički način interpretacije tog spoja gumene rukavice i Apolonove glave. On je božanstvo proricanja budućnosti, poezije i umjetnosti sa jedne strane, a s druge strane božanstvo liječenja i dakle medicine, što ga u modernom svijetu dovodi u vezu sa gumenim rukavicama koje se koriste u hirurgiji i pri porođajima u akušerstvu. Radilo bi se tako možda o rađanju nove umjetnosti.² Ipak, na prvi pogled, ta dva predmeta predstavljena zajedno djeluju itekako iznenađujuće, čak i začuđujuće, odajući snažan i bizaran utisak. Na totalnu nepovezanost ta dva motiva dodaju se još i misteriozna zelena loptica i motiv siluete voza na horizontu kojeg sakriva zid. No, umjesto da se sad pitamo o značenju tih pojedinačnih motiva, mnogo je značajnije primijetiti da njihovo zajedničko i *simultano prisustvo* snažno potkopava logiku, koja doista i jeste „neprijateljica“ misterija. Čemu svi ti motivi, a ne neki drugi, te zbog čega su objedinjeni u baš tom položaju? Opet je taj misterij istovremeno nekako poznat i svakodnevan. Dva fragmenta „udaljenih stvarnosti“ postaju svojevrsni simboli ili radije znakovi, ali je njihovo značenje dvosmisleno i nesigurno, budući da sama njihova kombinacija predstavlja izazov logici. Kao i riječi u poeziji, ti

¹ Ibid.

² Takva je interpretacija koju nudi Holzhey, *op. cit.*, str. 37.

„znakovi“ su otrgnuti od svog uobičajenog konteksta, od njihovog konvencionalnog i konceptualnog značenja:

[...] De Chirico je uspio prevesti u likovne oblike iskustvo besmisla svijeta i relativnost verbalnih definicija. De Chirico je svoj novi slikarski princip nazvao „usamljenost znakova“. Stvari su lišene svog uobičajenog konteksta, izdvojene, ne više ukotvljene u logičke sisteme koji obično određuju njihov smisao i značenje. Nemoguće je postići novi, neposredni pogled na enigmatičnu prirodu stvari, osim ako se napuste logički principi reda, osim ako se zamisle nove, iznenađujuće kombinacije te ‘promjena perspektive’ (Nietzsche).¹

Utjecaj Nietzscheove misli bio je odlučujući za estetsku revoluciju avangardi. Princip *remećenja logike* osnovna je motivacija te „usamljenosti znakova“ – koja i jeste korištenje *fragmentata* ili, kako kaže Reverdy, elemenata stvarnosti, za kubiste i De Chirica koliko i za naše pjesnike. Kroz potragu za novim jezikom (ili jezicima), „uništava“ se (uobičajena) sintaksa i logika. U samim pukotinama i deformacijama „korice“ jezika koji je želio biti logičan i „realističan“, događa se potraga za novim i direktnijim, neposrednijim jezikom, što bi omogućio sučeljavanje sa stvarnošću koja se više ne zasniva ni na kakvoj metafizici, a naročito ne metafizici predstavljanja, bilo da je riječ o jeziku likovnih oblika ili verbalnom jeziku. Međutim, ostaje još jedno pitanje: kako to da sam De Chirico opisuje svoje slikarstvo kao *metafizičko*?

Ovdje uvidamo jedan paradoksalan odnos između metafizike i svakodnevne stvarnosti, pogotovo razmatrajući sljedeću De Chircovu izjavu iz 1919. godine: „Mi metafizičari smo žrtvovali stvarnost“.² De Chirico je usvojio Nietzscheovu koncepciju „metafizičke umjetnosti“, a filozof je koristio izraz „metafizika“ na duboko dvosmislen način. Umjesto da podrazumijeva propitivanje onostranog, božanskog, ideala ili apsoluta, što su uobičajene koncepcije metafizike, kod filozofa koji je najavio smrt boga, ovaj izraz se primjenjuje na istraživanje ovozemaljskih fenomena, proizvoda ljudske logike i apsolutne istine kroz relativne pojmove: „Apsolutna istina za kojom čovječanstvo tako dugo traga je u činjenici da ne postoji jedinstvena istina. Svako metafizičko, enigmatično i duboko iskustvo koje možemo doživjeti nalazi svoj temelj isključivo u prisustvu u sadašnjosti i na ovome svijetu.“³ Metafizika svakodnevne stvarnosti tako bi bila istraživanje alteriteta koji postoji u samom srcu ovozemaljskog života, kao što zaključuje Michel Collot, i kao takva, bila bi izuzetno poetična, to jest ona i jeste dio moderne poetike:

¹ Holzhey, *op. cit.*, str. 35.

² *Ibid.*, str. 15.

³ *Ibid.*

Dovođenje u vezu pjesničkog iskustva i iskustva alteriteta može djelovati kao dio tradicije, koja je poeziju smještala na artikulaciju sa transcendentnosti. Ali modernitet više ne može pronaći tu transcendentnost na drugom svijetu, ni vjerovati da ona pripada isključivo vrhovnom Biću, pa nastoji da je hvata u samom srcu imanentnosti. Iz njegove perspektive, naš svijet i samo Ja pokazali su se kao *drugačiji*.

[...]

Pjesnički alteritet može se definirati kao *poznata neobičnost*; svakodnevna stvarnost je ta koja se, ostajući ono što jest, ipak pokazuje drugačijom nego što se mislilo [...].¹

Ovakva „nova metafizika“ je tako metafizika bez božanskog, bez ičega natprirodnog, metafizika svakodnevnice, koja, međutim, još uvijek uspijeva da sačuva neku vrstu *čuđenja u svijetu*, po izrazu savremenika Antuna Branka Šimića. Biti metafizičar tada bi možda značilo gledati dalje od uobičajenih vidova stvarnosti i proučavati složenost ljudskog iskustva.

Nakon što se preselio sa bratom u Ferraru, De Chirico će napustiti trgove i napuštene ulice iz svog ciklusa *Piazze d'Italia*, te se još više posvetiti metafizici običnih i svakodnevnih predmeta, kao što su termometri i tipična peciva iz tog grada. Ti izdvojeni predmeti veoma realistički su naslikani, u očitom kontrastu sa zapanjujućom nevjerovatnosti asamblaža koji čine cjeline na svakoj slici. De Chiricova poetika je evoluirala od trenutka kada je *metafizičko slikarstvo* krenulo jednim drugim pravcem, nakon što su se udružili on i slikar Carlo Carrà, prije toga futurista. Od tada, De Chiricove slike se počinju mijenjati, sa krojačkim lutkama, asamblažima, oniričkim figurama kao što su „Uznemirujuće muze“, zatvarajući se sve više u svijet onirizma koji ima sve manje i manje veze sa svakodnevnom stvarnošću. No, uprkos rastućoj udaljenosti od svojih pariških prijatelja nakon 1915, De Chiricove slike i dalje imaju nešto iz onog vremena kada je bio u kontaktu sa Apollinaireom. „Uznemirujuće muze“ iz 1918, na primjer, miješaju drevno i moderno, bilo da je riječ o samim figurama muza, istovremeno bliskih i krojačkim lutkama i antičkim skulpturama, ili o urbanom pejzažu koji kombinira palaču Este i modernu tvornicu. Čak i asamblaži predmeta i apstraktnih konstrukcija, kao što je „Veliki metafizičar“ iz 1917, ne samo da podsjećaju na njemačkog filozofa, nego još više na pariškog pjesnika „staretinara“ (fr. *brocanteur*).² Međutim, De Chiricova metafizika je također bliska Reverdyju, jer kada

¹ Michel Collot, « L'Autre dans le même », u: *Poésie et Altérité*, zbornik radova sa naučnog skupa, uredili M. Collot i J.-C. Mathieu, Pariz, Presses de l'Ecole normale supérieure, 1990, str. 26. Ja podvlačim.

² Tako ga je zlobno nazvao kolega pjesnik Georges Duhamel, « *Alcools d'Apollinaire* », *Le Mercure de France* od 16. juna 1913. godine. Duhamel je u svom negativnom prikazu *Alkohola* još pogrdno nazvao Apollinairea, zajedno sa Picassom i nekoliko drugih, *strancima* (fr. *métèques*). Takvi epiteti bi čak donekle i bili tačni da nije njihovih uvredljivih pejorativnih i šovinističkih konotacija, koje kozmopolitskim umjetnicima sigurno nisu bile jako prijatne, a naročito je Apollinaire zbog toga patio, budući da su mu još bila svježja sjećanja na nepravedne optužbe za krađu *Mona Lise* i sedmicu provedenu u pariškom zatvoru *La Santé*.

pjesnik kaže da ne traži stvarnost, već ono što je u njoj odsutno,¹ nije li i to također svojevrsna metafizika materijalnog svijeta, donekle slična onome što smo opazili kod slikara i kod Nietzschea? Naravno, Reverdy se kasnije distancirao od ateizma, te je njegov stav prema tim stvarima bitno drugačiji. Nedostatak transcendentnosti i „zatvorenost“ u imanentnosti za Reverdya su često kao svojevrsna tortura, u njemu proizvode patnju, tjeskobu, čak ponekad i klaustrofobiju. Ipak, to odsustvo, koje on možda shvata kao uzrok krize koncepta stvarnosti, postaje također nepresušni izvor alteriteta stvarnosti u *poznatoj neobičnosti*, kako to naziva Michel Collot, ili drugim riječima, u poznatom misteriju. Taj poznati misterij djeluje kao istraživanje alteriteta, karakteristično za modernu poeziju, čak i više nego za avangardno slikarstvo.

3.5 Pejzaž i modernitet

Može izgledati čudno ili anahrono govoriti o pejzažu u kontekstu moderne poezije, ali to bi bilo tako samo pod uslovom da se pejzaž povezuje isključivo sa nekom vrstom barokne ili romantičarske idile, a takvo viđenje bi zaista bilo ograničeno. Michel Collot posvetio je ovom pojmu nekoliko monografija i kolektivnih djela, proučavajući ga, između ostalog, u poeziji, od romantizma do savremene poezije. Za Collota, radi se o stanovitoj krizi proizvedenoj izazovom što ga pejzaž i horizont predstavljaju za pjesničkog subjekta:

Meni se čini da je romantizam nekako predosjetio moderno redefiniranje odnosa između svijesti i svijeta, koji više nisu zamišljeni kao dvije razdvojene supstance [...], već kao dvije krajnosti između kojih postoji odnos: svijest se gradi kao *bitak u svijetu, a svijet postoji samo za subjekta, koji se projicira u prostoru dok se svijet interiorizira kroz doživljaj pejzaža*.

Takav uzajamni odnos tipično se upisuje u strukturu horizonta pejzaža. Kao horizont, pejzaž je vezan uz tačku gledišta subjekta i miješa se sa njegovim vidnim poljem.²

Collot tvrdi da je osobito Baudelaire, kao umjetnički kritičar, najavio „krizu koja će se produbiti na kraju XIX i na početku XX vijeka, te koja naročito utječe na slikarske i pjesničke prakse pejzaža“.³ Pejzaž nije dakle isključivo „romantičarski“ ili nekompatibilan sa modernitetom, budući da ga „stalno prizivaju slikari i pjesnici, [...] često da bi ga

¹ Reverdy, *Œuvres complètes II*, op. cit., str. 940–941.

² Michel Collot, *Paysage et poésie, du romantisme à nos jours*, Pariz, José Corti, 2005, str. 44. Ja podvlačim.

³ Ibid., str. 79.

dovodili u pitanje, kritikovali ili čak odbijali upravo oni koji ga prizivaju“.¹ Valja, dakle, još primijetiti i to da „pejzaž može biti prisutan u nekom djelu a da nije predstavljen u uobičajenom smislu“, budući da on može „biti re-figuriran sa tačke gledišta subjekta stvaraoaca, i/ili se može konfigurirati u skladu sa organizacijom koja nema više ništa 'realističko', već otvoreno priznaje da je lirski, fantastična, simbolična ili estetska.“² Ono što nas treba interesirati u kontekstu moderne poezije XX vijeka nije, dakle, pejzaž u uobičajenom smislu, već načini na koje je taj pojam nanovo osmišljen, reinvecije pejzaža.

Što se tiče pjesnika kojima se ovdje bavimo, Collot navodi osobito Reverdyjev „lirizam stvarnosti“, te konstatira, povodom Apollinaireove pjesme „Povorka“ (« Cortège ») i „novog lirizma“ grupe francuskih pjesnika iz 1980-ih godina, da „moderni lirizam više nije izraz identiteta i unutrašnjosti, nego otkriće unutar sebe i izvan sebe jednog konstitutivnog alteriteta, kao što je sugerirao još Apollinaire očekujući od drugih i od spoljašnjosti elemente od kojih kuje svoju novu ličnost“.³

Collot također posvećuje jedno cijelo poglavlje Cendrarsovim „Pravim-lažnim pejzažima“, osobito u zbirci pjesama *Kodak/Documentaires*. Collot smatra kako Cendrarsovi pejzaži nemaju pretenzije na objektivnost ili da budu ispričana „istina“, te da ih treba radije razumjeti kao „napisane pejzaže, čiju doslovnost i čiju literarnost sami valoriziramo i preispitujemo“, budući da nas oni „smještaju u *srce teksta* koliko i u *srce svijeta*“.⁴ Ti pejzaži daleko od toga da govore *istinu* na uobičajen način, no ipak oni „otkrivaju nešto od stvarnosti, što izmiče svakom pokušaju objektivne deskripcije“, budući da pejzaž uvijek zavisi od onoga koji ga percipira: „pejzaž je rezultat jednog čina: čina percepcije, koji je uvijek konstrukcija stvarnosti“.⁵ No, u zbirci *Kodak*, originalnost pejzaža sastoji se upravo u načinu na koji je izvršen taj kolaž tekstova pisca Gustavea Le Rougea. Cendrars uspijeva da proizvede jedan „efekat pejzaža“⁶ te jedan „efekat prisustva“ kada rediguje tekstove Le Rougea stavljajući sve glagole u prezent – te time deskripciju koja je pripadala naraciji i priči mijenja u diskurs i samim time prozu u poeziju: „Cendrars približava te deskriptivne iskaze vremenu i prostoru iskazivanja [enoncijacije]“.⁷ Tim pitanjem pjesničkog iskazivanja ćemo se pozabaviti nešto kasnije, povodom „Proze o Transsibiru“.

U drugoj studiji, „Pojam pejzaža u tematskoj kritici“, Collot nudi neka druga interesantna razmišljanja koja mogu pomoći u pristupu pejzažu u modernoj poeziji. Najprije, on podsjeća na mogućnost, u književnim (pa i drugim humanističkim) studijama, da se pojam pejzaža

¹ Ibid.

² Ibid., str. 84.

³ Ibid., str. 84.

⁴ Collot, *Paysage et poésie, du romantisme à nos jours, op. cit.*, str. 217.

⁵ Ibid., str. 218.

⁶ Ibid., str. 221.

⁷ Ibid., str. 232.

koristi sa nekim proširenim i/ili metaforičkim značenjima, pa se tako „danas često govori o unutarnjem pejzažu, o političkom, medijskom ili audiovizuelnom pejzažu“.¹ Collot sugerira da takva metaforička ekstenzija otkriva neistražena svojstva pejzaža. Navodi osobito primjer Jean-Pierrea Richarda, kod kojeg „ta riječ ne znači očigledno pejzaž ili pejzaže koje je opisao neki određeni autor ili neki određeni tekst, nego stanovitu sliku svijeta, intimno povezanu sa osjećajnošću ili stilom datog pisca“.² Studija koju je Richard posvetio osjećajnosti i stilu Reverdyja u knjizi *Jedanaest studija o modernoj poeziji (Onze études sur la poésie moderne)*, može nam dati veoma dobru predodžbu o tome šta u tom smislu može biti „Reverdyjev pejzaž“. No ako je riječ o istraživanju „osjećajnih elemenata koji tvore materiju i neku vrstu tla njegovog stvaralačkog iskustva“,³ te koji postaju „teme posuđene iz čulnog doživljaja, koje se stalno opet vraćaju u djelu“,⁴ to nas dovodi do jednog aspekta Reverdyjeve poezije koji se tiče prostora, i koji nikada nije istražen, a to su njegovi zvučni pejzaži.

3.6 Zvučni pejzaži

Već su romantičari primijetili da pejzaž nije isključivo vizuelan: Michel Collot je proučavao slušne pejzaže kod Senancoura⁵ i kod Chateaubrianda.⁶ Po njemu je ovaj potonji koristio muzikalnost svoje pjesničke proze da bi „preveo ono što u iskustvu pejzaža nije po svojoj prirodi vidljivo niti je dio logičnog značenja“. „Muzikalnost opisa“ je onda u tom slučaju „više afektivna nego logična te više prostorna nego vremenska“.⁷ Po tome možemo vidjeti kako čujni i zvučni utisci mogu graditi i razvijati doživljaj prostora u Reverdyjevim pjesmama.

Poznato je do koje mjere je Reverdyjeva poezija prije svega vizuelna, a da ne govorimo o tipografskom izgledu pjesme i vizuelnoj poeziji, o čemu će kasnije biti riječi. Na razini pjesničkih slika, Reverdy je snažno usmjeren na viđenje. No, bez obzira na to, ovdje želim pokazati kako je on stvorio vrlo osobite zvučne „znakove“ i slike, koji za cilj imaju veću i skoro fizičku „uronjenost“ čitaoca u fiktivnu situaciju pjesničkog teksta. Ne radi se tu nikako o muzičkim slikama u pravom smislu, koje su rijetke i upravo zbog toga tako

¹ *Les enjeux du paysage*, uredio Michel Collot, Editions OUSIA, 1997, str. 191.

² Ibid.

³ *Les enjeux du paysage*, op. cit., str. 192. Citat Richarda bez precizne reference.

⁴ Ibid.

⁵ Collot, *Paysage et poésie, du romantisme à nos jours*, op. cit., str. 35.

⁶ Ibid., str. 40.

⁷ Ibid.

delikatne i uzvišene kod tog pjesnika tako brižnog da nikada ne gubi mjeru i diskretnost, slike kao što je „pjesma koja teče u potoku“, ili još „tramvaj [koji] vuče u svojim točkovima jednu melodiju“.¹ Koliko god iznenađujuće ili tajnovite bile te slike, one nisu jedina vrsta „zvučne slike“ kod ovog pjesnika. On ponekad gradi cijeli jedan „pejzaž“, to jest situaciju, naročito u njegovim *nokturnima* (koji su njegova osobna marka), i to uz pomoć zvukova koji se ponekad čine skoro beznačajnima: zvukovima koraka, vode, vjetra, komadićima razgovora ili glasovima koji govore ili pjevaju, zvukovima zvona, klatana, vrata ili prozora koji se otvaraju ili zatvaraju. Naravno, mogli bismo se pitati kako ti naizgled beznačajni detalji uspijevaju ponovo stvoriti cijelu jednu situaciju, budući da su oni tek „čulni podatci“ te ograničeni samo na čulo sluha? No, percepcija nije nužno podijeljena po različitim čulima i, kao što kaže Merleau-Ponty, „U stvarima ima jedna simbolika koja povezuje svaki osjetilni kvalitet s drugima“.² Slijepe osobe „grade“ tako sve svoje pejzaže, sva lica, prostorne ambijente i sve ostalo sluhom i dodirom.

Treba, dakle, razmotriti specifičnost Reverdyevog odnosa prema okolnoj „stvarnosti“, naročito u njegovim *nokturnima*. Svijet se u njima čini nespoznatljiv i prijeteći, tim prije što vlada tama, ali ima i cijela masa predmeta koji sprečavaju pogled da prođe, kao što su zidovi, vrata, oblaci i drugo. Jedini tragovi *onoga što se događa sa druge strane* ponekad su upravo *zvuci*:

Šta ima iza
Neki zid
glasovi³

Čuje se kako dolazi neko ko se ne pokazuje
Čuje se kako govore
Čuje se kako se smiju i plaču
Sjena prolazi

Riječi koje neko kaže iza kapka su prijetnja⁴

Zvukovi u noći su tako često shvaćeni kao neka prijetnja, ili ponekad kao nešto nepoznato što ne mora nužno biti zloćudno. Ponekad su ti noćni zvuci vezani na primjer uz provalnika:

¹ Pierre Reverdy, « Stop », u: *Plupart du temps, Poésie*/Gallimard, 2004, str. 71.

² Merleau-Ponty, *Fenomenologija percepcije, op. cit.*, str. 333.

³ Reverdy, « Route », *op. cit.*, str. 176.

⁴ « Le sang troublé », *ibid.*, str. 85.

„Neko silazi niz stepenice bosih nogu/To je provalnik ili kogod se zadnji vratio“.¹ Čak i kad se to prisustvo samo naslućuje zahvaljujući zvucima, i nije otkriveno, ono ima nešto prijeteće i misteriozno: „Zvuk koraka klizi po spratu/Niko ne ulazi“,² „Neko se penje/Stepenice škripe“.³

Svijet se javlja tako na horizontu, on je tek *nagoviješten*⁴ zvucima. Ovaj postupak ima osobitu silovitost u Reverdyevim noćnim pjesmama, gdje su zvukovi jedini tragovi prisustva stvarnog svijeta. Time se vraćamo na pitanje kako se cijela situacija (fikcija) gradi čitava samo uz pomoć čulnih podataka sluha. Merleau-Ponty primjećuje da:

Percipirano nije nužno objekt koji je preda mnom prisutan kao termin spoznavanja, ono može biti jedno „jedinstvo vrijednosti“ koje mi je prisutno samo praktički. Ako skinemo jednu sliku u sobi u kojoj stanujemo, možemo percipirati neku promjenu, mada ne znamo koju. Percipirano je sve ono što pripada mojoj sredini, a moja sredina obuhvaća sve čija egzistencija i neegzistencija, priroda ili alteracija za mene praktički vrijedi [...].⁵

Moju sredinu čini ono što za mene vrijedi na *praktičnom* nivou i, u mraku noći, orijentiram se uz pomoć zvukova, kada ništa ne vidim, poput slijepca koji zna rekonstruirati cijelu situaciju samo svojim čulom sluha. Upravo na taj način se kao čitalac ponekad *orijentiram* u nekim Reverdyevim noćnim pjesmama, te se u čitanju pjesme nudi upravo to iskustvo borbe da se uhvati stvarnost.

Na taj način Reverdy uspijeva, zahvaljujući tek nekoliko zvučnih slika, rekonstruirati cijelu atmosferu misterije i prazne noćne ulice. Ponudeno nam je tako iskustvo i doživljaj noćnog urbanog pejzaža, kroz neke zvukove, te ponekad i kroz odsustvo nekih drugih zvukova: „Na klizavoj ulici nije bilo drugih zvukova osim zvukova vode koja teče kroz oivičene jarke“, „Odjek zaglušanih koraka probijao je zidove. Život je jedva mrdao“.⁶ Slična je atmosfera prazne ulice noću u pjesmi „Noćni radnici“ (« Les travailleurs de la nuit »):

Zvonce zveči noću na trotoaru. Cokule klepeću, to je sav misterij neiskorištenog luksuza. Ne zna se gdje se on skriva.⁷

¹ « Surprise d'en haut », *ibid.*, str. 121.

² « La cloche cœur », *ibid.*, str. 153.

³ « Ronde nocturne », *ibid.*, str. 182.

⁴ Za izraz *appresenté* vidjeti: Michel Collot, *La Poésie moderne et la structure d'horizon*, *op. cit.*, str. 18–19 i 45.

⁵ Merleau-Ponty, *op. cit.*, str. 335.

⁶ Reverdy, « Peine perdue », *op. cit.*, str. 158.

⁷ *Ibid.*, str. 115.

U pjesmi znakovitog naslova: „Nepomična stvarnost“ (« La réalité immobile »), neko prisustvo je naznačeno samim nedostatkom zvukova, to jest pjesme pijanaca:

Pijanci su još uvijek tu
Ali pjesma koja se dizala u noć je prestala¹

U „Tajni“ (« Secret »), neko prisustvo je sugerirano pjesmom, a drugo se otkriva u nedostatku zvuka: „Ispred vrata čovjek pjeva/Prozor se otvara bez zvuka“.² To odsustvo zvuka, naravno, samo uvećava poznati misterij te situacije, opet zahvaljujući jednom neodređenom prisustvu. Usred stvari koje su jedva prepoznate zahvaljujući zvukovima, usred tog poznatog misterija, izbija odjednom nepoznato u čistom stanju.

Jasno je da su ove „zvučne slike“ dio poznatog misterija, no ono što mi se čini još puno važnije, one su jedna od tekstualnih strategija „uronjavanja“ čitaoca u iskustvo pjesme. Na taj način Reverdy, u pjesmi sa znakovitim naslovom „Tišina“ (« Silence »), zahvaljujući samo tri zvučne slike gradi cijeli imaginarni prostor pjesme: „Neko je još govorio tamo iza“, „Glas zvuči na površini vode“, i „Kada večer postane tvrda i padne/U daljini/Čuje se pisak voza“.³ Ti *zvukovi* se jasno ističu na pozadini od *tišine* kao konstruktivni elementi. Oni ipak uopće nisu apstraktni, budući da se upravo zahvaljujući njima imaginarni prostor pjesme može pojaviti u svijesti čitaoca koji ga zamišlja zahvaljujući tim elementima percepcije. Upravo zbog toga, ovi reducirani, primitivni znakovi obraćaju se direktno percepciji, njihov cilj je „uronjavanje“ čitaoca u tekst.

Reverdyeve zvučne slike, iako ostaju dosta rijetke, dio su veoma osobite strategije uronjavanja čitaoca u pjesnički tekst. One, međutim, nisu nikakvo lukavstvo, nikakav trik pjesnika, već radije neka vrsta transpozicije jako neobičnog načina na koji je on na ovome svijetu. Reverdy osluškuje svijet, uglavnom noću, kada su ti mali *intimni* zvukovi jasno čujni. Uobičajena izvještačenost društvenih odnosa više nije tu, ostaje samo veoma ogoljeno perceptivno iskustvo, jedan iskreniji i intimniji odnos prema svijetu.

Jedini odgovor na nesvodivi alteritet svijeta će za Reverdyja biti u poeziji, u konstantnoj reinveciji jezika kao „govoreće riječi“, po izrazu Merleau-Pontya (fr. *parole parlante*), one „u kojoj se značenjska intencija nalazi u stanju nastajanja“,⁴ te koju nalazimo „u svih onih koji jednu izvjesnu šutnju preobražavaju u riječ“.⁵

¹ Reverdy, *op. cit.*, str. 86.

² Reverdy, *Plupart du temps*, *op. cit.*, str. 191.

³ *Ibid.*, str. 197.

⁴ Merleau-Ponty, *Fenomenologija percepcije*, *op. cit.*, str. 211.

⁵ *Ibid.*, str. 199.

Treba primijetiti također to da zvučni pejzaži nisu ograničeni samo na Reverdyevu poeziju (iako mi se čini da se u njoj nalaze u jako čistom i posve jedinstvenom obliku), pa ni samo na poeziju općenito. Najinovativniji muzičari epohe razvili su dosta slične ideje u svom umjetničkom domenu. Tako se za Apollinaireovu praksu *okolnog lirizma*, koja uključuje zvuke svih vrsta, baš kao i druge stvari, ne može reći da baš nema nikakve veze sa stanovitim Marinettievim idejama (iako je Apollinaire odlučno odbijao onomatopeju koju su milanski pjesnik i drugi futuristi usrdno promovirali):

Opjevaćemo ljudske mase koje se komešaju u poslu, u zadovoljstvu ili u pobuni; raznobojne i polifone plime revolucija u modernim metropolama; noćne vibracije arsenalâ i gradilišta obasjanih silovitim električnim mjesečinama; [...] lokomotive moćnih prsa što frkću na šinama poput ogromnih čeličnih konja zauzdanih dugačkim cijevima, i klizeći let aeroplana, čiji propeleri klepeću na vjetru kao zastave i aplauzi zanesene gomile.¹

Ova Apollinaireova praksa je također povezana sa *umjetnošću buke* Luigia Russola:

Prođimo zajedno kroz neku modernu metropolu, usmjeravajući više pažnje prema onome što čujemo nego prema onome što vidimo, tako ćemo uživati u raznolikim zadovoljstvima naše osjećajnosti razabirući kлокotanje vode, zraka i gasa u metalnim cijevima, grgljanje i hropac motora koji dišu neporecivo životinjski, lupanje ventila, kretanje klipova gore-dole, piskave krike električnih pila, zvučne odskoke tramvaja na šinama, pucketanje bičeva, klepetanje zastava na vjetru.

Zabavljamo se orkestrirajući u glavi klizna vrata skladišta, graju ljudske gomile, halabuku željezničkih stanica, kovačnica, valjaonica, štamparija, električnih fabrika i podzemne željeznice.²

Ipak je sigurno da je Apollinaire, nadovezujući se možda na Russolovu ideju „zvuka-buke“ (« *son-bruit* »),³ te na stanovitu vitmenovsku viziju modernosti i viziju urbanog pejzaža koju je razvio Marinetti, sintetizirao te ideje te ih razvio i značajno unaprijedio, kada je 1917. godine tvrdio da se „[pjesnici] trude da se pripreme za tu novu umjetnost (znatno širu nego puka umjetnost riječi) u kojoj će oni, dirigenti orkestra čija veličina je nečuvana, imati na svojem raspolaganju: cijeli svijet, njegove zvukove i njegove prizore, ljudsku misao i jezik, pjevanje, ples, sve umjetnosti i sve trikove [...]“.⁴ Futuristička vizija, koliko god bila originalna, bila je ipak dosta uža, ograničena opsjednutošću onomatopejom, dok je Apollinaire insistirao na ukrštanju i spajanju različitih jezika, što ipak cijeloj stvari dodaje

¹ Filippo Tommaso Marinetti, « Fondation et manifeste du futurisme », *Le Figaro*, 20. februar 1909, citirano iz: Giovanni Lista, *Futuristie : manifestes, documents, proclamations*, Lausanne, L'Age d'Homme, 1973, str. 87.

² Luigi Russolo, *L'Art des bruits, Manifeste futuriste* (1913), Pariz, Editions Allia, 2016, str. 17.

³ Russolo, *L'Art des bruits, op. cit.*, str. 12.

⁴ Apollinaire, *Œuvres en prose complètes II, op. cit.*, str. 944–945.

barem još jednu dimenziju. S druge strane, neporecivo je da Russolova umjetnost buke nastoji otvoriti novi prostor predstavljanja, insistirajući na modernom urbanom pejzažu, njegovim disonancama i vibracijama.

Muzička koncepcija iz tog vremena, za koju mi se čini da je najdalje otišla u namjeri da „uređuje“ prostor uz pomoć zvuka, jeste *musique d'ameublement* („muzika kao namještaj“) Erika Satiea. Ovaj kompozitor je sam sebe nazivao ne muzičarem, već „fonometrografom“ (fr. *phonométrographe*), koji mjeri zvukove i zapisuje ih.¹ On je predložio tako „muziku kao namještaj“, koja bi bila „u suštini industrijska“: „Moja 'muzika kao namještaj' stvara vibraciju, ona nema drugog cilja; ona ispunjava istu ulogu kao svjetlost, toplina i komfor u svim svojim oblicima“.² Po izlasku iz restorana gdje su zajedno ručali, Satie je rekao slikaru Fernandu Légeru: „Trebalo bi napraviti neku muziku kao namještaj, to jest muziku koja bi bila dio okolnih zvukova, koja bi o njima vodila računa“.³ Takva muzika, koja se kasnije počela naširoko zloupotrebljavati u restoranima, hotelima i liftovima, ima međutim jedan jako jasan cilj, a to je da stvori stanovitu „atmosfera“, to jest stanoviti prostor, kroz zvuk. Naročito zbog svoje muzike kao namještaja, te zbog utjecaja koji je izvršio na Johna Cagea, Satie je danas viđen kao prethodnik ambijentalne i *space* muzike. Ovakva prostorna koncepcija muzike podsjeća nas do koje mjere je pejzaž zvučni i čujni, ali i koliko je naša percepcija sinestezijska,⁴ što znači da ako je želimo izraziti, to zahtijeva mješavinu različitih jezika i čula. Ako muzika može proizvesti „zvučne arhitekture“, zašto onda ne bi mogla i poezija? Prizivanje različitih zvukova i buke omogućava da se nanovo izmisli urbani pejzaž, i to na još upečatljiviji način noću.

3.7 Vizuelna poezija i prostor

Potrebno je utvrditi tačnu prirodu veze koja postoji između estetskog programa odbijanja „imitacije“ u cilju svojevrsnog estetskog preokreta sa jedne strane, a sa druge formalnih i vizuelnih eksperimenata u poeziji nakon 1912. godine. Tačnije, naše pitanje će biti: kakvu ulogu igra prostor stranice i tipografske *praznine* (fr. *les blancs*) u pjesničkim eksperimentima sa tim osobitim estetskim programom?

¹ *Revue musicale S.I.M.*, br. 4, od 15. 4. 1912, citirano iz: Erik Satie, *Mémoires d'un amnésique*, sa *Cahiers d'un mammifère* i drugim tekstovima, Editions Ombres, 2010, str. 15.

² Erik Satie, pismo Jeanu Cocteauu od 1. marta 1920, citirano iz: Anne Rey, *Satie*, Pariz, Seuil, 1995, str. 117.

³ Fernand Léger, « Satie inconnu », *La Revue musicale*, posebni broj « Erik Satie, son temps et ses amis », br. 214, juni 1952, citirano iz: Anne Rey, *Satie, op. cit.*, str. 162.

⁴ Merleau-Ponty, *Fenomenologija percepcije, op. cit.*, str. 242.

Mnogo se pisalo, istraživalo i razmišljalo o eksperimentima *vizuelne poezije*, te su se oni često opravdano povezivali s djelima slikara kubista. Pa ipak, bilo bi izrazito neprecizno, čak i posve pogrešno zbog toga zaključiti kako su ovi pjesnici imitirali tehnike slikara kubista. Iako su ciljevi i jednih i drugih bili donekle isti (revolucionirati predstavljanje koje je temelj umjetnosti), nije posve jasno koja bi onda slikarska tehnika mogla objasniti tipografske praznine u poeziji, a još manje bi bilo jasno koja slikarska tehnika bi mogla objasniti Apollinaireove kaligrame. Već smo vidjeli nekoliko primjera te *vizuelne poezije*, te smo neke od tih mehanizama već analizirali. Prvi zaključak je bio da ti *mehanizmi* na razne načine određuju doživljaj čitanja, usmjeravajući ton, intenzitet i ritam. Oni nisu nužno likovni i figurativni (osim u slučaju kaligrama), iako koriste vizuelna sredstva. Američki istraživač Willard Bohn opisao je modernu vizuelnu poeziju kao poeziju koja se prvo vidi, pa tek onda čita. Ona se temelji na tipografskoj dispoziciji i korištenju likovnih mogućnosti prostora stranice. Bohn konstatira da „za razliku od tradicionalne poezije, vizuelne pjesme su zamišljene ne samo kao književni tekstovi, već također kao likovna djela“.¹

Što se tiče historije moderne vizuelne poezije, tipografska manipulacija i dispozicija teksta na prostoru stranice počinje definitivno pjesmom Stéphanea Mallarméa „Bacanje kocki nikada neće ukinuti slučaj“ (« Un coup de dés jamais n'abolira le hasard », 1897).

Iako „moda“ vizuelne poezije počinje tek 1913–1914, sa Marinettiem i Apollinaireom,² prvi put je ovakav pjesničko-likovni mehanizam upotrijebljen u Mallarméovoj pjesmi iz 1897. godine. Mallarmé je uvidio da, sa jedne strane, može utjecati na asocijacije i disocijacije između riječi, a sa druge na ritam, ton i intenzitet. On je u ovoj pjesmi osmislio mehanizam koji, kako izvrsno primjećuje Jean-Nicolas Illouz, ne prepušta čitanje *slučaju*.³ Uostalom, poznato je da je za Mallarméa tipografska dispozicija – „simultano viđenje stranice“ (« la vision simultanée de la page ») – eksperiment koji je proistekao iz spoja slobodnog stiha i pjesme u prozi pod utjecajem Muzike. U svakom slučaju, za njega je to „simultano viđenje stranice“ bilo uporedivo sa muzičkom partitutom,⁴ te je njegov cilj bio „*preoteti od muzike njeno blago*“⁵ i vratiti ga Poeziji. Mallarmé poziva da „zaboravimo starinsku razliku između Muzike i Književnosti“, budući da ova prva priziva „čari smještene u toj tački sluha i skoro apstraktnog viđenja koje postaje razumijevanje“, te uz pomoć prostora može „stamparskoj

¹ Willard Bohn, *Modern visual poetry*, Newark, University of Delaware Press, 2001, str. 15.

² Marinetti je teoretizirao 1912. „ukidanje interpunkcije“, iako njegov prijedlog nije da se interpunkcija zamijeni prostornim tipografskim dispozicijama, već matematičkim znakovima; 1913. On teoretizira „uništenje sintakse“ i „tipografsku revoluciju“ u svom manifestu *Parole in libertà, Imaginatione senza fili*. On je prvi nakon Mallarméa teoretizirao tipografske dispozicije.

³ Jean-Nicolas Illouz, *Le Symbolisme*, Librairie Générale Française, 2004, str. 206.

⁴ Cijeli prethodni pasus: Mallarmé, *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*, Pariz, Gallimard, 1914, Predgovor (*Préface*) bez brojeva stranica.

⁵ Mallarmé, *Crise de vers*, u: *Poésie et autres textes*, Librairie Générale Française, 2005, str. 359.

stranici podariti isti domet“.¹ Mallarmé je razumio da manipulirajući prostorom stranice i koristeći tipografsku dispoziciju, pjesnik može voditi ili usmjeravati čitanje pjesme, te je bio svjestan da je taj eksperiment zapravo bez presedana. Koju onda originalnost treba pripisati generaciji pjesnika kojoj su pripadali futuristi Marinetti i Cangiullo, te Apollinaire, Cendrars i Reverdy, generaciji koja je nanovo osmislila vizuelnu poeziju nakon Mallarméa? Moja teza bi bila da je čitava ova generacija pjesnika zapravo koristila takav mehanizam sa sasvim drugačijim usmjerenjem i sa drugim ciljevima. Već smo vidjeli da je Mallarméov cilj bio „preoteti od muzike njeno blago“, a opći cilj njegove poetike, kao što je poznato, bio je, odbacujući sve veze sa nečistom materijom, dostići čistu suštinu značenja, odnosno Ideju:

[...] Muzika i Književnost su dvije različite strane iste stvari, i jedna se širi prema nejasnom, a druga svjetluca sa sigurnošću jednog fenomena, jedinog, ja ću ga nazvati Ideja.²

Takvog idealizma nema nigdje među modernistima iz XX vijeka, a ni takve povezanosti sa muzikom. Ako pomislimo na razmjene koje su Apollinaire i Cendrars imali sa prijateljem Delaunayem, jasno je da oprostorenje stranice ima veze sa *simultanizmom*, a isto je tako i sa talijanskim futuristima (tal. *simultaneità*). Za sve njih, cilj vizuelne poezije je stvoriti određeni perceptualni i čulni (dakle tjelesni) utisak, te općeniti ciljevi svih tih različitih poetika uključuju također i približavanje poezije životu. Specifičnost modernističke vizuelne poezije koja se pojavljuje 1910-ih godina je da ona općenito ima i drugu inspiraciju, čak iako je Mallarméov utjecaj neupitan, i posve drugu orijentaciju u odnosu na njegov nemogući „materijalistički idealizam“. Nova vizuelna poezija isto tako ne teži uopće muzici, kao što je bio slučaj sa „Bacanjem kocke...“. Ona se više nadahnjuje slikarstvom, ali i općenito teži likovnosti i vizuelnosti. Kao što zapaža Laurent Jenny, „ideja 'simultanosti' će preći sa muzičke i sintetičke verzije na prostornu i razdvojnu verziju“.³

Cilj vizuelne poezije, dakle, nije ni apstraktna „Ideja“, ni realističko predstavljanje stvari iz života, već estetsko iskustvo i doživljaj. Nije njen cilj ni učiniti poeziju vizuelnijom – ali to jest njen metod. Postavši vizuelnom, poezija uspijeva da dostigne jednu novu osjećajnost. *Simultanost* i *simultanizam* kod Marinettia, Apollinairea i Cendrarsa, te u Reverdyevim tipografskim dispozicijama, prije svega je nova istovremeno *prostorna*, *likovna* i dakako *pjesnička* osjećajnost, čiji zanimljiv paradoks je da se i dalje i uprkos svemu radi o tekstu. Možemo također sa sigurnošću pretpostaviti da je to jedna od glavnih prednosti tipografske

¹ Mallarmé, *La Musique et les Lettres*, u: *Ibid*, str. 330.

² Mallarmé, *Ibid*.

³ Laurent Jenny, *La fin de l'intériorité*, Pariz, Presses Universitaires de France, kol. « Perspectives littéraires », 2002, str. 71.

dispozicije: ona ne predstavlja ništa u smislu likovne figurativnosti (opet, osim dakako kaligrama), ali izražava određeno tjelesno i perceptivno iskustvo koje se ne može ni objasniti ni komunicirati konvencionalnim lingvističkim sredstvima; povrh svega, ona to čini sredstvima koja su i dalje *tekstualna*.

Kako dakle razumjeti taj paradoks: nešto u poeziji što ne može biti objašnjeno ni komunicirano samim riječima – te što se onda izražava kroz tipografsku dispoziciju? Michel Collot primjećuje, vezano općenito za tipografske praznine (*blancs*) u poeziji:

Bijela praznina materijalizira na stranici ono neizrecivo – nevidljivo koje riječi i stvari podrazumijevaju da bi ih se moglo vidjeti i razumjeti. Kroz te praznine, pjesma komunicira sa unutarnjom tišinom svijeta, ona govori puno više nego što riječi mogu značiti [...].¹

Octavio Paz, u knjizi *Luk i lira*, zapaža čak da *Prostor postaje pisanje: praznine, koje predstavljaju tišinu – a možda i upravo zbog toga – govore nešto što ne govore znakovi*.² Ovi odgovori su, istina, parcijalni, ali nam omogućavaju da donesemo dva važna zaključka.

Najprije, način na koji praznine „predstavljaju“ tišinu upravo i jeste način značenja i komuniciranja koji je drugačiji od funkcioniranja uobičajenih znakova. Drugi zaključak možemo preuzeti direktno od Paza – prostor postaje pisanje – i na taj način pisanje postaje prostorno. Pjesnička praksa pisanja adoptira i adaptira vanlingvističke načine izražavanja, obnavljajući na taj način pjesnički izraz kroz potragu za direktnijom i neposrednijom komunikacijom, koliko god možda stvari ne izgledale tako na prvi pogled. Ako možemo reći da ima miješanja različitih medija i intermedijalnosti u vizuelnoj poeziji, tada valja primijetiti također da rezultat nastoji biti što je više moguće *neposredan*. Koristeći dispozitive vizuelne poezije, poezija teži ka vanjskom svijetu, prisvajajući prostor koji joj tradicionalno nije pripadao.

Tipografska dispozicija također na izvjestan način zamjenjuje interpunkciju, i postaje tako ona nova „interpunkcija“, kao što su primijetili Apollinaire i Reverdy. Nedostatak interpunkcije je odluka koju je Apollinaire navodno donio vršeći posljednje ispravke prije štampanja *Alkohola*, očigledno razmišljajući također o Mallarméovoj pjesmi „Bacanje kocke...“, također bez interpunkcije. Evo kako je Apollinaire objasnio to ukidanje interpunkcije:

¹ Michel Collot, *La poésie moderne et la structure d'horizon*, PUF, 1989, str. 184.

² Citirano iz: M. Collot, *Ibid.*

Što se tiče interpunkcije, ja sam je ukinuo jer mi se činila suvišnom, i ona to zaista i jest, samo ritam i rez stihova eto prave interpunkcije i ne treba nikakva druga. Moji stihovi su skoro svi objavljeni prema skicama. Ja obično komponujem hodajući i pjevušeći dvije ili tri melodije koje su mi došle prirodno i koje je jedan moj prijatelj pribilježio. Uobičajena interpunkcija bi se loše primjenjivala na takve pjesme.¹

Reverdy pruža pomalo drugačije, ali sve u svemu slično objašnjenje o nedostatku interpunkcije i o tipografskoj dispoziciji, što je za njega neraskidivo povezano:

Puno se pričalo o ukidanju interpunkcije. Bilo je dosta riječi i o novim tipografskim dispozicijama. Zašto nikome nije palo na pamet da objasni nestanak ove prve razlozima koji su doveli do upotrebe ovih drugih?²

Dok su drugi prakticirali tipografske dispozicije čije likovne forme su u književnost uvodile jedan strani element, što je, uostalom, proizvelo žalosnu poteškoću u čitanju, ja sam stvarao svoju dispoziciju čiji čisto književni razlog za postojanje su bili novost ritmova, jasnija indikacija za čitanje, napokon jedna nova interpunkcija, budući da je stara zbog suvišnosti malo pomalo nestala iz mojih pjesama.³

Ako „oprostorenje“ pjesme zahvaljujući tipografskim dispozicijama predstavlja rezultat i posljedicu evolucije slobodnog stiha od simbolizma, kao što je konstatirao Mallarmé, ono tada počinje sa ukidanjem konvencionalne interpunkcije u pjesmi „Bacanje kocke...“, te se nastavlja kasnije sa Apollinaireom. Komentirajući Apollinaireovu pjesmu „Prozori“ (« Les fenêtres »), Laurent Jenny jasno ukazuje na tu vezu između nedostatka interpunkcije i početka vizuelne poezije:

Uostalom, da li se Apollinaireova pjesma može pozivati na bilo kakav prostor? Nedostatak interpunkcije nam pruža početak odgovora: on svjedoči da su stihovi segmentirani tipografskim prazninama i da je, dakle, pjesma ponuđena da bude viđena. Apollinaireov slobodni stih postao je svjestan svojeg postojanja u prostoru.⁴

Nedostatak interpunkcije također stvara namjernu dvosmislenost, te neku vrstu „plutanja“ stiha. Mnogi istraživači su primijetili tu posljedicu Apollinaireovog ukidanja interpunkcije.

¹ Već citirano pismo Henriu Martineau, od 19. jula 1913.

² Reverdy, « Punctuation », *Nord-Sud*, br. 8, u: *Œuvres complètes*, tom I, uredio E.-A. Hubert, Pariz, Flammarion, 2010, str. 487.

³ Reverdy, « Self-defence », u: *Œuvres complètes*, tom I, *op. cit.*, str. 530-531.

⁴ Laurent Jenny, *La fin de l'intériorité*, *op. cit.*, str. 91.

U tekstu pod naslovom „Non-punctuation, déponctuation“, Gérard Dessons, uzimajući kao primjer pjesmu „Palača“ (« Palais ») iz *Alkohola*, tvrdi kako je ta dvosmislenost dio „analoškog semantičkog modusa tog teksta“; te još napominje i to da je Apollinaire „ukinuo interpunkciju u svojim tekstovima da bi ih oslobodio tradicionalnog logičkog presjeka rečenice te da bi egzaltirao ritmičku organizaciju stiha“. Na taj način, „ukidanje interpunkcije kod Apollinairea odgovara dovođenju u pitanje logičkog reda“. Oslobađajući pjesmu od logičkog modela, Apollinaire otkriva „drugi način jezičke organizacije“.¹ Ako prihvatimo tu hipotezu da je ukidanje interpunkcije zaista početak vizuelne poezije, cilj novih estetičkih i poetičkih postupaka tada je jasno stvaranje novog jezika, novih jezičkih znakova.

Za Laurence Campa, pjesma „Ponedjeljak u ulici Christine“ (« Lundi rue Christine ») predstavlja radikalni eksperiment „svojevrsnog grčevitog prevazilaženja kontrolirane ekspresije“,² po izrazu koji i sama preuzima od Andréa Bretona. U toj pjesmi, zaista, upravo nedostatak interpunkcije dozvoljava da se miješanje različitih konverzacija u kafeu dovede na najvišu razinu, kao da su potpuno izbrisane i nevidljive razlike u teksturama koje obično naglašava kolaž od isječaka iz novina, recimo. Bez drugih repera osim samih riječi, čitalac je na neki način primoran zamisliti te glasove, pokušati da odgonetne šta ko govori kao da ih zaista sluša, te djelomično upravo u toj dezorijentiranosti počiva „okolni lirizam“ o kojem je Apollinaire govorio vezano uz ovu pjesmu. Pa ipak, prema Laurence Campa, „lirska vrijednost tih elemenata nije toliko rezultat proznog materijala u slobodnom stihu koliko invencije jednog novog okruženja i, štaviše, transfiguracije tog materijala zahvaljujući multipliciranju njegovih dimenzija“.³ Jasno je iz ovog primjera, da Apollinaire na ovaj način „izmišlja“ novi način prostornog projiciranja subjekta, i posve nov odnos prema okruženju.

Potruga za novim jezikom nije mogla proći bez neke vrste radikalne reforme sintakse, kako je to napominjao Marinetti još u maju 1912, u svom „Tehničkom manifestu futurističke književnosti“; samo što se kod njega radilo, kako kaže, o „uništenju sintakse“. Njegova tipografska pjesma „Zang tumb tumb“ izlazila je u isječcima u talijanskim časopisima, prije nego što je objavljena u cjelini 1914. godine. Za to vrijeme, Apollinaire je pomalo oklijevao da se *baci* u smjelije likovno-pjesničke eksperimente. No, tipografski eksperimenti „Zang tumb tumba“ također nisu baš omogućavali Marinettiu da izmisli novu sintaksu, u najboljem slučaju da uništi onu staru, te je rezultat djelo čija umjetnička i književna vrijednost počivaju isključivo u njegovoj velikoj originalnosti i u historijskom presedanu koji postavlja.

¹ Gérard Dessons, *Introduction à l'analyse du Poème*, Pariz, Bordas, 1991, str. 52–53.

² Laurence Campa, *Guillaume Apollinaire*, Pariz, Gallimard, 2013, str. 454.

³ Ibid.

Jedno drugo pjesničko djelo iz 1913, isto toliko originalno i nečuveno, neumitno posjeduje i sigurnu umjetničko-književnu i historijsku vrijednost, te bukvalno *preokreće* poznate zakone poezije: „Proza o Transsibircu i maloj Jehanni od Francuske“ Blaisea Cendrarsa i Sonie Delaunay-Terk, *prva simultana knjiga*, kako su je nazvali autori. Laurence Campa uočava da je Cendrars, kao i Apollinaire, „ostvario ono što su dvije generacije pjesnika pokušavale prije njih: ujediniti poeziju i život“.¹ No, ta knjiga realizira ono što je vjerovatno bio i Apollinaireov san, spajajući slikarstvo i poeziju. Ustvari je Sonia Delaunay, Cendrarsova prijateljica kojoj se jako svidjela njegova nova pjesma, nadošla na ideju da zajednički realiziraju *vertikalnu* ilustriranu knjigu. Potom su zajedno radili na likovnoj kompoziciji, na izboru različitih slovnih fontova i njihovim različitim veličinama.² Naročito ta vertikalna orijentacija knjige remeti linearnost čitanja, a to je također bila velika Apollinaireova preokupacija – kako prevazići sukcesivnost. Možda upravo zbog toga, on je zamišljao mogućnost „vertikalne poezije“,³ kakvu je kasnije i pokušao prakticirati u *Kaligramima*, na primjer pjesma „Kiši“ (« Il pleut »). Vraćajući se na Cendrarsa, čak iako je „Proza o Transsibircu“ sama po sebi i dalje „sukcesivni“ tekst, činjenica da je namijenjen da se čita sav odjednom, zajedno sa „harmonijama boja“ Sonie Delaunay, čini od njega zaista prvu simultanu knjigu koja je obilježila modernu poeziju koliko i općenito historiju knjige. „Proza o Transsibircu“ postigla je razmjerno veliki uspjeh, te je izazvala popriličnu agitaciju među avangardama.

Pored pozitivnih posljedica, među koje svakako treba ubrojiti relativnu slavu koju je autor stekao, kao i snažnu stimulaciju svim istraživanjima u domenu vizuelne poezije, taj uspjeh je također izazvao istinsku polemiku, poznatu kao *prepirka o simultanizmu* (fr. *la querelle du simultanéisme*), što je onda odredilo daljnji razvoj vizuelne poezije.

Kao što smo već vidjeli, različiti pripadnici avangardi 1913. i 1914. prepirali su se oko tog „izuma“, ali ga je svako razumio na pomalo drugačiji način. Laurent Jenny opaža da je „riječ 'simultanizam' svuda 1913. godine, i igra ulogu predmodernističkog slogana; no, riječ je o ideji koja pokriva dosta različitih stvari“.⁴ Henri-Martin Barzun, izumitelj „dramatizma“, bio je nasmrt uvrijeđen da neko drugi može koristiti taj pojam, čiju upotrebu je želio monopolizirati on lično, tvrdeći da je već godinama imao namjeru razviti tu estetsku i pjesničku inovaciju. U članku « Simultanisme-Librettisme », Apollinaire ne pretenduje, kao Barzun, da je on lično izmislio „simultanizam“, već pokazuje kako „ideja simultanosti već odavno zanima umjetnike“, te praveći vezu sa kubizmom, rado upisuje i sebe u tu tendenciju koja se proteže od Villiersa de l’Isle Adama i Mallarméa, preko Julesa Romainsa i futurista, do Cendrarsa i Sonie Delaunay:

¹ Campa *Guillaume Apollinaire, op. cit.*, str. 453.

² Bilješka Claudea Leroya, u: Cendrars, *Du monde entier au cœur du monde*, Poésie/Gallimard, 2006, str. 354–355.

³ Apollinaire, « Nos amis les futuristes », *Les soirées de Paris*, od 15. februara 1914.

⁴ Laurent Jenny, *La fin de l'intériorité, op. cit.*, str. 71.

Ovdje smo dali pjesme čija simultanost je već postojala u duhu i u samom pismu, budući da ih je nemoguće pročitati a da se odmah ne zamisli simultanost onoga što izražavaju, pjesme-konverzacije u kojima pjesnik u središtu života na neki način snima okolni lirizam.

A čak i sam utisak tih pjesnika više je simultan od g. Bazrunovih sukcesivnih nota.

I tako smo pokušali (*L'Enchanteur pourrissant*, « Vendémiaire », « Les Fenêtres », itd.) navići duh da zamišlja pjesmu simultano kao neku scenu iz života, a Blaise Cendrars i gđa Delaunay-Terck su napravili prvi pokušaj pisane simultanosti, gdje su kontrasti boja navikli oči da čitaju u jednom jedinom pogledu cjelinu pjesme, kao što dirigent odjednom čita notne zapise jedne iznad drugih u partituri, kao što jednim pogledom vidimo sve likovne i štampane elemente na plakatu.¹

Vjerovatno nije moguće pročitati „u jednom jedinom pogledu“ bilo pjesmu bilo partituru za orkestar, ali je zato moguće zamisliti da likovni oblik jedne pjesme određuje globalni smisao teksta, a poređenje sa muzičkom partiturom pokazuje da je Apollinaire ipak bio dobro upoznat sa Mallarméovim Predgovorom pjesmi „Bacanje kocke...“. Na kraju, on zaključuje da simultanizam postoji „u duhu i u pismu“ njegovih vlastitih pjesama-konverzacija jer ih je nemoguće pročitati a da se odmah (*istovremeno*) ne zamisli njihov globalni smisao, „ono što izražavaju“, što također potvrđuje da je za njega *simultanost* bila jedna strategija recepcije i čitanja pjesničkog teksta.

Pravedno je ovdje također napomenuti da su Apollinaire i Reverdy vjerovatno čitali Marinettieve manifeste, te da se to vidi u određenim tipografskim praksama prvog (pjesme « Lettre-Océan » i « Voyage »), i u teoriji pjesničke slike kod ovog drugog (ideja udaljenih odnosa u analogiji), no također je istina i to da je Marinetti čitao mnoge francuske pjesnike, kao što su Mallarmé, Romain, Gourmont i sam Apollinaire (ljudske gomile, globalni pogled na život grada, ideja dokidanja svake hijerarhije među pjesničkim slikama, traženje rješenja estetskih i poetičkih problema kroz razmišljanja o slikarstvu). Historija tih razmjena je historija, i sa jedne i sa druge strane, razmetljivog „nadmetanja“ (kao na aukciji, fr. *surenchère*), po Apollinaireovom izrazu, kao i jednog pomalo karikaturalnog sukobljavanja taština, koje je međutim bilo i diskusija između raznih estetskih pozicija, te je na taj način u velikoj mjeri stimuliralo inventivnost.

Stih bez interpunkcije oslobađa ton i ritam, ali istovremeno rizikuje da uništi sintaksičku koherentnost rečenice. Lingvista Jean Cohen promatrao je stih (osobito slobodni stih) kao *anti-rečenicu* (fr. *l'antiphrase*), jer on predstavlja „odmak u odnosu na pravila paralelnosti zvuka i smisla koja vlada u svakoj prozi“, te se prema njemu ta osobina „odmaka“ progresivno uvećava u modernoj poeziji XX vijeka.² Bez interpunkcije, stih poništava

¹ Apollinaire, « Simultanisme-Libretisme », *Les Soirées de Paris*, od 15. juna 1914.

² Jean Cohen, *Structure du langage poétique*, Pariz, Flammarion, 1966, str. 72.

uobičajenu sintaksu, ali zato daje pjesničkom jeziku nove izražajne mogućnosti. Marinetti jeste teoretizirao ukidanje interpunkcije i „tipografsku revoluciju“ još 1912, te njegova istraživanja i istraživanja drugih futurista u tom domenu tipografskog izraza uzimaju zamaha naročito od 1914. godine. No, neporecivi majstor tipografske sintakse će nekoliko godina kasnije postati Pierre Reverdy. U članku o sintaksi, u časopisu *Nord-Sud* od 14. aprila 1918, on zaključuje:

Sintaksa je sredstvo književnog stvaranja. To je dispozicija riječi – a adekvatna tipografska dispozicija posve je legitimna.¹

Inovacija koju donosi jedan pisac za Reverdyja je direktno proporcionalna inventivnosti i originalnosti njegove sintakse, te je nova tipografska dispozicija dio te sintakse. Ako sintaksu shvatimo kao način redanja riječi i njihov sam poredak, ona sa tipografskom dispozicijom dobija barem još jednu dodatnu izražajnu dimenziju. Povodom ovih Reverdyevih zaključaka, Laurent Jenny primjećuje do koje mjere takva sintaksa čini misao osjetnom:

Reverdy koristi riječ „sintaksa“ u proširenom, skoro pa etimološkom značenju „verbalne konfiguracije“. U postmalarmeovskoj tradiciji, on proširuje značenje „sintakse“ na „dispoziciju“ stranice te na tipografski prevod semantičkih artikulacija pjesme. Reverdyeva sintaksa, kao i u „Bacanju kocke...“, ali sa mnogo diskretnijim sredstvima, misao je učinila osjetnom „u našem prostoru“ ili još figuracija jednog „*mislećeg mjesta*“.²

Nasuprot tome, valja primijetiti da neka pitanja o kojima je Reverdy razmišljao određuju njegove tipografske dispozicije. Henri Meschonnic je tvrdio da tipografska dispozicija Revedyeve pjesme za cilj ima da „fiksira lirizam stvarnosti“.³ To može podsjećati na Apollinaireov *okolni lirizam*, osim što je cilj ove tipografske dispozicije uspostaviti, kako opet napominje Meschonnic, „oblik-pjesmu protiv nepoznatog, red – iako od tog reda ostaju tek krhotine – protiv nereda“.⁴ Reverdyeva tipografija je, dakle, dio „potrage čija jedina namjera je zaustaviti kretanje“.⁵ Ovaj zaključak može izgledati paradoksalno kada pomislimo da Reverdyeve tipografske dispozicije izražavaju kretanje njegove misli. No, treba uzeti u obzir da ta odlučnost da zaustavi svaki pokret opsjeda Reverdyja tek od 1920-ih

¹ Reverdy, *Œuvres complètes I*, op. cit., str. 501.

² Laurent Jenny, op. cit., str. 107–108.

³ Reverdy, *Le Gant de crin*, u: *Œuvres complètes II*, op. cit., str. 546.

⁴ Henri Meschonnic, *Critique du rythme, anthropologie historique du langage*, Lagrasse, Verdier poche, 1982, str. 316.

⁵ Ibid., str. 315.

godina, doba u kojem kao da je žali zbog nekih sopstvenih tipografskih eksperimenata iz 1910-ih godina. Oko 1924, Reverdy je prepravio neke pjesme objavljene 1918. i 1919, u zbirkama *Les Ardoises du toit* i *La guitare endormie*. Collot vidi u tim prepravkama veliku operaciju „krpanja“, kako kaže, budući da su tipografske praznine u tim prepravkama bile „zašivene“, odmaci smanjeni, rime i metri pojačani i ujednačeni, tako da se minimaliziraju vizuelni učinci tipografske dispozicije. Rezultat tog „krpanja“ je vidljiv u izdanju *Plupart du temps* (1945), a originalne verzije u sabranim djelima (*Œuvres complètes*, tom I). Collot se pita kakav smisao može imati ta operacija „krpanja“, osim „Reverdyevog distanciranja u odnosu na dadaističke smjelosti u domenu tipografije“,¹ što je argument koji se često navodi, naročito obzirom na sljedeći Reverdyev komentar:

Ovih zadnjih godina imao sam jedino zadovoljstvo, usred mnoštva intelektualnih razočarenja, a to je da sam mogao ispraviti većinu pjesama iz zbirki *Ardoises du toit* i *La guitare endormie*. Ne mogu sa apsolutnom sigurnošću tvrditi da sam ih poboljšao, ali barem nakratko sam uspio da mi budu malo manje odvratne.²

Ali, treba napomenuti da to gađenje nije neki resantiman protiv novih generacija pjesnika, koji preuzimaju scenu otprilike u to vrijeme (oko 1920). Michel Collot tu vidi sljedeće:

Ta sistematska okultacija tipografskih praznina mogla bi se tumačiti kao posljedica neke vrste vrtoglavice nasuprot te „zemlje pune rupa“ čiji je „odvratni“ prizor originalna tipografska dispozicija reproducirala.³

U 1920-im godinama Reverdy počinje poistovjećivati bjelinu stranice sa prazninom, pa samim tim i sa ništavilom i smrću. Collot, koji se također pita da li je to „obična slučajnost ako se pothvat okultiranja praznina desio otprilike u isto vrijeme kada i konverzija“, zaključuje da „pokriti praznine znači odbijati smrt“.⁴ Možemo reći da se stanovita egzistencijalna tjeskoba izražava kroz Reverdyevu tipografsku dispoziciju.

Reverdy je povezivao tipografske dispozicije sa sintaksom, shvatajući ih kao sredstvo svojstveno književnosti koja je „umjetnost jezika“. Vjerovatno je upravo zato snažno odbijao svaku mogućnost prave likovne figuracije postignute zahvaljujući tipografskim dispozicijama. Po tom pitanju, Laurent Jenny napominje da za Reverdyja „uvođenje likovnih

¹ Collot, Michel, « L'horizon typographique dans les poèmes de Reverdy », *Littérature*, br.: 46, 1982, str. 41–58.

² Reverdy, *Autres écrits sur l'art et la poésie*, u: *Œuvres complètes I*, op. cit., str. 595–560.

³ Collot, « L'horizon typographique dans les poèmes de Reverdy », navedeni članak, str. 46.

⁴ Ibid., str. 47.

podataka heterogenih diskursu (kao što su Apollinaireovi kaligramski crteži) ometa semantičko dešifriranje te predstavlja izdaju u odnosu na specifičnost pjesničkih sredstava¹. No, upravo u tom pravcu su se nastavila tipografska istraživanja futurista i Apollinaireovi kaligrami.

A kaligrami i dan danas izazivaju nerazumijevanje, između ostalog i budući da ih se ponekad pogrešno tumači kao tobožnji „povratak mimetizmu“. No, ne treba brkati *mimesis* kao imitaciju i likovnu *figurativnost*. Kao što je uočio Henri Meschonnic vezano za kaligrame, „figurativnost je u njima ludička, više nego mimetička, iako možda djeluje drugačije“². Ovdje ne treba razumjeti izraz „*ludički*“ u smislu „koji nije ozbiljan“, već kao ono što ima veze sa igrom i razigranošću,³ što je dakako vrlo različito od svakog *mimetizma*. Ako na primjer pogledamo kaligramski crtež mandoline u pjesmi „Mandolina, karanfil i bambus“ (« La mandoline l’œillet et le bambou »), može li se reći da taj crtež liči na neku stvarnu mandolinu? Da je pokušaj „vjerne imitacije“? Valja priznati da, ako je Apollinaireu cilj bio „mimetizam“, onda baš i nije bio uspješan sa svojim kaligramima, jer ovaj crtež mandoline ne liči ni na kakvu stvarnu mandolinu, te se ne čini nikakvom vjernom kopijom bilo čega. Ili je Apollinaire, uz svoja strašna sagrešenja tobožnjeg nemodernog „povratka mimetizmu“, bio još i kriv da očajno loše crta (a ni to nije sasvim tačno),⁴ ili mu možda ništa nije bilo dalje od pameti nego bilo kakav „mimetizam“. Primijetimo ipak da za Apollinairea ta izvjesna „nevješnost“ crteža predstavlja jednu određenu *naivnost* koju je cijenio kod Carinika Rousseaua, te u afričkim i okeanijskim skulpturama. No, čak i ako prihvatimo hipotezu da je ta nevješnost ustvari jedan umjetnički anti-mimetički postupak, Apollinaireovi kaligrami ostaju enigmatični i teško razumljivi, iz nekoliko razloga.

Najprije, možda je to zbog objašnjenja koje o tome daje sam Apollinaire, a koje može djelovati malo nejasno ili zbunjujuće, budući da pjesnik definira svoju inovaciju kao „idealizaciju verlibrističke poezije i tipografsko preciziranje“⁵. Po toj definiciji, on smješta kaligrame u tipografska istraživanja, koja su, već smo zaključili, posljedica evolucije slobodnog stiha od simbolizma nadalje. Taj dio je jasan, ali možemo se zapitati šta je mislio pod „idealizacijom“? To sigurno ne treba vidjeti nipošto kao neki tobožnji dokaz Apollinaireovog idealizma. On ponavlja i podvlači u odgovoru na istraživanje (tekst « La Vie »), „bez ideala“, te preferira idealu svoja čula i svoju maštu, baš kao i „sve što postoji“⁶.

¹ Laurent Jenny, *op. cit.*, str. 108.

² Meschonnic, *Critique du rythme*, *op. cit.*, str. 313.

³ „Koji je razigran, domišljat [predstava je imala ludički karakter]“, *Hrvatski jezični portal*, 27. 4. 2020. na: http://hjp.znanje.hr/index.php?show=search_by_id&id=e15uXRA%3D.

⁴ Vidjeti: Claude Debon i Peter Read, *Les dessins de Guillaume Apollinaire*, Les Cahiers Dessinés, 2008.

⁵ Apollinaire, pismo Andréu Billyu iz aprila 1918, citirano iz : *Œuvres poétiques*, *op. cit.*, str. 1078.

⁶ Apollinaire, *Œuvres en prose II*, *op. cit.*, str. 984.

Nije ni riječ o bilo kakvoj novoj metafizici realističkog predstavljanja. Gérard Dessons bilježi da:

Kod Apollinairea, kaligram nije samo predstavljanje predmeta. Često, uostalom, prepoznavanje forme dolazi tek *a posteriori*, nakon čitanja teksta čija linija materijalizira figuru.¹

Dessons navodi kao primjer pjesmu „Pejzaž“ (« Paysage »), sa kaligramom koji treba da predstavlja „zapaljenu cigaru koja se dimi“. Za njega, Apollinaireov kaligram, „čak i ako integrira mimetičku dimenziju historijski povezanu sa ovim žanrom, prije svega je potraga za načinima oprostorenja teksta“.² Šta Apollinaire tačno postiže tom naročitom metodom oprostorenja pjesničkog teksta? Sigurno je da prostorne figure subvertiraju linearnost čitanja, a pogotovo njegovu horizontalnost. Time je Apollinaire pokušavao prevazići druge dotadašnje pokušaje pjesničkog *simultanizma* svojih protivnika, pa i svoje sopstvene.

Tako, po mišljenju Laurence Campa, prvi kaligram koji je Apollinaire objavio, „Pismo-ocean“ (« Lettre-Océan »), bio je spektakularni odgovor na napade Henri-Martina Barzuna.³ Za Annu Boschetti, cilj kaligrama bio je da „osujete sukcesivnost, da dovedu do toga da se pjesma gleda u cjelini kao predmet, kao osjećajni oblik, koji se može interpretirati različito, u zavisnosti od načina kako shvatamo raspored različitih dijelova“.⁴ Ona primjećuje još i to da je Apollinaire nastojao obnoviti pjesnička sredstva zamjenjujući „tradicionalna pravila drugim ograničenjima“.⁵ I zaista, upravo oblik kaligrama služi kao svojevrsno *ograničenje* (fr. *contrainte*) koje usmjerava i određuje pisanje, izbjegavajući na taj način slučajnost i proizvoljnost, drage futuristima, te na taj način najavljujući skoro pola vijeka ranije pisanje sa ograničenjima drago članovima pokreta OULIPO.⁶ A ako predmet koji navodi kaligram poprima formu tek nakon čitanja teksta od kojeg se sastoji, zar se taj predmet na neki način ne „materijalizira“ i konkretizira na prostoru stranice? Ono o čemu smo upravo čitali pojavljuje se na prostoru stranice i postaje osjećajna forma, te je to otkriće koje nam donosi iznenađenje i zadovoljstvo. Uz to, valja napomenuti da skoro svi Apollinaireovi kaligrami

¹ Dessons, *Introduction à l'analyse du Poème*, op. cit., str. 60.

² Ibid.

³ Laurence Campa, *Guillaume Apollinaire*, op. cit., str. 487.

⁴ Anna Boschetti, *Poésie partout, Apollinaire, homme-époque*, Pariz, Seuil, 2001, str. 176 i 179.

⁵ Ibid., str. 180.

⁶ Vidjeti: Ivan Radeljković, « Les calligrammes d'Apollinaire : une nouvelle contrainte poétique? », u: zbornik radova sa konferencije *Entre jeu et contrainte : pratiques et expériences oulipiennes, Actes du colloque international « Écriture formelle, contrainte, ludique : l'Oulipo et au - delà »*, urednice Mikšić, Vanda i Le Calvé Ivičević, Évine, Meandar Media/Univerzitet u Zadru, 2016.

funkcioniraju pomalo drugačije, te da je to otkriće osjećajne forme – kao i sama ta forma – uvijek novo otkriće.

Ipak, kaligramsko pismo, u svojem uobličavanju i oprostora vanju, nije pismo koje bi željelo biti slikarstvo. Naprotiv, ono je prije svega potraga za novim jezikom, koji bi se neprestano obnavljao:

Umjesto da se smjesti u neki već postojeći oblik – tradicionalnu prozodiju, slobodni stih ili dramatičnu kompoziciju – svaka pjesma je trebala preuzeti oblik same svoje teme, izmisliti sopstveni oblik, a pjesnik izvršiti totalno preoblikovanje svih svojih sredstava. I tako bi došlo do neprestane obnove, slične konstantnoj obnovi samog života.¹

Napokon, možemo se još pitati zašto Apollinaire traga među ponekad veoma drevnim formama, *ideografskim*² koliko i tipografskim, u tom pokušaju ponovnog osmišljavanja pjesničkog jezika. Ako se istraživanja Pierrea Reverdyja u domenu oprostora stranice odnose, kao što smo vidjeli, na *sintaksu*, trebamo li onda zaključiti da Apollinaireovi kaligrami nastoje ponovo osmisliti *slovo*, pismo u širokom smislu? To uronjavanje u dubinu drevnih epoha tada bi imalo vrijednost Apollinaireove redefinicije sopstvene epohe, budući da je on bio ubijeđen da je ona ta kada „tipografija završava briljantno svoj tok, u osvit novih sredstava reprodukcije koji su kinematograf i fonograf“.³ Možda Apollinaire i nije uvijek bio pravi prorok, budući da štampana knjiga još postoji, iako joj još uvijek, više nego ikad, prijete tehnologija, te još više tehnokracija. U svakom slučaju, možemo reći da je završena epoha štampanja i da smo ušli u digitalnu eru, te da je Apollinaire nekako to predvidio i predosjetio. No, nepravredno je shvatati njegova kaligramska istraživanja kao svojevrstne šale ili kao „paseizam“. Možda on i nije uspio izumiti novi pjesnički „alfabet“, budući da njegovi kaligrami nisu imali mnoge imitatore, ali oni u svakom slučaju svjedoče, više nego bilo koji drugi sličan ili usporediv pokušaj, o namjeri poezije tog vremena da se nanovo osmisli i da nanovo osmisli jezik i komunikaciju općenito.

Ostaje nam ovdje da razmotrimo još jednu dosta ograničenu praksu tipografskih dispozicija koja se itekako tiče ponovnog osmišljavanja pjesničkog jezika. Tri *Izopačena soneta* (*Sonnets dénaturés*), iz novembra 1916, predstavljaju jedan od znamenitih izuzetaka u Cendrarsovoj poeziji, zajedno sa „Panamom“ i „Ratom u Luxembourg“u. U svojoj koncepciji simultaneizma, on je držao određenu distancu u odnosu na vizuelnu poeziju koja

¹ Campa, *op. cit.*, str. 471–472.

² Zbirka *Stèles* Victora Segalena, objavljena 1912. u Kini, kombinira kineske ideograme, slobodni stih i oblik verseta. Ipak, u oprostora pjesme kod Segalena ustvari nema kretanja, jer su stele *vječni* kameni spomenici. One ipak izražavaju svoju materijalnost, te istovremeno njihovu osobitost zapisa, znakova.

³ Apollinaire, navedeno pismo Andréu Billyu, *Œuvres poétiques*, *op. cit.*, str. 1078.

je u to vrijeme bila sve više u modi. Ono što čini različitim njegove pokušaje u *Izopačenim sonetima* je vidljiva referenca na narodnu i popularnu kulturu, naročito na umjetnost plakata i na cirkus, ali i na film (Charles Chaplin), što je u tom pristupu kombinirano sa referencama na avangardnu kulturu, na Cocteaua, Amédéea Ozenfanta, Raymonda Duncana, Apollinairea, ili još Erica Satiea. Iako na prvi pogled ti pokušaji mogu djelovati neozbiljno, oni u prvi plan dovode drugu vrlo važnu dimenziju tipografskih dispozicija, a to je oralnost (fr. *oralité*). Pod tim izrazom ne podrazumijevamo nužno usmenu poeziju, kao što je primijetio Paul Zumthor.¹ Oralnost se veže za glas, ali se izražava u prostoru i u ritmu, kao što naglašava Henri Meschonnic: „Oralnost i doživljaj prostora, koji imaju različite odnose u različitim kulturama, nerazdvojni su.“²

No, da se vratimo *Izopačenim* sonetima: pjesma « OpOétic » očigledno ismijava oratorski stil stare i tradicionalne poezije (uzvik *Ô*), te možda pripisuje određenu precioznost Cendrarsovom prijatelju Jeanu Cocteauu. No, kako tvrdi Gérard Dessons, ova dimenzija oralnosti je već bila prisutna kod Mallarméa:

Daleko od toga da situira pjesmu na stranu neizrecivog ili estetizma, Mallarmé je sa tipografijom uveo vokalnu dimenziju jezika, zamišljenu kao temeljni element pjesme.³

Ako prihvatimo tu pretpostavku da oprostorenje pjesme izražava određenu oralnost, a pošto smo vidjeli da se sve tipografske prakse upisuju u nastavak verlibrističkih istraživanja, nije li tada logično zaključiti da je, zajedno sa slobodnim stihom i versetom, to oprostorenje dio šireg općeg nastojanja moderne poezije da učini pjesnički jezik *oralnijim*, bližim govornom jeziku, glasu, pa samim tim i bližim životu? Naravno, ne treba brkati ni oralnost i govorni jezik, no nije li poezija ta *govorna riječ* čiji cilj nije samo da bude svečano izgovorena (od strane glumaca na pjesničkim večerima), nego da se rađa iz dubine materijalnog i fizičkog zvuka i samog izgovora i dikcije? Apollinaire se pozivao na oralnost u svojoj poetici:

Govorni jezik mora doći prije pisanog jezika. Nije slovo *i* to koje daje čar nimfama.⁴

Ja obično komponujem *hodajući i pjevušeći* dvije ili tri melodije koje su mi došle prirodno [...] Uobičajena interpunkcija bi se loše primjenjivala na takve pjesme.⁵

¹ Paul Zumthor, *Introduction à la poésie orale*, Pariz, Seuil, kolekcija « Poétique », 1983, str. 33.

² Henri Meschonnic, *Critique du rythme, anthropologie historique du langage*, Lagrasse, Verdier, 1982, str. 275.

³ Dessons, *op. cit.*, str. 56.

⁴ *Paris-Journal*, 2. februara 1910. Citirano iz: Dessons, *op. cit.*, str. 54.

⁵ Već citirano pismo Henriu Martineauu, od 19. jula 1913.

Tjelesna dimenzija je ta koja se potvrđuje u tipografskoj i vizuelnoj poeziji. Oralnost se tako odnosi „na prirodu“, „na život“, te donosi jednu novu autentičnost pjesničkoj riječi. Oralne i proživljene dimenzije vizuelne poezije predstavljaju, prema tome, izrazito značajan doprinos poeziji cijeloga vijeka, iako valja dodati i to da su one specifičnost poezije 1910-ih godina. U nadrealizmu, vizuelna poezija nije bila izrazito široka praksa, osim nekoliko izuzetaka (kao što je Bretonova zbirka *Le Mont de piété* i neka djela Michela Leirisa),¹ e da bi je iza toga nanovo otkrili Pierre Garnier i letristi, André du Bouchet, mnogobrojni pjesnici iz SAD-a i drugih zemalja, sve do brojnih vizuelnih poetika u novijoj i savremenoj francuskoj poeziji.

3.8 „Proza o Transsibiru“ i doživljaj cijelog svijeta

Ono što me interesira nije ustanoviti podudarnosti i diskontinuitete između života Blaisea Cendrarsa i njegove „autobiografske“ pjesme, budući da su već provedene veoma interesantne studije na tu temu.² Moja namjera je radije istražiti neobične načine uz pomoć kojih Cendrars uspijeva implicirati svog čitaoca u iskustvu koje objedinjuje imaginarno i stvarno, estetsko i doživljeno. Taj spoj mi se čini kao jedno od najznačajnijih pitanja njegove poetike.

U doba „Proze o Transsibiru“, neki zlobnici nazivali su Cendrarsa lažljivcem i mitomanom, tvrdeći, između ostalog, da on nikada nije napravio to putovanje koje pripovijeda u svojoj dugačkoj pjesmi, što je, uostalom, možda i tačno – mi nemamo dovoljno dokaza ni da potvrdimo ni da diskvalificiramo Cendrarsovu priču – ali je to pitanje bez ikakve stvarne važnosti. Srećom, danas kritika valorizira vrijednost njegovog djela, a ne nekakvu „faktičku“ istinu koja bi bila dosta varljiva u njegovom slučaju. Ako postoji određeni raskorak između onoga što znamo o životu Frédérica Sausera zvanog Blaise Cendrars i onoga što on priča o „svom životu“ u svojim djelima, između biografije i književnosti, ne radi se o mitomaniji već o *mitobiografiji*, po izrazu Claudea Leroya, stručnjaka za Cendrarsa koji preuzima od Claudea Louis-Combeta pojam „mitobiografskog projekta“ kao „spisateljskog pothvata koji nastoji da obrađuje autobiografski materijal kroz

¹ Vidjeti: Michel Leiris, *Glossaire j'y serre mes gloses, Bagatelles végétales*, sa ilustracijama Andréa Massona i Joana Miroa, Pariz, Poésie/Gallimard, 2014.

² Vidjeti: Oxana Khlopina, « Blaise Cendrars, une rhapsodie russe », doktorska disertacija odbranjena 2007. na Univerzitetu Paris X Nanterre, mentor Claude Leroy; i Claude Leroy, « Blaise le fugueur et son patron » u: *Dans l'atelier de Cendrars*, Pariz, Champion, 2011, str. 34–54.

oniričke i mitološke elemente“.¹ Taj mitobiografski projekat kod Cendrarsa uključuje biografske podatke, ali ih transformira, tako da njegova „autobiografska“ djela ne uspostavljaju tačnu hronološku liniju njegovog života:

[...] Cendrars voli poput alhemičara miješati vremena, mjesta i osobe. Neoprezno bi bilo bez kontrole povjerovati u sve ono što on priča [...]. No bilo bi još više šteta (sa književnog stanovišta) denuncirati očigledne netačnosti a da se ne upitamo o *mitobiografskom* projektu koji ih usmjerava.²

Tezu o ličnom mitu autora, koji je brižljivo građen i održavan, kritika je danas široko prihvatila, no odavno je o tome govorio u svom svjedočanstvu Cendrarsov biograf i prijatelj, belgijski putopisac Albert T'Serstevens:

Što se tiče Cendrarsa, sigurno da kartezijanski analitičar, u svojoj potrazi za konkretnim realijama, može smatrati vrlo čudnim da je u tako malom broju godina djetinjstva, adolescencije i čak zrelog doba, pisac mogao proputovati toliko zemalja, promijeniti toliko poslova i zanimanja te napokon doživjeti toliko avantura kao da je neki junak Julesa Vernea. To je zato što takva analiza ne uzima u obzir zbrku koja je uvijek postojala kod Cendrarsa između onoga što Strabon – o kojem smo već govorili – u poeziji naziva Historijsko, odnosno Istinito, i Mitsko, to jest Mašta i Bajka.³

Lični mit „Homera iz Transsibirca“,⁴ nadahnut između ostalog i ličnom mitologijom i „prelijevanjem sna u stvarni život“ Gérarda de Nerval,⁵ predstavlja se kao konstrukcija koja je jedinstvena čak i u svojim paradoksima. Bezbrojna i ponekad nevjerovatna putovanja lualice (*bourlingueur*) dio su mita o adolescentskom dobu provedenom u lutanju i punom avantura, mita zapravo sličnog Rimbaudu. Pa ipak, ne bi bilo tačno tvrditi da Cendrars nije mnogo putovao ni da mu se nije dogodilo mnogo avantura. T'Serstevens podsjeća također na tri različita datuma i mjesta rođenja koje je davao Cendrars, te i sam svjedoči, povodom „Transsibirca“:

¹ Claude Louis-Combet, *Écrire une langue morte*, Rennes, Éditions Ubacs, 1985, str. 41. Citirano iz: Claude Leroy, *Dans l'atelier de Cendrars*, op. cit., str. 44.

² Claude Leroy, *ibid.*, str. 74.

³ Albert T'Serstevens, *L'homme que fut Blaise Cendrars*, Pariz, Denoël, 1972, str. 25.

⁴ John Dos Passos, « Homer of the Transsiberian », *The Saturday review of literature*, 16. oktobar 1926.

⁵ Leroy, *Dans l'atelier de Cendrars*, op. cit., str. 50-54.

Iz godine u godinu Blaise mi je uživo ispričao šest različitih verzija njegovog putovanja Transsibircem, sve jedna ljepša od druge, i sve različite od verzije iz pjesme. Ne možete stvarno zamjeriti piscu što ima toliko plodnu maštu da mu ona dozvoljava da stvori sedam pjesama raspoložuci samo nasumičnim *elementima stvarnosti*.¹

Miriam Cendrars, kćer pisca i njegova biografkinja, odbila je da dira u legendu, slijedeći pripovijedanje o ruskim putovanjima njenog oca skoro doslovno, čak iako je dala nagovijestiti da su Cendrarsove ruske avanture počele jednom dječijom lektinom, knjigom *L'Asie russe* autora Éliséea Reclusa.² Izbor Miriam Cendrars da ne dovodi u pitanje istinitost priče iz „Transsibirca“ možda je sasvim u skladu sa našom inicijalnom pretpostavkom da ta „historijska“ istinitost uopće nije ni bitna. Iako sumnja ostaje, ono što je itekako važno jeste činjenica da ova priča, uprkos svemu, ne prestaje biti ubjedljiva čitaocima.

Cendrars je sačuvao i na svoje načine razvijao naraciju u svojoj poeziji, naročito u svojim dugačkim pjesmama, za razliku od većine modernih pjesnika tog perioda. Vidjeli smo Reverdyjev negativan stav o tom pitanju, a taj isti stav naslijedio je André Breton.

Potreba da priča priče i da na taj način izmišlja samoga sebe svaki put³ kao da su mu dolazili sasvim prirodno, te treba vidjeti veoma važnu crtu njegove poetike u toj sklonosti prema naraciji:

[...] pisati znači goriti živ, ali to također znači rađati se iz svog pepela.⁴

Čovjek samo piše „sebe“. Možda je to nemoralno. Živim zagledan u samog sebe. *Ja sam Drugi*.⁵

Takvom osobitom viđenju pisanja i naracije se samo naizgled suprotstavlja ona filozofsko-estetička ideja iz koje proističe Cendrarsova poetika, a koju on izražava kada parafrazira Schopenhauera: „svijet je moja predstava“.⁶ Vidjeli smo da je ta ideja u periodu 1910–1917.

¹ Albert T'Serstevens, *op. cit.*, str. 26. Ja podvlačim.

² Miriam Cendrars, *Blaise Cendrars*, Balland, 1984, str. 98.

³ Vidjeti doktorsku disertaciju Alexandra Dickowa, „Le Poète en personnes : mises en scène de soi et transformations de l'écriture chez Blaise Cendrars, Guillaume Apollinaire et Max Jacob“, odbranjenu 2011. na Univerzitetu Rutgers, mentori Christian Doumet (Paris 8) i Derek Schilling; David Martens, *L'Invention de Blaise Cendrars, une poétique de la pseudonymie*, Pariz, Champion, 2010; i Christine Le Quellec Cottier, *Devenir Cendrars. Les années d'apprentissage*, Pariz, Champion, 2004.

⁴ Blaise Cendrars, *L'Homme foudroyé*, Pariz, Gallimard, « Folio », 1973, str. 13.

⁵ Cendrars, *L'Homme foudroyé, op. cit.*, str. 105.

⁶ Na primjer: « L'ABC du cinéma » (1919/1926), u: Blaise Cendrars, *Tout autour d'aujourd'hui*, tom 11, uredio Cl. Leroy, Denoël, 2005, str. 29.

imala kapitalni značaj za sve avangarde, pa i za Apollinairea i Cendrarsa. No, ovaj posljednji se nije toliko upuštao u teoriju i estetiku, tako da i nije ostavio mnogo napisanih razmišljanja o ovom problemu, kao što su Apollinaireove *Méditations esthétiques*,¹ ili čuveni Reverdyev tekst « L'Image » iz 1918. godine.² Treba ipak primijetiti da, čak i više nego drugi pisci njegovog vremena, on će prisvojiti to relativiziranje „stvarnosti“, „svijeta“ i „istine“, te će upravo to koristiti kao jedan od temelja svoje književne koncepcije. Ona se malo pomalo gradila kao „mitobiografski projekat“, u kojem se pisac mijenja pišući, postajući uvijek *drugi*. Nijedan drugi pisac te generacije nije tako daleko dogurao u toj *poetici života*.

Kako onda Cendrars može pretendovati na autentičnost tog *doživljaja* koji istovremeno dijeli sa čitaocima i sam „konzumira“? Zaista, bez *vjerovanja* koje ovaj tekst i dalje izaziva kod svojih čitalaca, da li bi „Proza o Transsibiru“ i dalje bila moguća? Po jednoj čuvenoj anegdoti (*mitskoj*, a i dalje istinitoj), iz 1930-ih godina, na pitanje da li je ikada zaista putovao transsibirskom željeznicom, Cendrars je odgovorio: „A šta je tebe to briga, kada ste svi putovali sa mnom“.³ Ovaj odgovor je mnogo više od obične pošalice ili čak zanimljive provokacije.

Pitanje historijske, biografske i faktičke autentičnosti nije od primarnog značaja („A šta je tebe briga“). Ono što je važno, to je taj *doživljaj* „cijelog svijeta“ kojeg dijele čitaoci, pa barem on i bio „mitski“. A autentičnost „Transsibirca“ tada se odnosi na pitanje estetskog preokreta, budući da nije riječ o tome da se nanovo stvori nešto što *je bilo*, već da se stvori *doživljaj* i iskustvo u sadašnjosti. Ideja umjetnosti kao *doživljaja* i iskustva bila je jedan od najvažnijih zaloga moderne umjetnosti i književnosti u XX vijeku. Jedna rečenica apstraktnog slikara Marka Rothka objašnjava tu ideju na veoma jednostavan način: „Slika nije slika nekog iskustva: ona *je* to iskustvo“.⁴ Ista stvar vrijedi tada i za pjesmu, iako je utisak koji iz nje proističe mnogo manje očigledan nego emotivni učinak koji proizvode Rothkovi solidni blokovi boje, budući da ona nije apstraktna: pjesma je također jedno iskustvo, za autora koliko i za čitaoca („Svi ste putovali sa mnom“).

Za Cendrarsa, to iskustvo nije samo estetsko, te pitanje veze između umjetnosti i života također ostaje otvoreno. Ipak, on ga postavlja na posve drugi način nego romantičari sa svojim subjektivnim ispovijestima.⁵ Naprotiv, u Cendrarsovoj modernističkoj poetici, takva knjiška koncepcija biografije „zaleđene“ u prepričanoj prošlosti, upravo je ono što on glatko

¹ Guillaume Apollinaire, *Les Peintres cubistes*, op. cit.

² Pierre Reverdy, *Nord-Sud*, u: *Œuvres complètes*, tom I, op. cit., str. 495.

³ Miriam Cendrars, *Blaise Cendrars*, op. cit., str. 485.

⁴ Citirano iz: Paul Audi, *L'Yvresse de l'art, Nietzsche et l'esthétique*, Pariz, Librairie Générale Française, « Poche », 2003, str. 199.

⁵ Na primjer vidjeti: Alphonse de Lamartine, *Méditations poétiques, Nouvelles méditations poétiques*, Pariz, Librairie générale française, kolekcija « Les classiques de Poche », 2006, str. 73.

odbija, baš kao i prepričavanje okolnosti u kojima je tekst napisan. Pitanje „mog života“, *lajtmotiv* koji se ponavlja tokom cijele „Proze o Transsibiru“, javlja se na vrlo drugačiji način u odnosu na romantičarsku koncepciju. Tako je *život* zamišljen isključivo kao sadašnje iskustvo:

Pisati nije moja ambicija, već živjeti. Živio sam. Sada pišem. Ali nisam jedan od farizeja koji se udaraju u prsa zato što se stavljam u knjigu. Ja sebe u nju stavljam zajedno sa drugima te na isti način kao i druge. Jedna knjiga, to je također život. Ja sam samo bezveznjak. I život se nastavlja. I život ponovo počinje. I život za sobom vuče sve. Volio bih znati ko sam.¹

Ako Cendrars sebe stavlja u svoje knjige *sa drugima i na isti način kao i njih*, da li on to čini „sa svojim čitaocima, i na isti način kao i oni“? Njegove knjige su često prepune formalnih narativnih i drugih eksperimenata, ali istovremeno on naglašava da „*knjiga, to je također život*“. Zanimljivo je napomenuti da se u njegovoj poeziji iskustvo (fr. *expérience*) i eksperiment (fr. *expérimentation*) često približavaju jedno drugome. Claude Leroy komentira taj dvostruki zalog eksperimenta i iskustva, u kojem su to dvoje nerazdvojni:

Ono što je neobično u Cendrarsovom nepravilnom djelu je ta volja da se promišlja sopstveno [književno] stvaranje i da se ono stalno nanovo promišlja, da se nikada ne razdvajaju eksperiment oblikâ i iskustvo, te doživljaj sebe, da se od pisanja stvara jedan od oblika življenja. Za njega volja da se stvori djelo nije stvar stila, formule, završetka i još manje gotovog recepta. Dovoljno je uporediti *Le Panama* i *Feuilles de route* da bismo razumjeli da na postoji pjesma *à la Cendrars*. Ista stvar važi i za roman kada uporedimo *L'Or* i *Dana Yacka*. Ali, u svakom od tih tekstova, te čak i u trenucima krize i klonulosti, on upravo svoj život pokušava graditi, dati mu novi polet, novi zalog.²

To možda na neki način objašnjava veliku stilističku i formalnu raznolikost koja vlada u Cendrarsovom ogromnom djelu, u stihovima i u prozi. Tamo gdje bi neki površni čitalac mogao pomisliti da je riječ o pukim hirovima i proizvoljnom eksperimentiranju, postoji tanka crvena nit koja se provlači kroz cijelo to djelo. Kod Cendrarsa je pitanje iskustva, ne samo proživljenog već i živućeg iskustva, sada je to posve jasno, jedno životno i umjetničko pitanje istovremeno. Već 1913, povodom „Proze o Transsibiru“, on konstatira:

¹ Blaise Cendrars, *Bourlinguer*, Gallimard, coll. « Folio », 1974, str. 256.

² Leroy, *Dans l'atelier de Cendrars*, op. cit., str. 99.

Ja nisam pjesnik. Ja sam liberten. Nemam nikakvu metodu rada. Imam spolovilo. Ja sam isuviše osjećajan. Ne znam govoriti objektivno o sebi. Svako živo biće je jedna fiziologija. A ako pišem, to je možda iz potrebe, zbog higijene, kao što se jede, kao što se diše, kao što se pjeva. Možda je to čak i po instinktu [...] *Književnost je dio života*. Ona nije nešto „drugo“. Ne pišem jer je to moje zanimanje. Živjeti nije zanimanje.¹

Zbog čega ta referenca na libertene iz XVIII vijeka? Christine Le Quellec Cottier pokazuje kako je Cendrars izabrao riječ *liberten* (fr. *libertin*) radije nego slobodarski (fr. *libertaire*), budući da bi ga ovaj drugi izraz usmjerio prema političkoj borbi, a znamo da je Cendrars bio blizak stanovitim anarhističkim krugovima 1912. godine. On nije postao revolucionar, a radije nego da postane zavodnik poput Giacoma Casanove (teško ga je zamisliti u toj ulozi – ali lako kao štovatelja djela venecijanskog frankofonog pisca), on odabire da postane „libertenski pisac“. Ono što mu je zajedničko sa Casanovom, pored izbora da piše na francuskom jeziku i sklonosti prema putovanjima i avanturama, jeste pisanje „memoara“. ² I zaista, kao i Casanova, Cendrars prihvata svoj ogromni apetit za životom, i namjerava ga zadovoljavati, ili radije stalno ga podsticati kroz pisanje, bez ograničenjâ i granica, slaveći život čak i u njegovim fiziološkim vidovima.

Kao što smo već vidjeli, to izmišljanje istovremeno i svijeta i jezika javlja se u nabranju stvari koje postoje na ovome svijetu, koji je ionako *predstava*. U tom smislu, Cendrarsovo nabranje predmeta u „Prozi o Transsibiru i maloj Jehanne od Francuske“ („prva simultana knjiga“) čini se savršenim primjerom, budući da pjesnik izražava, kroz to nabranje, sopstveni odnos prema svijetu. Percepcija prostora, a naročito kod Cendrarsa, dešava se u pokretu i kretanju. Ta neprestana „mobilnost“ subjekta i svijeta odgovara sa jedne strane neuhvatljivosti trenutka i vremena općenito, a sa druge, beskrajnom izobilju i stalnom kretanju života. Simultanizam omogućava da ih se uhvati istovremeno.

Cendrars svojem životu daje jednu mitsku dimenziju, odbijajući istovremeno da ona bude čisto knjiška: samog sebe neprestano nanovo izmišlja kroz svoj lik („Ja sam Drugi“). Na primjer, on samog sebe implicira u naraciju: „Reci, Blaise, da li smo jako daleko od Montmartrea“.³ Blaise se pojavljuje kao lik, dok mu se obraća drugi lik, misteriozna mala Jehanne (što je negdje napisano i kao *Jeanne*). *Blaise* je tako jedna istovremeno vandijegetska i unutar dijegetska instanca, istovremeno i narator i lik, a književni i životni plan su na taj način također pobrkani. Granice između naracije, fikcije i iskustva također su dokinute. Ko može reći da Blaise nije drugačiji, izmijenjen pisanjem svoje pjesme („Blaise

¹ Blaise Cendrars, « Prose du Transsibérien et de la petite Jehanne de France », *Der Sturm*, br. 184/5, novembar 1913. Citirano iz: Christine Le Quellec Cottier, *op. cit.*, str. 177. Ja podvlačim.

² Vidjeti pohavlu Giacoma Casanove u tekstu « Pro domo » iz *La Fin du monde filmée par l'Ange N.-D.*, u: Cendrars, *TADA*, tom 7, uredio J.-C. Flückiger, Pariz, Denoël, 2003, str. 254–257.

³ Cendrars, *Du Monde entier au cœur du monde*, *op. cit.*, str. 53.

Cendrars“ je nastao pišući „Uskrs u New Yorku“), te da je to i za druge, pa čak i za samog sebe? S druge strane, na jednom čisto „faktičkom“ nivou, Cendrarsov život je bio u velikoj mjeri posvećen književnosti, kao što konstatira njegov prijatelj T'Serstevens: „Taj život koji je on predstavljao kao izrazito opasan, proveo ga je skoro cijelog između svog rada, ljubavi prema svojoj družici i privrženosti koju je gajio prema svojih nekoliko prijatelja“.¹ Autobiografska književnost je ta koja izmišlja život i obratno, u svojevrsnom krugu koji dostiže svoj kraj u svom početku. Cendrarsov život je u pravom smislu te riječi *književni život*, ali istovremeno njegova književnost je i dalje duboko proživljena.

Cendrarsu se čini da moderna književnost mora moći ponuditi nešto više od čistog intelektualnog uzmaka i bijega od svijeta. Ona mora biti iskustvo i doživljaj, u kojem su mit i život nerazmrsivo prepleteni. Daleko od toga da pokušava demistificirati vlastiti život, Cendrars pokušava da ga učini više mitskim. Njegovo književno djelo se tako u cjelini predstavlja u formi „mitobiografskog života“, a njegovi autobiografski spisi kao svojevrsna *autofikcija* decenijama prije nego što je taj pojam izmišljen, ili radije kao *autonaracija*.²

Pa ipak, to nije bio unaprijed utvrđen projekt: od svog prvog putovanja u Brazil 1924, taj projekat počinje dobivati oblik, i, kao što to kaže Claude Leroy, „put na kraj svijeta se mijenja u unutarnje putovanje“.³ No, bilo da je riječ o unutarnjem ili spoljašnjem putovanju, Cendrars je cijelog svog života ostao vjeran koncepciji književnosti kao živog iskustva.

U knjizi *Blaise Cendrars vam govori (Blaise Cendrars vous parle*, zapravo transkript radioemisije), on „predstavlja pisanje kao jedan oblik životnog apetita, na isti način kao i putovanje, bavljenje biznisom ili ljubav prema mašinama. O tome govori koristeći konkretne izraze, kao što je glad, žeđ, seks ili prirodne potrebe“.⁴ Valja možda naglasiti kako mi ovdje ipak govorimo prije svega o „prvom“ Cendrarsu koji je pisao pjesme, te da nas kod njega osobito interesira njegov odnos prema svijetu. To je onaj koji kaže: „ne čitam više knjige koje se nalaze samo u bibliotekama“, i odmah iza toga dodaje: „Lijepi ABC svijeta/Sretan put“.⁵ To putovanje, imaginarno ili ne (nikakvog traga da je ikada bio u Indiji kao što u toj pjesmi kaže), naročito je stav onoga koji odbija da se zatvori u svijet knjiga. Životno iskustvo je tako približeno stanovitom „osjećaju za stvarnost“, kao u tekstu „Ubio sam“ (« J'ai tué »), koji predstavlja iskustvo rata kao prije svega *tjelesno*:

¹ T'Serstevens, *op. cit.*, str. 29.

² Christine Le Quellec Cottier, « Cendrars et ses écrits "autobiographiques" : une autofiction avant la lettre ? » u: *L'Autofiction : variations génériques et discursives*, uderio J. Zufferey, Leuven, Harmattan-Academia, 2012, str. 17–31.

³ Cendrars, *TADA*, tom XI, *Préface*, str. XXIX.

⁴ Claude Leroy, *op. cit.*, str. 222.

⁵ Blaise Cendrars, *Du Monde entier au cœur du monde*, Pariz, Gallimard, kolekcija « Poésie », 2006, str. 112.

Ubio sam Švabu. Bio sam živiji i brži od njega. *Direktniji*. Udario sam prvi. Ja imam *osjećaj za stvarnost*, ja, pjesnik. Ja sam djelovao. Ubio sam. Kao onaj koji želi živjeti.¹

Ipak, Cendrars je autor kojem ne manjka mašte, naprotiv. Kao što je napominjao Marcel Raymond povodom prijeratnog perioda, riječ je o epohi u kojoj mašta i stvarnost nisu više međusobno isključive i nekompatibilne suprotnosti.² „Proza o Transsibiru“ i „Panama ili avanture mojih sedam ujaka“ su pjesme u kojima ne manjka fantazije, ali one odražavaju također jedan stav koji podrazumijeva otvorenost prema spoljašnjem svijetu daleko od čiste fantazije – za razliku od Baudelairea koji, zatvarajući oči, stvara od svojih užarenih misli jedno sunce usred zime (pjesma „Pejzaž“ u kojoj namjerava „izvući sunce iz svog srca“³). Cendrars je daleko od čiste kreacije maštom, *ex nihilo*:

Ja ne namačem svoje pero u tintarnicu, nego u život. Pisati ne znači živjeti. Možda znači nadživjeti se. Ali ništa nije manje sigurno.⁴

Jasno je da Cendrarsov stav valorizira doživljaj *cijelog svijeta*. Čak iako književnost ostaje književnost i nije život, ona može, makar rijetko, poticati na život, slaveći ga, egzaltirajući ga i nanovo ga izmišljajući. Njen cilj je *promijeniti život*, stari Rimbaudov san koji je temelj moderne književnosti cijele prve polovine XX vijeka.

Taj elan prema *životu* i prema sadašnjosti i prisustvu jedna je od najvažnijih karakteristika moderniteta, kao što zaključuje Henri Meschonnic:

Modernitet je život. Sposobnost za sadašnjost. Ono što čini od invencija misli, osjećajnosti, viđenja i razumijevanja, invenciju novih oblika života.⁵

Za Cendrarsa, pokušaj da *stvari život* u književnosti biće poduzet sa veoma specifičnim sredstvima. Kako kaže David Martens, kroz svoj pseudonim i kroz svoj *potpis* Cendrars pokušava „dati život“ Blaiseu Cendrarsu: zahvaljujući „toj sveprisutnosti pseudonima, korpus [tekstova] je uspio otjeloviti svog autora“.⁶ Blaise Cendrars je tako „pravo ime

¹ Cendrars, *TADA*, tom XI, str. 16. Ja podvlačim.

² Marcel Raymond, *De Baudelaire au surréalisme*, Pariz, Librairie José Corti, 1985, str. 222.

³ Charles Baudelaire, *Œuvres complètes*, Robert Laffont, kolekcija « Bouquins », 1980, str. 60.

⁴ Cendrars, « Deuxième Rhapsodie. Les Ours », u: *L'Homme foudroyé, op. cit.*, str. 264.

⁵ Henri Meschonnic, *Modernité, Modernité*, Pariz, Gallimard/Verdier, kolekcija « Folio essais », 1988, str. 13.

⁶ David Martens, *L'Invention de Blaise Cendrars, op. cit.*, str. 272–273.

fiktivnog autora“.¹ Ono označava Cendrarsa, a ne Frédérica Louisa Sausera, od kojeg trag ostaje tek u matičnim knjigama i zvaničnim arhivskim dokumentima. Valja opet primijetiti da to iskustvo ne bi bilo moguće bez čitaoca, koji u njemu igra suštinsku ulogu.

Kako, dakle, to iskustvo „Proze o Transsibircu“ izgleda za čitaoca? Nadam se da će mi ovdje moj čitalac oprostiti jednu malu teorijsku digresiju, za koju ipak mislim da je neophodna. Veoma je znakovito da se estetika recepcije također zasniva, općenito govoreći, na pojmu *iskustva*. Za Wolfganga Isera književni tekst predstavlja „potencijalan učinak koji se ostvaruje u procesu čitanja“.² Ovaj pojam potencijalnog učinka, kao i Jaussov pojam „stapanja obzora“ (odnosno horizonata) dovode do pitanja šta tačno treba razumjeti u književnom tekstu. Za Isera se „tekst i čitatelj tako stapaju u jedinstvenu situaciju, podjela između subjekta i objekta više ne vrijedi, pa značenje više nije predmet koji treba definirati, nego učinak koji treba iskusiti“.³ Ako književno čitanje zahtijeva stanovite kompetencije koje su prevashodno književne, odnosno kulturne, ono ništa manje ne traži da se osloni na životno iskustvo čitaoca:

Čitalac ne može učiniti da tekst „progovori“, to jest konkretizirati u aktuelnoj situaciji potencijalni smisao djela, osim ako u njega ne umetne svoje prethodno razumijevanje svijeta i života u okviru književne reference koju tekst podrazumijeva.⁴

Odnos između teksta i čitaoca počiva tada na uspostavljanju odnosa između horizonta čitaoca i horizonta teksta, te na njihovom mogućnom stapanju („stapanje obzora“). Međutim, to stapanje horizonata ne omogućuje čitaocu izravni pristup stvarnosti ili nekom neposrednom iskustvu, već na taj način čitanje mijenja njegovu percepciju i njegovo viđenje i doživljaj svijeta, mobilizirajući njegova estetska i životna saznanja i iskustva,⁵ kao što je Yves Bonnefoy naglašavao specifično za poeziju: „A ta poezija koja se tako izlaže riziku, bila bi tek puka naivnost da je čitalac ne ispunjava razlogom za postojanje u nju upisujući svoj sopstveni polet“.⁶

Nisam ni prvi ni jedini koji poteže pitanje čitaoca na osnovu tog čuvenog anegdoticnog Cendrarsovog odgovora da su sa njim svi putovali Transsibircem. Marie-Louise Audin u

¹ Martens, *op. cit.*, str. 38.

² Wolfgang Iser, *L'Acte de la lecture : théorie de l'effet esthétique*, prevela Evelyne Sznycer, Bruxelles, Mardaga, 1976, str. IX. Prevod citiran iz: Antoine Compagnon, *Demon teorije*, prevela Morana Čale, Zagreb, AGM, 2007, str. 172.

³ Iser, *op. cit.*, str. 9–10. Prevod citiran iz: Compagnon, *Demon teorije, op. cit.*, str. 173.

⁴ Hans Robert Jauss, *Pour une esthétique de la réception*, preveo Cl. Maillard, Paris, Gallimard, 1978, str. 259–260.

⁵ *Ibid.*, str. 260.

⁶ Yves Bonnefoy, « Lever les yeux de son livre », u: *Entretiens sur la poésie*, Mercure de France, 1990, str. 230–231.

tome vidi osobito „uspostavljanje jezičkih tehnika“ u službi jedne „strategije recepcije“.¹ Za analizu tih jezičkih strategija recepcije u „Prozi o Transsibircu“ mogu samo uputiti na njeno izvrsno istraživanje tih mehanizama. No, vratimo se ovdje još jednom na pitanje faktičke autentičnosti putovanja Transsibircem, ovoga puta da bismo proučili drugi odgovor Cendrarsa, koji, kako primjećuje Claude Leroy, uvijek poziva upućenog čitaoca da se dobro zagleda, te da pokušava čitati još pažljivije. Jednom prijatelju koji ga pita je li istina „sve što priča, njegov *Transsibirac* i sve ostalo“, Cendrars odgovara:

Ma ne, naravno, i to sve uostalom uopće nije važno. Moraš razumjeti da sve što je bitno je... lokomotiva. To jest ići naprijed. Nije jako važno čime ćeš naložiti mašinu, sve dok ona radi punom parom i, ako je moguće, da u tvom trbuhu bude kao u vatrama pakla.²

Ako je metafora lokomotive referenca na „Transsibirca“, podrazumijevajući dinamično iskustvo života i stvarnosti, ova „vatra u trbuhu“ se odnosi na iskustvo koje je barem isto toliko tjelesno koliko i imaginarno, te na životnu energiju i strast koje su uložene u to iskustvo. Što se tiče izraza „ići naprijed“ (*avancer*), on bi se vrlo lako mogao odnositi i na čin čitanja, koji nanovo aktivira narativne sheme i strukture teksta dok čitalac *napreduje* u čitanju, stapajući sopstvene horizonte sa horizontima teksta. Međutim, kako te strukture mogu oblikovati iskustvo, te koji odnos postoji između estetskog iskustva pjesme i praktičnog iskustva života?

Pierre Bayard u svojoj knjizi *Kako govoriti o mjestima na kojima nikad nismo bili* posvećuje cijelo poglavlje Cendrarsovom legendarnom putovanju. On primjećuje već u prvom poglavlju o Marcu Polu da „nesigurna granica između putovanja i ne-putovanja je intimno povezana sa dijelom fikcije koji pripada svakom opisu nekog mjesta“.³ Fikcija, imaginacija i fantazmi dio su svih naših opisa i svih naših prepričavanja, čak i onih u kojima govorimo o „stvarnim“ mjestima i iskustvima. Dio „laži“ koji sadrži, na ovaj ili onaj način, svaka umjetnička predstava, tiče se dakako i moderne estetske revolucije kao odbijanja da se „oponaša stvarnost“, te u slučaju „Transsibirca“ podrazumijeva sigurno i neka Cendrarsova estetička promišljanja. Ipak, gdje se tada situira to iskustvo, na kojem nivou: je li to *čisto* imaginarno putovanje u svijet snova? Bayard sugerira da Cendrars, otkidajući „mjesto koje namjerava opisati od dvostruke restriktivne prisile vremena i prostora, povećava onda mogućnost podjele tog otkrića sa čitaocima i otvorenost višestrukom poigravanju kolektivnih fantazama“ (str. 126). Ono što Cendrars tako nudi, nije „stvarni“ Transsibirac,

¹ Marie-Louise Audin, « Prose du Transsibérien : une stratégie de l'analogie », u: *Cendrars, l'aventurier du texte*, uredila Jacqueline Bernard, Presses Universitaires de Grenoble, 1992, str. 193.

² Jérôme Peignot, citirano iz: Miriam Cendrars, *op. cit.*, str. 520.

³ Pierre Bayard, *Comment parler des lieux où l'on n'a pas été*, Pariz, Minuit, 2012, str. 29.

već ono što taj voz „utjelovljuje u kolektivnoj imaginaciji“, „ono što on predstavlja za samog pisca u vremenu kada ga opisuje i ono što može postati za čitaoce kojima se obraća u okviru zajedničkog fantazma“ (str. 134). Umjesto da nam omogućava pristup istinskom Sibiru, pisac nam nudi „duh mjesta“, čije „glavne osobine moraju biti pojednostavljene i uopćene, zato da bi, kroz moć mašte i pisanja, mogao postati kako u sadašnjosti tako i u budućnosti, dio kolektivne imaginacije koja pripada svima“. A ipak se uopće ne radi o čisto imaginarnom iskustvu. Ta „imaginarna zajednička zemlja“ koju Cendrarsovo pisanje otkriva za Bayarda je „posredni svijet između stvarnosti i fikcije“, te čak prolaz između ta dva svijeta, budući da „on istovremeno preuzima osobine i jednog i drugog“, te da se „u njemu, a ne u stvarnom geografskom referentu, nalazi duh mjesta“ (str. 135).

Međutim, što se tiče Cendrarsovog iskustva Transsibirca, postavlja se pitanje da li je zaista Sibir taj koji je najvažniji. Čini mi se da ono što je naročito važno za Cendrarsa nije toliko iskustvo Sibira samo po sebi, nego prije svega iskustvo putovanja „na kraj svijeta“. Što se tiče egzotizma koji predstavlja Sibir za zapadnog čitaoca iz 1913. godine, taj egzotizam raskida sa konvencionalnom predstavom tropskih palmi i vrućina, predstavljajući putovanje kao teško iskustvo, prepuno blata, krvi i snijega, te samoće i opasnosti, ali također i kao jedini „pravi život“. Umjesto da bude poziv na putovanje, „Transsibirac“ je stanoviti opći poticaj na putovanje, proklamacija poetike *cijelog svijeta* (fr. *du monde entier*, kao Cendrarsov naslov) i *opasnog života* (*Pod znakom Françoisisa Villona*, drugi naslov). I tako kolektivni fantazam vrijedi naročito u onoj mjeri u kojoj ustanovljava jedan odnos prema svijetu, te gradi čitav život kroz ličnu legendu. Ta legenda se nastavila neprestano transformirati zahvaljujući autonarativnim naknadnim modifikacijama u cjelokupnom autobiografskom djelu; sam se Cendrars ponovo rađa iz sopstvenog pepela, te si nanovo daje život.

4. Estetika i novi jezik

4.1 Kolaž

Već smo vidjeli da je kubistička tehnika „lijepljenih papira“, to jest kolaža, bliska prevashodno pjesničkim sredstvima „približavanja udaljenih stvarnosti“, ali i to da se ne podudaraju u cijelosti. Definicija pjesničke slike koju je dao Reverdy odgovara raznim pjesničkim praksama iz 1910-ih godina, čija se raznolikost ne može svesti na čistu imitaciju kolaža u likovnim umjetnostima.

No, ideja *približavanja* u francuskoj književnosti dosta je starija od kubizma, te potiče, između ostalog, od razmišljanja Remya de Gourmonta o „disocijaciji ideja“. Naime, da bi se stvorile nove asocijacije („veze“), ponekad je neophodno uništiti one stare, ili izvršiti „disocijaciju ideja“ (fr. *dissocier les idées*), po izrazu tog pjesnika iz simbolističke epohe, koji je bio izuzetno važan za Apollinairea, te naročito za Cendrarsa.¹ On je smatrao da postoje dva načina mišljenja: ili prihvatiti „takve kakve jesu uobičajene ideje i asocijacije između njih“, ili „odati se samostalno stvaranju novih asocijacija i, što je još rjeđe, stvarati originalne disocijacije ideja“, što je način razmišljanja koji on poistovjećuje sa „stvaralačkom inteligencijom“.² A ako je „ideja tek slika koja je dostigla apstraktni nivo, nivo pojma“,³ tada se disocijacija ideja može vršiti kroz disocijaciju slika,⁴ budući da se opća mjesta i prihvaćene ideje („opće istine“) šire kroz konvencionalne slike. Takve „istine“ su neophodne, jer služe kao „štap za putovanje kroz život“, i bez njih, „lišeni istine koju nude opća mjesta, ljudi bi ostali nezaštićeni“.⁵ Vjerovatno upravo zbog toga Cendrars tako drsko, ali jako dobro kaže da „čovječanstvo živi u fikciji“ (« c'est l'humanité qui vit dans la fiction »).⁶ No, iako „čovječanstvu“ prijeko trebaju te „opće istine“, one su prepreka za slobodni stvaralački duh. Drugim riječima, taj duh stvara nove istine *disocirajući* one stare.

¹ Remy de Gourmont, *La Culture des idées*, Pariz, Mercure de France, 1900, str. 73.

² Ibid. Ja podvlačim: nisu li Apollinaireove pjesničke slike upravo *originalne disocijacije ideja*?

³ Ibid., str. 80.

⁴ „[...] disocijacija idejâ (ili slikâ: ideja je samo izlizana slika)“, Ibid., str. 73.

⁵ Ibid.

⁶ Cendrars, *L'Homme foudroyé*, Pariz, Denoël, 1945, str. 105.

Još prije de Gourmonta, u svojim poetičkim razmišljanjima u „Alhemiji riječi“ (« Alchimie du verbe »), tek nekoliko rečenica prije nego što navodi svoju namjeru da „izmisli pjesničku riječ dostupnu jednoga dana svim čulima“, Arthur Rimbaud priznaje:

Volio sam idiotska ulja na platnu, ukrašene štokove od vrata, scenografije, kulise cirkuskih akrobata, natpise, narodne ilustracije; starinske knjige, crkveni latinski, erotske knjige bez pravopisa, romane naših baka, vilinske bajke, dječije slikovnice, stare opere, glupe refrene, naivne ritmove.¹

Naravno, Rimbaud ovdje tek nabraja stare inspiracije iz takozvanog perioda „vidovitog“, kojeg se odriče u ovome tekstu, ali zar on sa ovom vrlo heterogenom listom „starudija“ ne najavljuje upravo kolaž, te štaviše, zar ne najavljuje Apollinaireove „Svaštarije“ (« Quelconqueries »)? Čitajući tu listu, pomislili bismo da smo kod apolinerovskog „staretinara“, ili čak na buvljoj pijaci koja je kasnije oduševljavala nadrealiste. Bilo kako bilo, iako Braqueova i Picassova praksa „lijepljenih papira“ privlači pažnju i podstiče razmišljanja Apollinairea, Cendrarsa i Reverdyja, ona definitivno nije jedini izvor njihove poetike približavanja elemenata stvarnosti, već je radije katalizator koji podstiče razne estetske eksperimente i istraživanja. Preciznije bi onda bilo reći da je kolaž tek jedna u nizu tehnikâ kojima se koristi ta poetika. Neophodno je analizirati nekoliko primjera te prakse kod naših pjesnika u cilju razumijevanja njenih estetičkih i poetičkih implikacija. No, prije nego pređemo na ta razmatranja, utvrdimo osnovne karakteristike samog pojma kolaža.

Najprije treba napomenuti da je taj pojam pomalo neuhvatljiv te da ga je nemoguće svesti na jedinstvenu definiciju. Raznorodnost je na neki način njegova priroda, jedino to je izvjesno. Jean-Yves Bosseur, u svojem interdisciplinarnom panumjetničkom pristupu, napominje sljedeće:

Čini se nemoguće svesti praksu kolaža isključivo na primjenu jedne tehnike, i to iz više razloga. U skoro vijek postojanja, taj fenomen je doživio mnogobrojne načine aktueliziranja, od lijepljenih papira do asamblaža i instalacije, te ništa izgleda ne opravdava njegovo ograničavanje na bilo koji osobiti domen.²

Valja zatim istaći i to da kolaž, na sličan način kao i kaligram, zapravo nije izum XX vijeka. Slične prakse postoje već skoro dvije hiljade godina, od drevne Kine, preko srednjovjekovne Poljske, pa sve do modernog doba, kada takve prakse dobivaju naziv *kolaž*

¹ Arthur Rimbaud, *Œuvre-Vie*, Edition du centenaire établie par Alain Borer, Pariz, Arléa, 1991, str. 429.

² Jean-Yves Bosseur, *Le Collage, d'un art à l'autre*, Minerve, 2010, str. 7.

te postaju važna umjetnička praksa koja je obilježila XX vijek.¹ Ono po čemu se onda ističe moderni kolaž je to što on postaje izraz moderne osjećajnosti obilježene prije svega kinematografijom, zbog čega ona općenito prihvaća kao logičan kinematografski princip montaže.² U tom smislu je kolaž industrijski fenomen,³ budući da je karakterističan za eru industrije, mašina i brzine. Druga osobita karakteristika modernog kolaža je to što su Braque i Picasso u svoje prve eksperimente iz 1912–1913. ponekad umetali stvarne predmete, na primjer čavle, te je taj čin imao mnogo važnije estetičke konsekvence od samih „lijepljenih papira“.

Olivier Quintyn napominje da je u početku cilj (modernog) kolaža bio „proizvesti iskustvo raskida, čija osobina je osjećanje šoka i raznorodnosti“,⁴ te se takvo iskustvo slaže sa slikarskim i pjesničkim praksama o kojima ovdje govorimo. Šok ili iznenađenje, te raznorodni materijali, u kombinaciji odgovaraju jednako Apollinaireovoj poetici, koliko i kubistima ili talijanskim futuristima. Jean-Yves Bosseur na sljedeći način komentira to iskustvo šoka: „proboj fragmenata stvarnosti u prostor slike dovodi do svojevrsnog diskontinuiteta u djelu, do manje ili više naglašenog raskida koji se prirodno odvaja od iluzionističkog principa optičkih varki“.⁵ No, nije li upravo Apollinaire, u djelu *Estetska promišljanja (Méditations esthétiques)*, isticao da moderni slikari, odbijajući realističku vjerodostojnost, „udaljavaju se sve više i više od umijeća optičkih iluzija“,⁶ te kritikovao „naturalizam optičke varke u moralističkim komadima“?⁷ Vezu između kolaža i predstavljanja kao reprodukcije veoma lucidno uočava Jean-Yves Bosseur: „jedna od namjera koju možemo otkriti u takvoj praksi je da se više ne pokušava *reproducirati*, nego *uvesti*, što podrazumijeva različite razine poremećenosti i devijacije“.⁸ On tvrdi da značaj takvog uvođenja fragmenata stvarnosti počiva u „napetosti koja se tako stvara između stvarnosti i njene predstave“.⁹ On također podsjeća da u cilju realiziranja svoje *Male četrnaestogodišnje balerine (Petite danseuse de 14 ans, 1878–1880)*, Edgar Degas „oblači svom liku oblikovanom od voska jedan pravi pamučni korzet, suknjicu od tila te par baletskih cipelica“.¹⁰ Ako je proizvedeni rezultat bio šokantan – publika je bila užasnuta i prestrašena – to je upravo zato što je cijela baletska oprava bila ne samo realistična, nego se sastojala od stvarnih predmeta, koji su onda proizvodili taj napeti odnos između predstave i

¹ Vidjeti: Françoise Mornin, *Le Collage : un art du XXe siècle*, Pariz, Fleurus, 1993.

² Bosseur, *Le Collage, d'un art à l'autre, op. cit.*, str. 151.

³ Bosseur, *Le Collage, d'un art à l'autre, op. cit.*, str. 137.

⁴ Olivier Quintyn, « Du collage au remix : création, recyclage et remédiation », *De ligne en ligne*, br. 11, Pariz, BPI Centre Pompidou, 2013, str. 15.

⁵ Bosseur, *op. cit.*, str. 22. Ja podvlačim.

⁶ Guillaume Apollinaire, *Les Peintres cubistes*, Pariz, Hermann, 1965, str. 53.

⁷ Apollinaire, *Œuvres poétiques, op. cit.*, str. 865.

⁸ Bosseur, *op. cit.*, str. 9.

⁹ *Ibid.*, str. 93.

¹⁰ *Ibid.*, str. 16.

stvarnosti. Upravo u tom smislu je Degasova skulptura bila provokativna, te doista ispred svog vremena, najavljujući bukvalno sljedeću epohu umjetnosti. Ovo poigravanje između imaginarnog i stvarnog plana je princip koji jednako važi za kubistički kolaž i za *ready-made* Marcela Duchampa.

Olivier Quintyn ističe da su „crtano predstavljanje predmeta kubisti zamijenili *uzimanjem uzorka postojećeg materijala (samplea)* i njegovom montažom u prostor slike“.¹ Taj aspekt uzimanja uzorka ovdje nas naročito interesira. Podsjetimo da, po Reverdyu, „treba preferirati umjetnost koja od života *uzima samo elemente stvarnosti* koji su joj neophodni i koja [...] uspijeva, ne imitirajući ništa, stvoriti umjetničko djelo samo po sebi“.² Apollinaire, što se njega tiče, bio je u svoje vrijeme poznat ne samo kao „staretinar“ (fr. *brocanteur*),³ nego također i kao „trgovački putnik“ koji „je pokazivao svoje uzorke“. Nakon što je napisao pozitivnu kritiku skulpture *Medrano* ukrajinskog umjetnika Oleksandra Arhipenka u dnevnim novinama *L'Intransigeant*, ironično ga napadaju u navodno anarhističkoj štampi (*Le Bonnet rouge*), zbog čega će izgubiti saradnju u novinama i za njega bitan prihod:

Le Bonnet rouge je usred parka Champ de Mars otkrio tezgu na kojoj su, praveći se umjetnicima, neki proizvođači besramno prodavali nekoliko uzoraka svojih posljednjih proizvoda. Trgovački putnik te kuće je izvjesni Apollinaris, po kojem je također dobila naziv jedna flaširana voda.⁴

Umjetničko djelo načinjeno od uzoraka? Kubisti su izgleda pogodili neuralgičnu tačku, tamo gdje najviše boli. Dovedi su u pitanje vjekovne akademske tehnike, na kojima počiva ekskluzivnost i svetost umjetnosti. No, u kolažu treba vidjeti mnogo više od tehnike, jer on predstavlja tenziju prema novim vidovima predstavljanja, dok krši ove stare.

Po Quintynu, „kada isiječemo uzorak papira iz novina, nikada to nije sirovi materijal, uvijek tu imamo posla sa znakom, makar fragmentiranim i nepotpunim“, te se tako za njega tu radi o „re-medijaciji – naknadom djelovanju rekontekstualizacije“.⁵ Ako potražimo primjer takve prakse u našem korpusu, jedan od najboljih je očigledno prospekt-reklama za grad Denver, umetnut u Cendrarsovu pjesmu „Panama ili avanture mojih sedam ujaka“.⁶ Taj provokativni čin je svojevrsni kolaž upravo zbog tog djelovanja re-medijacije, jer je riječ o

¹ Quintyn, navedeni članak, str. 14. Ja podvlačim.

² Pierre Reverdy, « Essai d'esthétique littéraire », *Nord-Sud*, br. 4–5, u: *Œuvres complètes I*, *op. cit.*, str. 477. Ja podvlačim.

³ Georges Duhamel, « *Alcools d'Apollinaire* », *Le Mercure de France* od 16. juna 1913.

⁴ Citirano iz: Laurence Campa, *Guillaume Apollinaire*, *op. cit.*, str. 464–465.

⁵ Quintyn, navedeni članak, str. 14.

⁶ Cendrars, *Du monde entier au cœur du monde*, *op. cit.*, str. 81.

predmetu koji je posve stran poeziji, umetnut u tu pjesmu. No, to je također predmet koji se sastoji od teksta, te koji je svojom tipografijom, svojom sintaksom, svojom retorikom, te čak i drugim jezikom (engleskim), u kontrastu sa ostatkom pjesme. Međutim, treba napomenuti da taj čin teži neposrednijem iskustvu, naročito kao doživljaj raskida te naročito kao kršenje kodova.

Ako su neki pjesnički kodovi ovdje prekršeni na očigledan način, nije li također i prospekt na neki način *preusmjeren* (fr. *détourné*), otrgnut od svoje „normalne upotrebe“, budući da se koristi kao pjesnički element – uostalom baš onako kako je predlagao Apollinaire u „Zoni“ već 1912:

Ti čitaš prospekte kataloge plakate koji glasno pjevaju
Eto poezije ovog jutra a što se tiče proze tu su novine¹

Takva *rekontekstualizacija* dostiže lirizam stvarnosti ne samo kroz re-medijaciju znakova i poruka masovnih medija, nego ponekad upravo kroz njihovo *preusmjerenje* (fr. *détournement*): pristup *neposrednom* je i kod Cendrarsa i kod Apollinairea u kršenju kodova, jer su neki od tih kodova držali poeziju daleko od svijeta, moglo bi se reći u njenoj maloj duhovnoj enklavi. Tu osobinu *otvorenosti* kolaža primjećuje i Quintyn:

U kubističkim kolažima i njihovom izrezivanju novinskog papira, slikarstvo „re-medijalizira“ prve masovne medije. Daleko od zatvaranja u privatnu uzvišenu sferu umjetnika, kao što je htio larpurlartizam sa kraja XIX vijeka, kolažistička praksa doslovno priključuje umjetnost na složenu i nečistu teksturu društvenog života.²

Poezija se, dakle, „priključuje“ na nove stvarnosti modernog svijeta, te se na taj način otvara iskustvu modernog doba, koje i samo krši razne drevne kodove. Međutim, treba istaći da sa kolažom i svim sličnim tehnikama i postupcima, moderna umjetnost i poezija čine mnogo više od pukog okretanja svijetu. Neke Apollinaireove i Reverdyeve primjedbe nam mogu otkriti suštinsku ulogu kolaža u estetskoj revoluciji. Najprije, podsjetimo kako je Apollinaire zaključio, povodom Picassa u *Estetskim promišljanjima*, da „Velika revolucija umjetnosti koju je ostvario skoro sam je to da je svijet njegova nova predstava“.³ Dodajmo još i to da on nastavlja komentirajući slikarevo djelo kao „nabrajanje elemenata“ svijeta, te da na kraju navodi i poznatu listu sa čime „se odsad može slikati“: sa lulama, poštanskim markama,

¹ Apollinaire, *op. cit.*, str. 39.

² Quintyn, *ibid.*

³ Apollinaire, *Les Peintres cubistes, op. cit.*, str. 67.

svijećnjacima – ukratko, sa doslovno bilo kojim elementom ili predmetom iz stvarnog svijeta (uključujući krv i fekalije). To je, dakle, smjer u kojem će ići sva istraživanja koja se zasnivaju na prodoru stvarnog predmeta u umjetnički prostor predstavljanja – ne više od djela prema svijetu, nego od svijeta (ili barem od njegovih „elemenata“) prema djelu. Na taj način djelo „implicira“ svijet, budući da ne želi više biti kao *prozor* koji gleda prema nestvarnom, već želi biti nestvarno koje se upisuje u stvarnost kroz korištenje njezinih elemenata, te osiguravajući na taj način svoje materijalno prisustvo, ono što je Reverdy nazivao *sopstvena stvarnost* umjetničkog djela. Možda upravo iz tog razloga umjetnost kolaža teži stanovitoj materijalnosti znakova. Reverdy napominje, povodom kolaža, da se tako desakralizira slikarstvo kroz ono što je ekvivalent „kure detoksikacije“, te da su se na taj način „slikari oslobodili, na trenutak, hipnotičkog robovanja bojama i kistovima“. ¹ No, kako razumjeti tu *desakralizaciju* o kojoj govori? To je zapravo ona ista desakralizacija koju je opisivao Walter Benjamin povodom „mehaničkog umnožavanja umjetničkog djela“, ali tim aspektom ćemo se pozabaviti u posljednjem tekstu ovog poglavlja. Reverdy se često buni protiv onoga što s pravom smatra metafizikom predstavljanja, na primjer kada pita: „Od kojeg drugog predmeta osim umjetničkog djela se očekuje da liči na nešto drugo osim na sebe samo?“ ² Čini se, dakle, da je on oduševljen mogućnošću da umjetničko djelo ne predstavlja ništa drugo osim sebe samog, te također da kolaž nudi tu mogućnost. Guy Tosatto ističe da ta praksa zasniva novi odnos između umjetnosti i stvarnosti zahvaljujući uvođenju stvarnog predmeta:

Za Picassa i Braquea, cilj je napasti sliku u njenom historijskom integritetu apstraktnog prostora, koji je pogodan teren za sve fikcije – a budući da je najuobičajenija od njih iluzionističko imitiranje vidljivog – [taj cilj će postići] dodavanjem sirovog elementa preuzetog iz stvarnosti. ³

Stvarni predmet dovodi u pitanje odnos između stvarnosti i predstave, te privlači pažnju na materijalno postojanje djela. Likovnost kolaža teži prema spolja, a ne prema „unutra“, kao što je bilo u slikarstvu sa trodimenzionalnom perspektivom. Umjetnost se tako predstavlja u svojoj materijalnosti, odnosno Reverdyjevoj *sopstvenoj stvarnosti*.

No, kao što smo već napominjali, tu materijalnost je mnogo teže postići u poeziji, pošto je ona umjetnost *riječi*. Apollinaire je vidio u pojavi predmeta u kolažu svojevrsnu rehabilitaciju stvari koje

¹ Pierre Reverdy, *Note éternelle du présent*, Flammarion, 1973, str. 142. Vidjeti također: Serge Fauchereau, *Avant-gardes du XXe siècle, arts et littérature (1905-1930)*, Pariz, Flammarion, 2010, str. 112.

² Reverdy, « Essai d'esthétique littéraire », *Nord-Sud*, br. 4–5, juni – juli 1917, u: Reverdy, *Œuvres complètes I, op. cit.*, str. 477.

³ Guy Tosatto, Introduction, u: *L'Ivresse du réel, l'objet dans l'art du XXe siècle*, izložbu kreirao i organizirao Guy Tosatto, Nîmes, Edition de la Réunion des musées nationaux/Carré d'Art, 1993, str. 9.

se obično smatraju vulgarnima: „Ti neobični materijali, sirovi i raznorodni, postaju plemeniti jer im je umjetnik nadahnuo svoju istovremeno robusnu i prefinjenu ličnost“.¹ Umjetnik vrši odabir i stvara asamblaż, djelomično transformirajući u tom procesu materijalne fragmente.

Apollinaire je bio jedan od prvih koji su razumjeli i komentirali domet ne samo kubizma i kolaža, već i Duchampovog *ready-madea* nekoliko godina kasnije. Evo kako je komentirao Duchampov čuveni pisoar (*Fontaine*), djelo potpisano lažnim imenom „R. Mutt“ koje je odbijeno na jednoj izložbi u New Yorku 1917:

G. Mutt ističe da je to pitanje da li je on oblikovao dotičnu fontanu svojom rukom ili ne sasvim beznačajno. [...] Uzeo je uobičajeni predmet iz života, te je učinio da nestane njegovo uobičajeno značenje zahvaljujući naslovu i, s tog gledišta, dao je novo i čisto estetičko značenje tom predmetu.²

Njegova sopstvena pjesnička istraživanja slijediće, između ostalog, njegova estetska promišljanja o slikarstvu, ne imitirajući pri tome slikare, te će se ta istraživanja ticati prije svega potrage za novim jezikom.

Vratimo se još malo uzimanju uzoraka, te istaknimo da ta „tehnika“ (a vidjeli smo da se ne radi o jedinstvenoj tehnici ni, uostalom, samo o tehnici) gradi jedan simbolički način značenja koji je veoma različit od uobičajenog označavanja – denotacije. Za filozofa Nelsona Goodmana, izbor uzoraka je blizak onome što on naziva *egzemplifikacija*:

[...] djelo nikada ne posjeduje samo stilističke crte koje se nazivaju svojstvenim, posjeduje ih zajedno sa drugim svojstvima koja su učinjena vidljivima, pokazana, *egzemplificirana* – baš kao što su boja, tekstura ili tkanje (ali ne oblik ili veličina) egzemplificirani izborom uzoraka koje koristi autor. Tako se ekspresija i, slično njoj, egzemplifikacija tiču istovremeno načina bivanja i načina djelovanja, *posjedovanja svojstava i referenci na ta svojstva*. Ovo nam dakako pomaže u potrazi za distinkcijom koju smo pokušali ustanoviti: aspekti koji su ovdje u pitanju, bilo da su strukturalni ili ne, svi su *svojstva koja djelo doslovno egzemplificira*.³

Uzorci u kolažu – elementi udaljenih stvarnosti okupljeni zajedno – također teže da *pokažu* ili ponekad baš da egzemplificiraju ono što također „znače“. Tako Goodman ističe da

¹ Apollinaire, *Œuvres en prose II*, *op. cit.*, str. 503.

² « Le cas de Richard Mutt », *Mercure de France*, od 16. juna 1918, citirano iz: Apollinaire, *Œuvres en prose complètes II*, *op. cit.*, str. 1379.

³ Nelson Goodman, *Manières de faire des mondes*, prevela M.-D. Popelard, Pariz, Gallimard, « Folio Essais », 2006, str. 54–55.

egzemplifikacija, „iako je jedna od najčešćih i najvažnijih funkcija umjetničkog djela, najmanje je zapažena i najmanje razjašnjena“, kao i da, to da „očito veoma različita od denotacije (deskripcije i predstavljanja), [ona] je ipak neka vrsta reference“.¹

Primjerice, pjesma ne mora nužno prepričavati ili imenovati osjećaj koji izražava, ali ga itekako može činiti vidljivim po svojstvu svojeg jezika ili po svojem obliku na stranici, kao što smo vidjeli u mnogim primjerima. U slučaju muzike ili apstraktnog slikarstva, oblici i osjećajna svojstva su egzemplificirani na još očevidniji način.² Slično tome, prospekt grada Denvera ne *znači* ništa drugo nego ono što *jest*, on nije denotacija, a ipak se ne može nikako reći da on *ništa ne znači*. Goodman upozorava na tu opasnost od pojednostavljenja, te mu suprotstavlja neku vrstu općeg pravila:

Ko traži umjetnost bez simbola, ne može je nigdje naći – ako uzimamo u obzir sve načine na koje djela simboliziraju. Umjetnost bez predstavljanja ili ekspresije ili egzemplifikacije – *da*; ali umjetnost bez ijednog od ta tri – to *ne*.³

Najvažnije svojstvo umjetničkog djela je njegova simbolička funkcija, i svi detalji su znakoviti po tome što učestvuju u načinu na koji je taj „svijet“ napravljen ili opisan. Ipak, ti „znakovi“ ne moraju nužno pripadati ustanovljenim kodovima umjetnosti ili žanra koji je u pitanju, mogu biti posuđeni „izvana“, te Goodman napominje da „prirodni predmeti (pronađeni predmeti) i događaji mogu funkcionirati na druge načine kao simboli“.⁴ Baš kao što je moguće citirati u tekstu jedan drugi tekst stavljajući ga pod navodnike, moguće je „citirati muzičke zvukove na papiru stavljajući partituru pod navodnike“.⁵ Ti navodnici su, međutim, samo neophodni u slučaju da želimo navesti tačnu referencu citata, a to Apollinaireu nije bilo toliko bitno u kaligramu „Došao iz Dieuza“ (« Venu de Dieuze »), gdje su muzičke note upisane rukom u tekst, također napisan rukom. Pjesma počinje stihom: „Stoj tamo [nacrtan notni znak korone]“, te se nastavlja u drugom stihu pomjerenom prema desno, koji samo sadrži notni sistem sa upisanim notama, odnosno elementima melodije, e da bi se opet nastavio sa tekstom koji se opet izmjenjuje sa notama i tako dalje.⁶ Apollinaire ne drži mnogo do osnovanosti ili do koherentnosti ovog teksta, ali očito pokušava da se izrazi umetanjem muzike u njega kao da pjesma sadrži mjestimično pjevanje bez riječi. Taj nedostatak brige za lingvističku koherentnost njegovog teksta treba objasniti, po mom

¹ Nelson Goodman, *Manières de faire des mondes*, *op. cit.*, str. 55.

² *Ibid.*, str. 29.

³ *Ibid.*, str. 99.

⁴ *Ibid.*, str. 60.

⁵ *Ibid.*, str. 86.

⁶ Apollinaire, *Œuvres poétiques*, *op. cit.*, str. 242. Korona ovdje znači *ad lib* produženje note kao na kraju neke fraze ili cijele kompozicije, ali također na duhovit način zamjenjuje uskličnik!

mišljenju, prvo njegovim nastojanjem da pronađe drugačiju ekspresivnu „vjerodostojnost“ pjesničkog jezika, te pogotovo svojevrsnim „dijalogom između umjetnosti“.¹

Baš kao što Erik Satie upisuje u partiture svojih kompozicija velike količine opisnog i ponekad doista *fiktivnog* i *narativnog* teksta ili čak ponekad crteže, Apollinaire upisuje notne partiture sa melodijama u svoju pjesmu. Cendrars čini nešto slično u pjesmi „Le Musickissime“, bez muzičkih nota ali sa riječima koje ih označavaju po principu onomatopeje, te sa *bruitističkim* pasažima koji podsjećaju na *Paradu* Cocteaua, Picassa i Satiea, kojem je pjesma i posvećena:

Duet iz music-halla
Sa pratnjom automobila
Gong
Foka muzičar
50 taktova do-re do-re do-re do-re do-re do-re do-re do-re
do-re do-re do-re do-re do-re do-re do-re do-re do-re do-re
do-re do-re do-re
Eto ga!
I akord sa sniženom kvintom sniženi la-mol ITD.!²

Kao što je poznato, u pjesničkim kolažima ne citira se samo muzika, te se mogu navesti brojni drugi primjeri u kojima se *citira* slikarstvo, štampa i TSF (radio), crna hronika, reklame i tako dalje. Ali ono po čemu se izdvajaju ovi primjeri sa muzikom je očitost drugačijih *pisama*, gdje se kombinuje i miješa više vrlo različitih jezika, što je naročito vidljivo u nekim Satievim partiturama. To miješanje je također vidljivo i kod slikara, ako pogledamo na primjer Picassovu *Violinu* (*Violon*, 1912), gdje su isječci iz novina (tekst) polijepljeni pored violine (muzika) naslikane na kubistički način (slikarstvo).³ Ovo miješanje različitih jezika dovodi nas do pitanja „sinteze svih umjetnosti“ za koju je Apollinaire mislio da je moguća, pa čak i izvjesna:

¹ Ne kaže li još Rimbaud: « Je devins un opéra fabuleux » (*Postao sam nevjerovatna opera*)? Arthur Rimbaud, *Œuvre-Vie*, *op. cit.*, str. 434.

² Cendrars, *Du monde entier au cœur du monde*, *op. cit.*, str. 135.

³ Slika dostupna na stranici Centra Pompidou (1. 4. 2020): <https://www.centrepompidou.fr/cpv/resource/cMea6j/rKaB5Ln>.

Tipografski trikovi u kojima se sa velikom smjelošću otišlo jako daleko imaju tu prednost da stvaraju vizuelni lirizam koji je bio skoro nepoznat sve do našeg vremena. S tim trikovima se može otići još mnogo dalje i dostići sintezu umjetnosti, muzike, slikarstva i književnosti.¹

Slikar kubista Picasso i najsmjeliji među koreografima, Leonid Masin, realizirali su [balet *Paradu*] dostižući po prvi put taj spoj slikarstva i baleta, likovne umjetnosti i mimike, te je to znak koji najavljuje dolazak jedne još potpunije umjetnosti.²

Duchamp i Picabia su u jednom trenutku istraživali u blizini simultanizma; tada se Delaunay proglasio njegovim prvakom, te od njega učinio temelj svoje estetike. Suprotstavio je simultano sukcesivnom i u tome je vidio novi element moderne umjetnosti: likovnosti, književnosti, muzike, itd.³

Ne treba misliti da su ove razmjene između različitih umjetnosti u 1910-im godinama stvar isključivo kubizma, ili da druge umjetnosti samo slijede ono što se radi u slikarstvu. Uostalom, te razmjene su raznolike, te se dešavaju u raznim pravcima i smjerovima. Reverdy je podsjetio na utjecaj koji su „slučaj Rimbaud“ i Mallarmé izvršili na slikare kubiste, u tekstu „Kubizam, likovna poezija“ (« Le cubisme, poésie plastique »), ljut jer njegovu poeziju nazivaju „kubističkom“.⁴ Ovu Reverdyevu tvrdnju o utjecaju poezije na kubizam potvrđuje i galerista itekako povezan sa kubistima Daniel-Henri Kahnweiler, za kojeg je „čitanje Mallarméa ono što je slikarima kubistima dalo smjelost da slobodno izmišljaju znakove, sa čvrstim uvjerenjem da će ti znakovi prije ili kasnije postati stvarni predmeti za publiku“.⁵ Iako Reverdy nije prakticirao te „izlete“ u jezike drugih umjetnosti koje smo konstatirali kod Apollinairea i kod Cendrarsa (od toga je duboko zazirao), činilo mu se prirodno da cjelokupna moderna umjetnost „izvire“ iz poezije.⁶ Što se tiče Apollinairea i Cendrarsa, njihove „posudbe“ iz drugih umjetnosti spadaju prije svega u potragu za novim jezikom, daleko od denotacije i predstavljanja. Apollinaire je razumio, slijedio, ohrabrivao i čak potakao estetsku revoluciju kubista, smatrajući da je „revolucija ostvarena u umjetnosti i u poeziji u naše vrijeme [...] zajednički pothvat“.⁷ I kada razmišlja o radu pisca, Apollinaire tvrdi istu stvar: stvarnost ne treba biti „model, nego u najboljem slučaju materija koja je

¹ Apollinaire, « L'Esprit nouveau et les poètes », u: *Œuvres en prose complètes II, op. cit.*, str. 944.

² Apollinaire, Program *Parade*, maj 1917, citirano iz: Laurence Campa, *L'Esthétique d'Apollinaire*, Pariz, SEDES, 1996, str. 146.

³ Apollinaire, « Simultanisme-Librettisme », *Les Soirées de Paris*, od 15. juna 1914, str. 323–324, (konsultovano 28. 4. 2014) dostupno na stranici Francuske nacionalne biblioteke BNF *Gallica*:

<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1050308w.image.langEN.r=Les%20Soir%C3%A9es%20de%20Paris.swf>.

⁴ Reverdy, « Le cubisme, poésie plastique », u: *Œuvres complètes I, op. cit.*, str. 547.

⁵ Daniel-Henri Kahnweiler, *Confessions esthétiques*, Pariz, Gallimard, 1963, str. 218.

⁶ Reverdy, *ibid.*: „[...] došli su do te briljantne ideje da moderna poezija proističe iz slikarstva. To su i napisali. Istina je upravo suprotna [...]“.

⁷ Anna Boschetti, *La Poésie partout : Apollinaire, homme-époque*, Pariz, Seuil, 2001, str. 301. Vidjeti cijelo poglavlje « Apollinaire et la révolution des peintres », str. 285–305.

[pisca] potrebna za njegovu produkciju, baš kao što slikaru trebaju boje“.¹ Taj novi jezik tako „daje riječ“ nekim aspektima materijalnog svijeta. Picasso je naknadno priznao, u intervjuu iz augusta 1923, da je taj novi jezik zajednički izum i pothvat, kao što napominje Anna Boschetti:²

U književnosti, vi znate pisce koji su odgovorni za to novo stanje duha, taj novi duh. [...] Oni su istovremeno nadahnuli kubizam i njime bili nadahnuti, Max Jacob, Apollinaire, Salmon, željeli su onu preciznost oblika koja dolazi od jasne misli o *novom stavu prema jeziku*.³

Nelson Goodman je uviđao da mogućnost svih umjetnosti da budu obogaćenje svijesti i otkriće počiva upravo u tom ne-denotativnom svojstvu jezika:

Svjetovi fikcije, poezija, slikarstvo, muzika, ples, i sve ostale umjetnosti, većinom se grade nedoslovnim postupcima, kao što je metafora, ne-denotativnim sredstvima kao što su egzemplifikacija i ekspresija, te često korištenjem slika, zvukova, pokreta, ili drugih simbola koji pripadaju nelingvističkim sistemima.⁴

Moderna poezija je tražila svoj put prema otkriću novoga daleko od konvencionalnog jezika, koji je najčešće jezik denotacije, te kao takav jedan od najapstraktnijih. Posuđivalo se iz drugih domena da bi se stvorile inovacije u svojem. Pritom se uopće ne radi o „jedinstvu umjetnosti“ u romantičarskom ili čak u simbolističkom smislu te ideje. Konstantnim postavljanjem estetičkih pitanja, slikari, pjesnici, plesači i muzičari su pronalazili uvijek nove pristupe i samoj estetici pojedinačnih umjetničkih domena, kao i modernom svijetu općenito. Otkriće, stvaranje i ne-mimetičko predstavljanje su neraskidivo povezani, tim prije što i umjetnost nastoji raskinuti sa svojom izdvojenošću te sa konstantnim povlačenjem u „uske granice“, koje je Apollinaire konstatirao vezano uz književni domen:

¹ Apollinaire, *Œuvres en prose complètes II*, *op. cit.*, str. 1144.

² Boschetti, *op. cit.*, str. 98.

³ Pablo Picasso, Intervju sa Florentom Felsom, « A propos d'artistes. Picasso », citirano iz: Boschetti, *ibid.* Ja podvlačim.

⁴ Goodman, *op. cit.*, str. 146.

Međutim, ovo je prvi put da je [ta nova tendencija umjetnosti i poezije] svjesna sebe same. To je zato što je sve do sada književnost bila ograničena u vrlo uskim granicama.¹

Kršeci okvire umjetnosti i književnosti, Apollinaire ih želi otvoriti prema vanjskom svijetu te prema svim vrstama miješanja. Kolaž podrazumijeva da bilo koji element, predmet ili simbol mogu postati *poetični*, te time doslovno razara kanonske okvire poezije i književnosti.²

No, to možda dodatno objašnjava i sliku Apollinairea kao „staretinara“: poput prodavca sa buvlje pijace, on u svojoj poeziji miješa prilično eruditsku književnu kulturu koju je stekao radeći kao „crnac“ u bibliotekama,³ sa fragmentima savremenog života „upecanim“ na ulici ili u nekom kafeu, vršeci tako jedno čudesno izjednačavanje između različitih kulturnih domena, te proširujući na taj način same pojmove književnosti i poezije. A jedan vijek kasnije, moramo priznati da su i umjetnost i književnost od tada višestruko uvećale svoje opsege.

4.2 Kinopoezija i percepcija

Sve tekstualne strategije uronjavanja čitaoca u iskustvo pjesme koje smo dosada analizirali tek su načini da se stvori autentičnije i uvjerljivije, pa samim tim na neki način i „realističnije“ estetsko iskustvo. Moramo također napomenuti da su sve te strategije uslovljene i oblikovane dotada neviđenom revolucijom ljudske osjećajnosti i percepcije koja je kinematografija. Takvo *čudo*, da iskoristimo taj Apollinaireu drag izraz, nije moglo a da ne podstiče ne samo maštu pjesnikâ, već također da bespovratno izmijeni njihovu percepciju, osobito njihovo percipiranje modernog svijeta, te shodno tome njihova „retorička sredstva“ ubjeđivanja, odnosno tekstualne strategije uronjavanja čitaoca.

Umjesto da se ograničimo na analiziranje spisâ trojice pjesnika o kinematografiji – a poznato je da oduševljenja za tu tehničku i umjetničku inovaciju njima apsolutno nije nedostajalo – trebamo prije svega pokušati utvrditi na koje tačne načine su njihova promišljanja o eventualnim i mogućim vezama između poezije i filma utjecala na njihove tekstualne strategije i pjesničke prakse. Ta promišljanja i sa njima povezani eksperimenti u

¹ Apollinaire, « L'Esprit nouveau et les poètes », u: *Œuvres en prose complètes II*, *op. cit.*, str. 943.

² Vidjeti moje istraživanje na tu temu: Ivan Radeljković, « Canon et genre littéraire au regard de la poésie moderne », *Littérature*, br. 196, str. 79–89, Pariz, decembar 2019.

³ Fr. *nègre* (fig.) – koji je plaćen da obavlja istraživački posao u bibliotekama za račun „pisca“ ili priređivača, što objavljuje pod svojim imenom.

modernoj poeziji zajedno predstavljaju ono što je američki istraživač Christophe Wall-Romana nazvao „kinopoezija“.¹ Riječ je o neologizmu koji on nije posve sam skovao, već je bio nadahnut brojnim naslovima koje su sami pjesnici davali svojim djelima, kao na primjer „Die Chaplinade, *Kinodichtung*“ Yvana Golla („Čaplinada, kinematografska pjesma“), iz 1920, „Ravnodušnost, kinematografska pjesma“ (« Indifférence, poème cinématographique ») Philippea Soupaulta² ili još pjesma Louisa Aragona „Sentimentalni Charlot“ (« Charlot sentimental »),³ te drugi naslovi te vrste koji odražavaju želju pjesnika da adoptiraju specifične kinematografske tehnike. Takve pjesničke prakse pronalazimo tokom cijelog dvadesetog vijeka.⁴ Kao što je zaključio Apollinaire:

Bilo bi čudno da u ovo vrijeme kada narodna umjetnost u pravom smislu te riječi – film – koji nije ništa drugo do knjiga od slikâ, pjesnici nisu pokušali da komponuju slike za zamišljene i prefinjene umove koji se ne zadovoljavaju vulgarnim fikcijama proizvođača filmova. I ovi potonji će postati vremenom profinjeniji, te možemo predvidjeti dan kada će fonograf i kinematograf postati jedini oblici izražavanja koji se koriste, te će pjesnici raspolagati do tada nevidenom slobodom.⁵

U ovom citatu je jasno vidljivo da interes za kinematografiju uopće nije neka periferna i sporedna stvar u modernoj poeziji, već naprotiv, da se radi o temeljnom pitanju. Na kraju XIX i početku XX vijeka, film je promijenio sve, ništa više neće biti isto, to je jasno, ali se film također javlja kao dodatni način na koji pjesnici mogu „prisvajati“ vanjski svijet – na taj način izvršiti svojevrstu revoluciju u domenu pjesništva – te napokon približiti, pa čak i pobrkati umjetnost i život.

Treba napomenuti i to da Apollinaire nije prvi uveo ni izmislio „kinopoetičke“ prakse, suprotno od onoga što bi se ponekad moglo pomisliti, iako je on bio jedan od najvećih promotora „kinopoezije“. Wall-Romana pronalazi izvore te ideje kod Mallarméa, kojeg je navodno nadahnuo naučno-fantastični roman njegovog prijatelja Villiersa de L’Isle-Adama, *Buduća Eva (L’Eve future)*,⁶ gdje je jedan od glavnih likova Thomas Edison, izumitelj fonografa (u isto vrijeme kada i siromašni francuski pjesnik Charles Cros) te kasnije sinemaskopa. U tom romanu, Villiers de L’Isle-Adam predskazuje izum kinetoskopa nekih

¹ Christophe Wall-Romana, *Cinpoetry: Imaginary Cinemas in French Poetry*, New York, Fordham University Press, 2013.

² Objavljena u: *SIC* br. 25, januar 1918, te *Film*, br. 101, 18. februar 1918.

³ Objavljena u: *Le Film*, 1. mart 1918.

⁴ Neki primjeri: Armand Gatti, « Le poème cinématographique 1 », iz 1984, i Pierre Alferi, *Kub or*, sa fotografijama Suzanne Doppelt, Editions P.O.L., 1997.

⁵ Apollinaire, *Œuvres en prose complètes II*, éd. par P. Caizargues et M. Décaudin, Pariz, Gallimard, kolekcija La Pléiade, 1991, str. 944.

⁶ Villiers de L’Isle-Adam, *L’Eve future*, Editions de Brunhoff, 1886.

dvije godine prije nego što se to zapravo i dogodilo.¹ Ali, uprkos činjenici da ideja o adaptaciji izražajnih mogućnosti filma u poeziji ostaje dosta slabo razvijena, reklo bi se čak i nepostojeća u spisima samog Mallarméa (u Predgovoru „Bacanju kocke...“, on govori samo o muzici),² Wall-Romana insistira na tome da treba razumjeti i tu pjesmu i cijeli Mallarméov projekat „Knjige“ kao radikalnu modifikaciju „medijuma pisanja“, u koji je duboko prodro film i kinematografski način razmišljanja.³

Jedno je sigurno: pjesma „Bacanje kocke...“ doista označava početak moderne vizuelne poezije, a na nju će itekako duboko utjecati film. Možda bi mogli puno jednostavnije reći da je njihov razvoj bio manje ili više istovremen. Postavljanje riječi u prostoru odvojene grupe, tako da tekst biva „animiran“, jeste koncepcija koja se može dovesti u vezu sa filmom, ali se možemo s pravom zapitati da li je to bio dio Mallarméovih namjera ili ta koncepcija pripada *receptiji* „Bacanja kocke...“. Čitaoci te pjesme između 1908. i 1914. godine – slikari kubisti i moderni pjesnici – neće propustiti da razmišljaju o toj vezi i o tim mogućnostima. Među drugim pjesnicima koji su bili uključeni u takva promišljanja, Wall-Romana navodi Edmonda Rostanda, Victora Segalena, Julesa Romainsa, Ricciotta Canuda, Apollinairea, Cendrarsa, Reverdyja, Cocteaua, Yvana Golla, Soupaulta, Aragona, Bretona i još neke, ali kao ubjedljivo najvažniju osobu u razvoju te misli i tih praksi u poslijeratnom periodu on navodi pjesnika/teoretičara/režisera Jeana Epsteina.⁴ Epstein je autor nekoliko važnih knjiga o filmu, te kapitalnog djela o modernoj poeziji, *Današnja poezija, novo stanje svijesti (La Poésie d'aujourd'hui, un nouvel état d'esprit)*, objavljenog u izdavačkoj kući La Sirène 1921, sa pismom-predgovorom Blaisea Cendrarsa.⁵

Da bi pobliže definirao „kinopoeziju“, Wall-Romana naglašava da je riječ o „jednoj *manjoj* komponenti poetike, koja postavlja najvažnija pitanja o ulozi estetike filma – kreativnom, tjelesnom i imaginarnom iskustvu filma – u pjesničkoj teoriji i praksi.“⁶ Mi ćemo se ovdje usredotočiti na to istovremeno tjelesno i imaginarno *iskustvo*, naročito po pitanju vizuelne poezije, koju Wall-Romana objašnjava na sljedeći način: „Kinopoezija se sastoji isključivo od predmeta koji se nalaze na stranici, bilo da su to tekstualni ili vizuelni predmeti, ili onih koji su istovremeno i jedno i drugo, koji se smatraju 'poetičnim', te u kojima su vidljive filmske ili kinematografske crte“.⁷ Hipoteza je, dakle, da iskustvo filma preobražava poeziju na početku XX vijeka, te onda nastavlja da je preobražava u nadrealizmu i nakon toga. „Kinopoezija“ je tako praksa „transmedijskog“ pisanja,⁸ budući da „novi estetski režim“, po

¹ Wall-Romana, *op. cit.*, str. 58–59.

² Stéphane Mallarmé, *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*, Pariz, Gallimard, 1914, izdanje bez brojeva stranice.

³ Wall-Romana, *op. cit.*, str. 56.

⁴ Wall-Romana mu posvećuje cijelo poglavlje, „Jean Epstein's Invention of Cinemopoetry“, *op. cit.*, str. 113.

⁵ Jean Epstein, *La poésie d'aujourd'hui*, Pariz, La Sirène, 1921.

⁶ Wall-Romana, *op. cit.*, str. 4.

⁷ *Ibid.*, str. 5.

⁸ *Ibid.*, str. 18.

izrazu Jacquesa Rancièrea, omogućava i olakšava razmjene i međusobne „kontaminacije“ između umjetnosti.¹ Druga Wall-Romanina hipoteza bila bi da je kinematografija najvažniji faktor u otkriću fenomena „pokretnih slova“ na početku XX vijeka (pjesnika i umjetnika), te je on taj fenomen još nazvao i *sinegrafsko polje* (engl. *cine-graphic field*).² Način na koji se slova pojavljuju i pomjeraju na filmskom platnu izazvao je dakle interes za vizuelnu poeziju kod pjesnikâ.

Treba ipak primijetiti i to da je prije izuma kinematografije već postojalo mnoštvo plakata, reklama i javnih napisa svih vrsta, već od kraja XIX vijeka. Jasno je da ta estetika teksta na javnim mjestima često teži dinamizmu, te je i taj *grafički* dizajn zasigurno direktno utjecao na moderni grafički doživljaj teksta u pjesničkim estetikama avangardi,³ te podbadao znatiželju pjesnika vezano za mogućnosti interakcije između teksta i slike. Na plakatima i na reklamama također, nepomični tekst je na izvjestan način često dinamiziran uz pomoć tipografske dispozicije i prije svega zahvaljujući toj likovnoj i grafičkoj kompoziciji. Likovnost je za Wall-Romanu „ključno sjecište u kojem percepcija, metamorfoza, tehnologija i habitus tijela istovremeno postoje i ulaze u interakciju“.⁴ Film posjeduje tu osobitu sposobnost da može reproducirati tjelesne i društvene situacije. Pjesnici su razumjeli tu jedinstvenu moć ubjedljivosti koju on posjeduje, te su je uzeli kao primjer za svoje inovacije u domenu pjesničkog jezika i izraza.

Naglasimo da je film u to doba još bio nijemi, što je bez ikakve sumnje za posljedicu imalo dodatno naglašavanje dinamičkog aspekta u recepciji publike. Viđenje i recepcija ove nove vrste predstave je dakle prije svega podrazumijevalo percepciju. Kao što je isticao Merleau-Ponty, „zahvaljujući percepciji mi možemo razumjeti značenje filma: film se ne misli, već se percipira“, budući da postiže značenje „vremenskim i prostornim rasporedom elemenata“.⁵ Tako se opet vraćamo pitanju percepcije, kao i pitanju *elemenata*. Valja nam jasno postaviti pitanje koja je veza između percepcije u filmu i plakata (te reklama), jer očito se estetika vizuelne poezije naslanja i na jednu i na drugu. Šta je, dakle, zajedničko filmu i plakatima, ako nije činjenica da i jedno i drugo predstavljaju likovno i dinamičko iskustvo, te činjenica da se u stvaranju tog doživljaja računa na percepciju da bi se potakla mašta publike?

Nastavimo sada sa još nekoliko opaski o funkcioniranju percepcije u filmu. Merleau-Ponty najprije naglašava da je percepcija nepodijeljena, da ona nije intelektualna, te da „ono što je

¹ Jacques Rancièrea, *Aisthesis. Scènes du régime esthétique de l'art*, Pariz, Editions Galilée, kolekcija « La philosophie en effet », 2011.

² Ibid., str. 33.

³ Vidjeti: Willard Bohn, *Modern visual poetry*, University of Delaware Press, 2001, str. 17–21.

⁴ Wall-Romana, *op. cit.*, str. 45.

⁵ Maurice Merleau-Ponty, *Le Cinéma et la nouvelle psychologie*, Pariz, Gallimard, 1996/2009, str. 22.

prvo i što prvo dolazi u našoj percepciji, to nisu jukstaponirani elementi, već cjeline“.¹ Percepcija dakle organizira vidno polje kao cjelinu, vršeći sintezu elemenata koji ga čine, a takva sinteza nema ništa intelektualno: „Kada percipiram, ja ne promišljam svijet, on se organizira preda mnom“.² Merleau-Ponty potvrđuje tako da „mi možemo primijeniti na percepciju filma sve što smo upravo rekli o percepciji općenito“.³ Percepcija gledaoca je ta koja gradi filmsku predstavu, ona je ta koja je dovršava. Raštrkani i raznorodni elementi se preobražavaju u koherentnu cjelinu, baš kao i kretanje, te sam smisao događaja.

Čini mi se da ove zaključke možemo vrlo lako primijeniti na plakate i reklame (te dakako na vizuelnu poeziju). U to vrijeme, likovne cjeline na plakatima često nastoje odati utisak dinamizma zahvaljujući tipografskim dispozicijama i jukstaponiranju različitih elemenata. Možemo uzeti kao primjer ilustracije i naslovnu stranicu Cendrarsove knjige *Kraj svijeta koji je snimio anđeo Notre-Dame (La Fin du monde filmé par l'ange Notre-Dame)*, koje je 1919. realizirao Fernand Léger.⁴

Ako su elementi previše jednolični ili slični, tada nema nikakvog utiska dinamizma, i rezultat je statičan. No, kada su, naprotiv, ti elementi „udaljene stvarnosti“ koje se približavaju, to proizvodi utisak kretanja i energije. Time se ovdje opet približavamo „simultanosti stranice“. Ako se različiti elementi ne organiziraju u logične i koherentne cjeline, oni dodaju utisak kretanja i brzine, te na taj način već *izražavaju* određeni doživljaj vremena i prostora, te, što je još važnije, zajedno sa njim i cjelokupnu modernu osjećajnost.

Evo kako Apollinaire, sa nešto drugačijim vokabularom, opisuje simultanimizam 1913, govoreći o slikarima i o percepciji:

Svjetlost nije postupak. Ona dolazi od naše osjećajnosti (od oka). Bez osjećajnosti, nikakvog pokreta, naše oči su suštinska osjećajnost između *prirode* i naše *duše*. Naša duša održava svoj život u harmoniji. Harmonija se može stvoriti jedino iz *simultanosti* u kojoj *mjere* i proporcije svjetlosti dolaze do *duše*, [kroz] uzvišeno čulo naših očiju. [...] Ta simultanost je sami život.⁵

¹ Merleau-Ponty, *Le Cinéma et la nouvelle psychologie*, op. cit., str. 7.

² Merleau-Ponty, *Le Cinéma et la nouvelle psychologie*, op. cit., str. 12.

³ Ibid.

⁴ Naslovna stranica i ilustracije originalnog izdanja iz 1919. dostupni na stranicama Indexgrafik.fr i KB National Library of Holland (1. 4. 2020.) na: <http://indexgrafik.fr/la-fin-du-monde-filmee-par-lange-n-d/>; i <https://www.kb.nl/fr/collection-koopman/la-fin-du-monde-filmee-par-lange-n-d>.

⁵ Apollinaire, «A travers le salon des indépendants», *Montjoie !*, 18. marta 1913, dodatak br. 3, specijalni broj. Konsultirano 29. 10. 2014, na sajtu *BNF Gallica*:

<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k891142h.image.langEN.r=Canudo,%20Ricciotto,%20montjolie>

Apollinaireov vokabular je ovdje pomalo romantičarski i zastario, čak i u odnosu na njegovu epohu, ali dosta bi bilo zamijeniti riječ „osjećajnost“ sa *percepcija*, te riječ „duša“ sa *svijest*, e da bi taj iskaz postao posve koherentan sa analizom fenomenologije percepcije. Simultanost potiče od osobitog *pogleda* koji pripada samoj percepciji. Cendrars također govori o vezi između *simultanog* (to je izraz koji je on preferirao), moderniteta, filma, tehnologije i percepcije:

Film. Vrtlog pokreta u prostoru. [...] Sve se mijenja. Promjena. Moral i politička ekonomija. Nova civilizacija. Novo čovječanstvo. Brojevi su stvorili jedan matematički, apstraktni organizam, korisne mašine koje se brinu za najprostije potrebe čula i koje su najljepša projekcija mozga. Automatizam. Psihički život. Novi komfor. Mašine. *A mašina je ta koja nanovo stvara i pomjera smisao za orijentaciju te koja napokon otkriva izvore osjećajnosti* [...] Stotinu svjetova, hiljadu pokreta, milion drama ulaze istovremeno u polje tog oka kojim je kinematografija obdarila čovjeka. A to oko je čudesnije nego mrežasto stostruko oko muhe. Od njega je mozak zbrkan. Damar slikâ. [...] Sve je ritam, riječ, život.¹

Kinematograf, koji je mašina, „otkriva izvore osjećajnosti“, ili, po izrazu Merleau-Pontya o pogledu, „razmjenu sa svijetom i prisustvo na svijetu koji su puno stariji od inteligencije“.² „Mozak je zbrkan“, komentira Cendrars, fasciniran proliferacijom slika, te naročito tim mehanizmom koji *pokret* i *brzinu* čini osjetnima.

Merleau-Ponty napominje, opet povodom filma, i to da:

Kao što vizuelni film nije obična pokretna fotografija drame, te kao što izbor i montaža slika za film predstavljaju originalno sredstvo izražavanja, isto tako i zvuk u filmu nije obična fonografska reprodukcija zvukova i riječi, već podrazumijeva određenu unutarnju organizaciju koju stvoritelj filma mora izmisliti.³

Čak iako ovdje filozof govori o zvučnom filmu, koji još uvijek nije postojao u 1910-im godinama, on utvrđuje princip funkcioniranja filma koji predstavlja istinsku inovaciju na početku dvadesetog vijeka: montažu. Film dakle nije „zbir slika, već vremenski oblik“.⁴ Već smo utvrdili da u poeziji *elementi stvarnosti* – to jest fragmentarne predstave – predstavljaju vremenske oblike. U tom istom smislu, film ne reproducira *totalnu* situaciju, već izbor fragmenata i znakovitih detalja:

¹ Blaise Cendrars, « L' A B C du cinéma » u: *TADA*, tom 11, *op. cit.*, str. 29. Ja podvlačim.

² Merleau-Ponty, *Le Cinéma et la nouvelle psychologie*, *op. cit.*, str. 13.

³ *Ibid.*, str. 18.

⁴ *Ibid.*, str. 16.

Budući da film ima, pored selekcije kadrova, njihovog poretka i njihovog trajanja koji čine montažu, selekciju scena ili sekvenci, njihovog poretka i njihovog trajanja koji čine knjigu snimanja, on djeluje kao složena forma unutar koje se izrazito brojne akcije i reakcije vrše u svakom trenutku, te čiji zakoni su još uvijek neotkriveni do kraja, iako su ih dosad samo instinktivno naslućivali osjećaj i taktičnost režisera koji koristi *kinematografski jezik* kao što čovjek koji govori koristi sintaksu, a da o njoj ne razmišlja, te bez da je uvijek sposoban [izreći] pravila koja poštuje spontano.¹

Pjesnici su dosta brzo razumjeli *potencijal*, koji naglašava Cendrars u svom tekstu « ABC du cinéma », ² potencijal te nove likovne izražajnosti. Michel Décaudin je naglašavao veoma jasnu razliku, u scenariju *La Bréhatine*, između pisanja Andréa Billyja i Apollinairea, budući da ta razlika nije samo pitanje stila. Dok Billy razvija jedno linearno i narativno pismo, te dijaloško, sve u svemu književno i čak pozorišno,

Apollinaire, naprotiv, razmišlja u slikama. Ne samo da manje koristi pozorišni dijalog, koji bi bio posve neupotrebljiv u nijemom filmu, te preferira tekstove koji se izmjenjuju sa sekvencama, već je njegova naracija posve eliptična, nepovezana, napreduje kroz segmente, ne kroz rečenice; on koristi tehniku višestruke ekspanze te *fade-in/out*, različite kadrove kroz približavanje i udaljavanje kamere. Umjesto književnog pisanja, on piše pravu knjigu snimanja, sav u pokretu.³

Nepovezanost, za koju se Apollinaire interesira barem od teksta « L'Onirocritique » (1909), također je razlog zbog kojeg on usmjerava svoju pažnju na taj kinematografski jezik ili pismo. Međutim, moramo primijetiti da on nema ambicije da napravi osobite inovacije u žanru filmskog scenarija. Što se tiče pjesnika koji su tih godina pisali scenarije, Cendrars priznaje kako je računao da će mu, kako kaže, „scenario za *Kraj svijeta...*“ omogućiti da „se obogati“, ⁴ a André Billy, za ovaj isti tekst *La Bréhatine*, navodio je kao razlog zašto se otisnuo u taj posao, kao da se izvinjava, činjenicu da su njemu i Apollinaireu trebali novci, a na tom poslu jesu zaradili tada respektabilnu sumu od 2.000 franaka.⁵ Za ovog drugog, pisanje scenarija očigledno je ipak bilo izazov i avantura. Pomislimo također na način na

¹ Merleau-Ponty, *Le Cinéma et la nouvelle psychologie*, op. cit., str. 17–18.

² « L'ABC du cinéma », u: Cendrars, *TADA*, tom 11, op. cit., str. 30.

³ Tekst *Notice* priređivača M. Décaudina za djelo *La Bréhatine*, u: Apollinaire, *Œuvres en prose, tome I*, Pariz, Gallimard, kolekcija la Pléiade, 1977, str. 1472. Za još detaljniju paralelnu stilističku analizu tog scenarija, vidjeti: Nadja Cohen, « *La Bréhatine*, un scénario trop tournable de Guillaume Apollinaire », u: *Poésie et médias, XXe –XXIe siècles*, uredila N. Cohen et al, Nouveau monde édition, 2012, str. 75–90.

⁴ Cendrars, « Pro Domo », predgovor *La Fin du monde filmée par l'Ange N.-D.*, u: *TADA*, tom 7, textes présentés et annotés par J.-C. Flückiger, Pariz, Denoël, 2003, str. 257.

⁵ Navedeni članak Nadie Cohen, str. 88.

koji se Cendrars, nešto kasnije, isto tako bavio filmom: zar nije i to bila još jedna avantura, iskustvo, još jedno zanimanje u nizu? Što se tiče teksta *La Bréhatine*, Apollinaire je sigurno na njemu zaradio prijeko potrebne novce, ali mu se sigurno sviđalo da savlada taj jezik, to pismo i to zanimanje, između ostalog i da bi ih dodao u sopstveni arsenal tehnika i postupaka. Bio je to zanimljiv i u neku ruku eksperimentalan pothvat za njega: „napor da postigne vizuelno, kinematografsko pismo, tu je očigledan, čak iako on ne koristi smjele, te možda ponekad previše lake puteve avangarde. Ali pjesnik je pisao za film više kao režiser nego kao scenarista“.¹

Reverdy, u svom jedinom spisu o „Kinematografu“ (« Cinématographe »), žustro kritikujući komercijalni film i patetično glumatanje, osobito evropskih glumaca, objašnjava funkcioniranje nove izražajnosti filma, te način na koji taj „jezik“ pravi interakciju sa gledaocem:

Film nije, kao što su neki mislili, pantomima, nakaradna i izrazito dosadna predstava. U kinu pokret ne treba da zamijeni riječ. Ima drugih *isključivo kinematografskih sredstava* koja čine suvišnim to pretjerano gestikuliranje. *Duh gledaoca čini sve ostalo.*

Ako pokažemo ženu koja gleda kroz prozor, te odvojeno, nebo bez oblaka, neki mali dječak koji sjedi pored mene će možda reći: „Ona gleda u nebo“. Rezultat je postignut *jednostavno i direktno.*²

Reverdy, kao i Apollinaire, Cendrars, te (kasnije) Merleau-Ponty, insistira na perceptivnom djelovanju filma, te na neposrednosti tog novog izražajnog „jezika“. Kada Reverdy piše, opet u *Nord-Sudu*, tekst „O kubizmu“ (« Sur le cubisme »), on naglašava istu prednost nove likovne izražajnosti u slikarstvu: „Kubizam je eminentno likovna umjetnost; ali je on umjetnost stvaranja, a ne reprodukcije ili interpretacije“. Pjesnik tvrdi da kubisti daju djela koja „se obraćaju *direktno oku i čulima* ljubitelja slikarstva“.³ Kao i film, kubizam se obraća čulima i percepciji. Uprkos činjenici da će Reverdy prezreti film kasnije (1933), sa zaključkom kako ta zabava za mase nije umjetnost,⁴ frustriran možda komercijalnim uspjehom, te filmskim aspektom *masovne kulture*, ipak je teško poreći da njegove ponekad nagle promjene „kadrova“ duguju nešto filmu. Da li bi zaista bilo moguće zamisliti da je sljedeća sekvenca, primjer koji sam izabrao skoro nasumice između toliko drugih u Reverdyjevoj poeziji, napisana u vijeku bez filma?

¹ Notice M. Décaudina za tekst « Cinéma », u: Apollinaire, *Œuvres en prose I*, op. cit., str. 1471.

² Reverdy, *Œuvres complètes I*, op. cit., str. 508.

³ Ibid., str. 459.

⁴ « L'art du ruisseau » u: *Œuvres complètes II*, op. cit., str. 1171–1172.

Natpis u ulici otkriva sav svoj misterij
Podignuta ruka pored balkona drži teg
Oči se šire od jedne posljednje zrake
 Zvonik postaje nizak
Neki oblak ga slama
U vrtu bi stablo moglo pasti
Jedna ruka sakuplja suhe grane
I steže ih zajedno kao buket
Hiljade prstiju vjetra lupaju još jače po prozoru
 Glava koja se pojavljuje gleda u nebo
 Čeka da vidi šta će se dogoditi¹

U članku na temu Reverdyevog odnosa prema filmu, što je tema koja se baš i ne podrazumijeva obzirom na mali broj tekstova koje je pjesnik posvetio tom pitanju, Philippe Ortel ipak tvrdi da Reverdyev tekst « Cinématographe » pokazuje znakove utjecaja filma na pjesnika, te proučava kako pjesnik u tom tekstu postupa sa nekim od svojih rečenica na kinematografski način. Za Ortela, „[...] u 1910-im godinama, izum braće Lumière bio je primjer za književno stvaranje: poredeći film sa 'svjetionikom', početna rečenica Reverdyevog teksta od njega čini primjer koji treba slijediti“.² Evo rečenice u pitanju: „Film stane, smjesti se, dijeli se iza ogledala, pored stanice, svjetionik u mjestu“ (« Le cinéma se gare, se place, se distribue derrière la glace, la gare, le phare sur la place »).³ Uprkos određenoj rezervi Reverdyja prema filmu kao zabavi za mase, moguće je govoriti o *kinopoeziji* kod njega, kao i o „figurativnom filmu“. Takav „film“ napokon materijalizira unutarnji i spoljašnji protok kojem je moderni lirski subjekt podvrgnut“.⁴ Reverdy u svom tekstu hvali američki film (naročito Chaplina, ali ne insistirajući baš previše), zbog nedostatka patetike i pretjeranog gestikuliranja te plačljivosti, koje smatra nepodnošljivim u evropskom filmu. Ortel sugerira da je zapravo Reverdy među prvim modernim pjesnicima insistirao na pojmu intenziteta („Gledajući taj film, osjetio sam jednu *intenzivniju*, te barem isto toliko čistu emociju kao i pred umjetničkim djelima koja su mi najdraža“),⁵ te da je u istom mahu bio kritičan prema pojmu osjećanja i sentimentalnosti uopće. Izražajnost romantičarskog tipa ne može proći bez sentimentalnosti, dok američki film dobiva na intenzitetu kroz krajnju ogoljenost i štedljivu ekspresivnost glumaca, kao što primjećuje Ortel, „delegirajući montaži dio izražavanja smisla“.⁶ Isto toliko štedljivo korištenje

¹ « Plus d'atmosphère », u: Reverdy, *Plupart du temps, Poésie/Gallimard*, 2004, str. 277.

² Philippe Ortel, « L'envers du cinéma dans la poésie de Pierre Reverdy », u: *Poésie et médias, XXe – XXIe siècles, op. cit.*, str. 28. i 30.

³ Reverdy, *Œuvres complètes I, op. cit.*, str. 507.

⁴ Ortel, navedeni članak, str. 30.

⁵ Reverdy, *Œuvres complètes I, op. cit.*, str. 510.

⁶ Ortel, navedeni članak, str. 31, 36–37.

izražajnih sredstava i odsustvo pretjerane sentimentalnosti su upravo neke od upečatljivih karakteristika Reverdyeve poezije. Merleau-Ponty napominje da trajanje jednog kadra može izražavati njegov smisao u filmu, u svojevrsnoj „kinematografskoj metrici“.¹ Takva *metrika* slikâ, vrlo slična filmskoj montaži, zaista je dio Reverdyeve poetike, bio on filmom oduševljen ili ne.

Zaustavimo se još malo na toj temi filmskog „jezika“. Cendrarsov tekst „ABC Filma“ (« L’A B C du Cinéma ») film vidi kao ništa manje nego posljednju revoluciju ljudskog jezika i uma („TREĆA SVJETSKA REVOLUCIJA“), i to sa neobuzdanim oduševljenjem:

I eto Daguerrea, Francuza koji je izumio fotografiju. Pedeset godina kasnije film je rođen. Obnova! Obnova! Neprestana evolucija. Posljednja dostignuća preciznih nauka, svjetski rat, koncepcija relativnosti, političke napetosti, zbog svega možemo previdjeti da smo na putu prema *novoj sintezi ljudskog duha*, prema *novom čovječanstvu*, te da će se pojaviti jedna rasa novih ljudi. Njihov jezik će biti film. Pogledajte! Pirotehničari Tišine su spremni. *Slika se nalazi na samom izvoru emocije*. [...] Slova te nove abecede se sudaraju u svom bezbroju. Sve je postalo moguće! Evanđelje Sutrašnjice, Duh Budućeg Zakona, Naučna Epopeja, Legenda o Budućnosti, Vizija Četvrte Dimenzije Egzistencije, sve Interferencije. Pogledajte! Revolucija!²

Ta vizija nije lišena određenog gigantizma kojeg Cendrars u potpunosti prihvata, ali nam ona omogućava da uvidimo centralnu poziciju te nove ekspresivnosti (ili novog jezika) u modernističkom projektu *novog čovjeka*. Da li će biti moguće *promijeniti život* sa *univerzalnim jezikom dostupnim svim čulima*? Cendrarsova vizija je još više *mesijanska* od Rimbaudove, te bez naivnosti gimnazijalca iz Charlevillea. Cendrars također objašnjava montažu kao novi, direktniji, neposredniji i intuitivni jezik:

Usmjerite objektiv na ruku, na ugao usta, uho, i drama se već ocrtava, uvećava se na pozadini svjetlosnog misterija. Već nam više nije potreban govor; uskoro će nam i likovi biti suvišni. [...] Uhvaćeni život. Dubinski život. Abeceda. Slovo. ABC.³

Cendrars naglašava važnost percepcije, *suspense*, kolektivni karakter tog imaginarnog i fiktivnog iskustva, te napokon čak i fiziološke reakcije gledaoca koje čine to iskustvo također tjelesnim, te samim tim „stvarnijim“ i uzbudljivijim:

¹ Merleau-Ponty, *op. cit.*, str. 17.

² Cendrars, « L’A B C du cinéma », u: Cendrars, *TADA*, tom 11, *op. cit.*, str. 32–33.

³ Cendrars, « L’A B C du cinéma », *op. cit.*, str. 29–31.

Pažnja se usmjerava na zlokobno mrštenje obrva. Zatim na ruku prekrivenu zločinačkim žuljevima. Na komad štofa koji ne prestaje da se natapa krvlju. Na sat od lanca koji se zateže i koji se napuhuje kao i vene na čelu. Milioni srca prestaju kucati u istoj sekundi u svim metropolama svijeta kao što i u najzabačenijim selima smijeh odjekuje kroz polja. Šta će se dogoditi?¹

U kino-salama.

Gledalac koji nije više nepomičan na svojem sjedištu, koji je otet, silovan, koji je dio radnje, koji se prepoznaje na platnu usred grčenja gomile, koji urla i viče, protestira i koprcu se.²

Uopće nije bezazleno ni to da Reverdy, manje-više u istom trenutku (1918, dok je „ABC Filma“ napisan između 1919. i 1926), bilježi slične primjedbe o kolektivnom, imaginarnom i fiziološkom iskustvu filma, povodom komike Charlesa Chaplina:

Charlotove smicalice su cijeli film. Njegov duh napuhuje platno i drži sve ostalo koje uopće nema duha, pa on to nadomješta grubom farsom koja je pretjerano brutalna, napeta, epileptična, ali karakteristično američka. Ovdje je rezultat postignut zahvaljujući grandioznom i uzbudljivom pretjerivanju, ali koje ipak spada među čiste postupke. Sala je omamljena, izgubljena, zaprepaštena i smije se još glasnije što je radnja filma napetija.³

Nadia Cohen bilježi, u svom članku o *La Bréhatine* Apollinairea i Billyja, da su „mnogi svjedoci iz tog vremena iskustvo gledaoca filma opisali kao nasilje koje je izvršeno nad čulima [...]“.⁴ I zaista, Cendrars već hvali to „nasilje“ u svom tekstu *New York in Flashlight*, iz 1912:

Bio sam na terapiji kod kinematografa. [...]

Slike padaju kao kiša. Mozak je otekao od kiše. Nervi se opuštaju. Srce se umiruje. Scene defiluju, šibaju me, ledeni korbači tuševa. Vulgarnost svakodnevnog života me regenerira. Ne ganjam više nikakve iluzije. Ne sanjarim. Nema više metafizike. Ni apstrakcije. Vilice

¹ Cendrars, « L'ABC du cinéma », *op. cit.*, str. 30.

² *Ibid.*, str. 33.

³ Reverdy, *Œuvres complètes II*, *op. cit.*, str. 509.

⁴ N. Cohen, navedeni članak, u *Poésie et médias, XXe – XXIe siècles*, *op. cit.*, str. 79.

se opuštaju. Smijem se, ljuljajući se na sjedalu. Za samo pet sua. To je moja higijena previše-ogorčenog-čovjeka-od-pera.¹

Cendrars smatra tu nasilnost svojevrsnom terapijom, jer su na njega terapeutski djelovali Chaplinovi filmovi. Što se tiče lika „Charlota“ (fr. *Charlot*, engl. *the Tramp*), već smo vidjeli da su te pjesničke „chaplinade“ postale oko 1920. skoro kao neki zasebni žanr u modernoj poeziji, te se Cendrars tome prepušta kao rijetko koji drugi pjesnik. Ne zato što bismo trebali vjerovati njegovoj usputnoj anegdoti u kojoj prepričava kako je, kada je prvi put vidio neki Chaplinov film, odmah prepoznao siromašnog studenta sa kojim je dijelio sobu u Londonu 1909, već zbog Cendrarsove teorije o nastanku slavnog komičnog lika.

Po Cendrarsu, Charlot se rodio na frontu², budući da su svi vojnici u rovovima pričali samo o njemu, u patroli, kada donose vodu ili „sok“ (vino), u zemunicama, bilo gdje i bilo kad, budući da su ga u suštini doživljavali kao jednog od njih. Legendu o Charlotu proširili su oni koji su se vraćali sa dopusta, te koji su prepričavali ostalima ono što su vidjeli u kinu, a Charlotovi doživljaji doista sve grohotom nasmijavaju, čak i u teškim situacijama. No, koji li je razlog tog osobitog uspjeha Chaplina među vojnicima na frontu? Cendrars u istom tekstu priča koliko je doživljaj jednog filma sa Charlotom bio različit za vojnike sa fronta (fr. *les poilus*) i za civile iz pozadine:

Hej, vojniče, nemojte se tako smijati! Znete li vi da je rat! Reče mi neki dostojanstveni G. iz
Pozadine.

Boga mu, došli smo gledati Charlota!

Nije me mogao razumjeti. Ja sam se smijao do suza.³

„Ljudi iz pozadine“ doista nisu mogli razumjeti zašto jedan vojnik sa fronta tako reaguje na film sa Charlotom, budući da nisu mogli razumjeti njihove traume sa fronta. Istina, Chaplin je kasnije stekao svjetsku slavu koja još traje, ali izgleda da nikome nije bio toliko smiješan kao vojnicima sa fronta. Ne samo da je „Charlot bio Francuz“, kao što kaže Cendrars – već je riječ bilo o nekom siromašnom jadniku iz naroda, proleteru sa kojim se *narod* iz rovova mogao poistovjetiti. Tek 1918. će Chaplin napraviti film u kojem je Charlot američki vojnik u takozvanom Velikom Ratu (fr. *Charlot soldat*, engl. *Shoulder Arms*). No čak i prije toga, u toku rata, a da nije nosio ni pušku ni uniformu, Charlot je bio jedan od njih po svojem siromaštvu, koje podrazumijeva patnju i nasilne kretnje nametnute njegovom tijelu, te

¹ Blaise Cendrars, *New-York in flashlight* (1912), u: Blaise Cendrars, *Inédits secrets* (1910-1935), Le Club français du livre, 1980, str. 239–240. Citirano iz: *Poésie et médias, XXe – XXIe siècles*, op. cit., str. 79.

² Cendrars, « La naissance de Charlot », op. cit., str. 25–27.

³ Ibid., str. 127.

štaviše po načinu na koji je on sve to podnosio i snalazio se uprkos tome što je mali i mršav, zahvaljujući samo tome što je bio spretan i lukav. Kada je Cendrars prvi put čuo za njega od nekoga ko se vratio sa dopusta, pogrešno je razumio „da je to neki njegov buraz“.¹ Druga Cendrarsova anegdota, iz istog tog teksta, možda i objašnjava to čudno rođenje na frontu, u kojem se spajaju ludi smijeh i očajnička sveprisutnost smrti. Cendrars hoda kroz rov sav blatnjav, sa pantalonama pocijepanim od bodljikave žice, „sa bradom od šezdeset dana“, kada ga grupa veselih artiljeraca primijeti i dočekaju ga vičući: „Ej, vidi, eno Charlota!“, i svi se odvale smijati, te Cendrars priznaje: „Ja sam ostao zamišljen“.²

Cendrars je zapravo napisao nekoliko tekstova o Charlotu, od kojeg je na neki način napravio jednog od svojih dvojnika,³ ali ono što nas ovdje naročito interesira je to rođenje lika Charlota kroz traume Prvog svjetskog rata. Christophe Wall-Romana bilježi da je Cendrarsov tekst „Film o kraju svijeta“ (« Le film de la fin du monde ») objavljen u *Mercure de Franceu* od 1. decembra 1918, zajedno sa „Novim duhom i pjesnicima“ Guillaumea Apollinairea koji je upravo umro mjesec dana ranije, te sa jednim od prvih članaka o posttraumatskom stres sindromu (PTSP), pod naslovom „Strah od opasnosti kod vojnika“ (« La peur du danger chez le soldat »).⁴ Moglo bi se reći da je taj prvi broj *Mercure de Francea* nakon kraja rata spojio posljedice ratnih trauma na različitim nivoima: na nivou medicine, filmskog pisanja i poetike. Dvije stvari su ipak sasvim sigurne: najprije, činjenica da je rat potaknuo „kinopoetička“ razmatranja među pjesnicima, uzimajući u obzir veliki broj takvih publikacija počevši od 1917. do 1918, te zatim, to da je film za pjesnike-veterane bio neka vrsta terapije.

Walter Benjamin je napomenuo, bez daljnjeg preciziranja: „dadaizam je sredstvima slikarstva (odnosno literature) pokušao stvoriti efekte koje publika danas traži u filmu“.⁵ Nažalost, ne znamo tačno o kojim sredstvima i o kojim efektima ovdje Benjamin govori, no ako pretpostavimo da se radi o tipografiji i efektima dinamizma i percepcije o kojima općenito govorimo u ovoj studiji (a u ovom poglavlju se jasno vidi njihova povezanost sa filmom), striktno govoreći, dadaisti nisu bili ni prvi ni jedini koji su pokušavali takvo nešto, kao što je očito u svjetlu ove studije. Čini se, uostalom, da je Benjamin, odličan poznavalac avangardi i književnosti, itekako bio svjestan te činjenice, izvlačeći jedan od zaključaka o novoj osjećajnosti i posljedicama uvođenja mašine u osjećajnu stvarnost:

¹ Cendrars, « La naissance de Charlot », *op. cit.*, str. 125.

² *Ibid.*, str. 126.

³ Jean-Carlo Flückiger, « Portrait de l'autre en Charlot » u: *Portraits de l'artiste*, Minard-Lettres modernes, « Blaise Cendrars » br. 5, 2003, str. 91–114.

⁴ Wall-Romana, *op. cit.*, str. 177.

⁵ Walter Benjamin, « L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique » (1939), u: *Œuvres III*, Gallimard, folio Essais, 2000, str. 307. Prevod citiran iz: W. Benjamin, *Umjetničko djelo u razdoblju tehničke reprodukcije*, konsultirano 21. 3. 2020. na: https://www.ipu.hr/content/zivot-umjetnosti/ZU_78-79-2006_022-032_Benjamin.pdf.

Iz filma se, kao za dadaizam, mogu izvući važni zaključci i za kubizam i za futurizam. I kubizam i futurizam javljaju se kao slabi pokušaji umjetnosti da sa svoje strane izrazi prožimanje stvarnosti i stroja. Ti pokreti nisu svoje nastojanje, za razliku od filma, ostvarili upotrebom aparature za umjetničko prikazivanje stvarnosti, već svojevrsnim stapanjem prikazane stvarnosti i prikazane aparature. Pri tom u kubizmu glavnu ulogu igra slutnja o konstrukciji te aparature, koja počiva na optici; u futurizmu slutnja djelovanja te aparature, koje dolazi do izražaja u brzom protjecanju filmske vrpce.¹

Naravno, ne treba ni previše uvećavati ulogu filma u (r)evoluciji moderne poezije, jer ipak nije baš lako tačno razmrsiti uzajamne utjecaje različitih umjetnosti i medija zbog njihovih miješanja, hibridiziranja i slično, kao što je uostalom intermedijalna kritika donekle i pokazala.² Sa sigurnošću možemo zaključiti da „kinopoetička“ promišljanja pjesnika posjeduju iste ciljeve kao i njihova druga estetička razmatranja. Može se reći da je jedan od tih ciljeva bio da preuzmu filmsko iskustvo gledaoca da bi se s njime unaprijed poigrali na virtuelan način, te paradoksalno, unutar sredstava samog teksta.“³ Napokon, ne treba zaboraviti da je „kinopoezija“ jedno od brojnih sredstava koja su na raspolaganju eksperimentalnoj poeziji. No, ipak je fascinantno da taj novi jezik koji pjesnici uče posvuda – u kinu i drugdje – nije posve verbalan, već je također vizuelan i tjelesan.⁴ Wall-Romana je tako u pravu kada ističe da nova estetika montaže postaje „način bivanja i osjećanja“,⁵ ali zar nije to onda tačno za poeziju, koliko i za cjelokupnu modernu osjećajnost?

4.3 Sunca i odsječene glave

„Sunce prerezanog vrata“ („Soleil cou coupé“) je karakteristična pjesnička slika koja je definitivno obilježila epohu oslobođenja moderne poezije, otprilike između 1912. i 1924. godine. To je epoha koja je direktno prethodila nadrealizmu, i u kojoj je on rođen. Zbog svoje neobjašnjive bizarnosti i slobodarskog duha provokacije, ova slika možda ponekad nadahnjuje i želju da je se *ne* analizira, da je se *ne secira* razdvajajući je na elemente od kojih je sastavljena, kao da njena poetičnost rizikuje da bude uništena u tom procesu.

¹ Walter Benjamin, « L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique » (1939), *op. cit.*

² Philippe Ortel, navedeni članak, str. 48.

³ Wall-Romana, « Une source du verset moderne : le cinéma muet », *Études littéraires*, vol. 40, br. 1, 2009, str. 124.

⁴ Za „narrativnost“ koja bi bila zajednička jeziku filma i književnosti, vidjeti: *Abbott, H. Porter: « Narrativity »* u: uredili Hühn, Peter et al: *The Living Handbook of Narratology*, Univerzitet u Hamburgu. konsultirano 5. 11. 2014. na: <http://www.lhn.uni-hamburg.de/article/narrativity>.

⁵ Wall-Romana, navedeni članak, str. 134.

Međutim, uprkos toj jedinstvenoj atmosferi, koja kao da najavljuje rođenje nečega posve novog (riječ je o izlasku sunca), ova slika nije neki *izolirani slučaj* ni kod Apollinairea ni, uostalom, u cijeloj toj epohi. Cijeli jedan imaginarij izlazećih i/ili zalazećih sunaca, veoma različit u odnosu na zalaske sunaca romantičara i simbolista, te neraskidivo povezan sa motivom odsječene glave, duboko je označio tu epohu poezije. Možemo se zapitati zašto je tako.

Pjesničke slike koje dovode u vezu izlazeće sunce i odsječenu glavu nisu dakle bile posve nova pojava u Apollinaireovoj poeziji 1912. godine. U pjesmi „Zaruke“ (« Les Fiançailles ») iz 1908, posvećenoj Picassu, te uostalom citiranoj od strane Cendrarsa u „Prozi o Transsibiru“ (stih « Pardonnez-moi de ne plus connaître l'ancien jeu de vers »),¹ pjesnik kao da već najavljuje začuđujući kraj „Zone“:

On živi bez glave ona je sunce
Mjesec njegov presječeni vrat²

Ovo „on“, subjekat „rečenice“, ostaje vrlo neodređeno, budući da ga uvodi tek: „Jedan je kao planine na nebu“. Zbog toga možemo pretpostaviti da se radi o nekom simboličkom apolonskom božanstvu, budući da je sunce, no također sličan oblacima, te koji „slični godišnjim dobima“. Međutim, uprkos paradoksalnoj činjenici da ono „živi“, vidimo da je to božanstvo obezglavljeno (fr. *décapitée*). Taj isti dio „Zaruka“ sadrži jedno estetsko razmatranje o „Beskonačno maloj nauci/Koju mi nameću moja čula“.³ Zatim prelazimo sa tog razmatranja, u maniru koji je tipično Apollinaireov, skoro pa neprimjetno i bez objašnjenja na sliku apolonskog obezglavljenog božanstva. Kakav zaključak usvojiti povodom tog prelaza, koji je također svojevrsno približavanje, osim da je nova estetika na neki način povezana sa tom božanskom smrću? A božanska smrt ili sumrak bogova česta je pjesnička tema još od simbolizma, ponekad sa referencom na Friedricha Nietzschea,⁴ te je ona isto tako prisutna širom zbirke *Alkoholi*: „Mnogi od tih bogova su stradali/[...]/Veliki Pan ljubav Isus Krist“.⁵ Ovdje moram napomenuti da ne raspravljamo o „Apollinaireovoj religiji“, već o njegovoj estetici. Kod njega se ponekad vidi i žaljenje, na primjer kada kaže da su ti bogovi „Stvarno mrtvi i mačke mijauču/Na dvorištu ja plačem u Parizu“.⁶ „Herezizarh“ se ponekad raznježi nad religijom njegovog djetinjstva, a ponekad se duhovito

¹ Apollinaire, *Œuvres poétiques*, op. cit., str. 132; Blaise Cendrars, *Du Monde entier au cœur du monde*, op. cit., str. 58.

² Apollinaire, *Œuvres poétiques*, op. cit., str. 133.

³ Ibid.

⁴ Za Apollinairea čitaoca Nietzschea, vidjeti: Laurence Campa, *L'esthétique d'Apollinaire*, Pariz, SEDES, 1996, str. 12–15.

⁵ « La chanson du Mal aimé », *Œuvres poétiques*, op. cit., str. 50.

⁶ Ibid.

i prostački ruga Crkvi. Nije on bio ni ubijedeni ateista ni gorljivi kršćanin, već radije umjetnik paganin koji se rado smještao pod znak Apolona. Ovdje ćemo se, dakle, isključivo baviti tim estetskim aspektom.¹

Sunce kod *Apollinairea* označava taj *apolonski* i mediteranski karakter, no činjenica da su božanstva obezglavljena priziva Nietzscheovu smrt boga, a uostalom je i dobro poznat drugi, *dionizijski* aspekt Apollinairea, prisutan kako u „Zoni“ tako i u pjesmi « Vendémiaire »: „Poslušajte me ja sam grlo Pariza/I ako mi se sviđa popiću cijeli svijet“ (« Écoutez-moi, je suis le gosier de Paris/Et je boirai encore s’il me plaît l’univers »).² Ove dvije pjesme na neki način uokviruju novost *Alkohola* (jedna je prva, a druga posljednja u zbirci), te su, hronološki gledano, posljednje napisane. U „Zoni“ su objedinjeni svi ti elementi: sunce, dekapitacija, božanska smrt, moderna estetika i opijenost, te vitalizam.

Druge Apollinaireove slike koje povezuju sunce i smrt ili krv, ili su uronjene u postsimboličku atmosferu kao u pjesmi „Saloma“ (« Salomé »),³ ili su šokantne na nešto više „modernistički“ način na početku pjesme „Merlin i starica“ (« Merlin et la vieille femme »), ali više povezane sa temom rođenja:

Sunce se toga dana prostiralo kao trbuh
Maternji koji je krvario polako po nebu
Svjetlost je moja majka ô krvava svjetlosti
Oblaci su tekli kao menstrualno krvarenje⁴

Odsječene glave i sunce nalaze se i u pjesmi „Žeravica“ (« Le brasier »),⁵ u kojoj pjesnik baca u žeravicu „tu prošlost te mrtvačke glave“, te se pita nešto dalje „Gdje su te glave koje sam imao/Gdje je Bog moje mladosti“. Te odsječene glave i „zvijezde koje su krvarile/Samo su glave žena“. Kao i u zbirci *Himere (Les Chimères)* Gérarda de Nerval, mrtva božanstva povezana su sa voljenim ženama, u pjesnikovoj ličnoj legendi i mitologiji. Apollinaire spaljuje svoju prošlost u toj apolonskoj sunčevoj peći. Takve slike jasno pokazuju čestu preokupaciju Apollinairea, u kojoj ljubav, duhovnost, mitologija, te estetika i umjetnost ostaju nerazdvojne.

A poprilično su krvave i Cendrarsove pjesničke slike koje povezuju sunce i odsječenu glavu, naročito u „Uskrsu u New Yorku“, gdje je sunce direktno poistovječeno sa licem

¹ Za više „pobožno“ videnje Apollinairea vidjeti: Robert Couffignal, *L’inspiration biblique dans l’œuvre de Guillaume Apollinaire*, Pariz, Lettres Modernes, 1966.

² Apollinaire, *Œuvres poétiques*, op. cit., str. 154.

³ Opet u zbirci *Alcools* u: ibid., str. 86.

⁴ Ibid., str. 88.

⁵ Ibid., str. 108–109.

Isusa Krista: „Sunce je vaše Lice okaljano pljuvanjem“ (« Le soleil, c'est votre Face souillée par les crachats »).¹

U ovoj pjesmi, pitanje religije je opet direktno povezano sa izlaskom sunca i sa smrću, u općenitom kontekstu moderniteta. Noćno lutanje po gradu popraćeno je razmišljanjem o kršćanstvu, kao kasnije u „Zoni“, te je za Cendrarsa također to pitanje direktno povezano sa umjetnošću, budući da se hvali kako poznaje „sve Kristove koji *visé* po muzejima“ (« tous les Christs qui *pendent* dans les musées »),² te budući da se pita kako bi Isus bio predstavljen u kineskoj umjetnosti: „Kakvo li bi bilo vaše Lice kada bi ga naslikao Kinez“,³ e da bi potom nastavio sa slikama na kojima je „sin božiji“ podvrgnut čuvenom kineskom mučenju. Veoma je zanimljivo da se u cijeloj Cendrarsovoj pjesničkoj produkciji samo ova prva pjesma direktno bavi religijom. No, podsjetimo da je „Uskrs u New Yorku“ jedna temeljna pjesma: ona doslovno zasniva ličnost Blaisea Cendrarsa (odnosno prvo njegov pseudonim), budući da se u pisanju i kroz pisanje ove pjesme „rodio“ ovaj pisac. On se obraća Isusu: „Ne mislim više na Vas. Ne mislim više na Vas“ (« Je ne pense plus à Vous. Je ne pense plus à Vous »).⁴ Ovim stihom završava tu inauguralnu pjesmu, kao da je taj čin odbacivanja religije početna tačka, takoreći prvi korak. Značenje praznika Uskrsa je ponovno rođenje, kao što je mnogo puta napomenuto po pitanju Cendrarsa, uskrsnuća koje će biti jedna od najznačajnijih figura pisca (iako će mu kasnije biti draži Feniks koji se rađa iz sopstvenog pepela: fr. *cedres*). No, to je također podsjećanje na muke i smrt Isusovu. Doloristička figura umire zauvijek, a figura pjesnika koji je nalik na Isusa, ali otvoren prema svijetu i prema iskustvu, rađa se prvi put, e da bi se potom konstantno nanovo rađala i nanovo osmišljavala sebe, *mijenjala se*.

U „Zoni“, pitanje umjetnosti, tačnije neevropske umjetnosti u vezi sa kršćanstvom, sugeriraju „fetiši iz Okeanije i Gvineje“, koji su „Kristovi drugog oblika i druge vjere“ (« des Christ d'une autre forme et d'une autre croyance »),⁵ te oni skoro direktno najavljuju stih „Sunce prerezanog vrata“, koji izbija dva stiha kasnije i završava pjesmu. Razmotrimo dakle tu vezu između umjetnosti i kršćanstva, te tu referencu na nezapadne i neevropske kulture. U jednoj sve u svemu pobožnoj kršćanskoj epohi rođeno je slikarstvo sa trodimenzionalnom perspektivom, u vrijeme renesanse, sa Michelangelom i Leonardom da Vinciem, dok je epoha Apollinairea i Cendrarsa ona u kojoj „skončavali su kraljevi“ (« finissaient les rois »).⁶ Njihova je, dakle, jedna radikalno drugačija i nova epoha, koja zahtijeva umjetnost po svojoj mjeri.

¹ Cendrars, *Du Monde entier au cœur du monde*, op. cit., str. 40.

² Ibid., str. 32. Ja podvlačim.

³ Ibid., str. 38.

⁴ Ibid., str. 41.

⁵ Apollinaire, *Œuvres poétiques*, op. cit., str. 44.

⁶ « Vendémiaire », Ibid., str. 149.

Ipak, slabljenje religije koje u to vrijeme uzima maha kao jedna crta moderniteta, nije nužno uvijek viđeno, ni od svih, kao dobra stvar.¹ Tako je Pierre Reverdy, uostalom dosta naklonjen toj „desakralizaciji umjetnosti“,² kao i mnogi drugi pjesnici te epohe, potražio spas u religiji u 1920-im godinama. Njegov odnos prema svijetu, iako i dalje obilježen željom da odgonetne stvarnost, ipak postaje dvosmislen. Skoro u cijelosti, njegovo pjesničko djelo odiše određenom egzistencijalnom tjeskobom, te teškim i nesigurnim bivanjem na ovome svijetu, što je njegova lična i pjesnička karakteristika. Sigurno su ga upravo ta nesigurnost i tjeskoba nagnali da se konvertira i da postane katolik, kao i primjer njegovog prijatelja pjesnika Maxa Jacoba.³ Nakon toga, 1926. on definitivno odlazi sa suprugom Henriette da živi u kućici pored samostana Solesmes, daleko od Pariza. Njegove pjesme mjestimično sadrže pjesničke slike sunca povezanog sa odsječenom glavom, sa krvlju ili smrću:

Sve do krvave stijene gdje umire svjetlost
U klaonicama zalaska⁴

I u zlatu sunčevog diska
Glava tužnog pobjednika
Mrtva glava⁵

Cijelo to okruglo lice
U mračnom uglu neba
Mač⁶

A jedan čovjek
Samo on
Stoji na kraju luke
Drži svoju odvojenu glavu u rukama⁷

¹ Zakon o odvajanju crkava i države, koji je ustanovio Francusku Republiku kao *laičku*, donesen je 1905. na inicijativu Artistidea Brianta, ali ne bez žestokih prijedora i kontroverzi.

² Pierre Reverdy, *Note éternelle du présent*, Pariz, Flammarion, 1973, str. 142.

³ Reverdyev otac, vinar, bio je bilzak anarho-sindikalnim krugovima, te je Reverdy odgojen u takvoj sredini u Južnoj Francuskoj; a Max Jacob, Jevrej iz Bretagne, uzalud se bunio da je katolik kada ga je 1944. hapsio Gestapo. Umro je u logoru Drancy u predgrađu Pariza.

⁴ Reverdy, *Plupart du temps, op. cit.*, str. 299.

⁵ Ibid., str. 375.

⁶ Ibid., str. 379.

⁷ Reverdy, *Plupart du temps, op. cit.*, str. 353.

U ovim primjerima se jasno vidi da takve slike pretežno tematiziraju zalazak sunca, ali i to da su ti zalasci sunca jako različiti u odnosu na romantičarske. Michel Collot, koji je proučavao takve slike u cijelom Reverdyevom djelu, napominje sljedeće: „[sa] prizorom sunčeve agonije se ustvari podudara sjećanje na scenu koja je naročito pogodila pjesnika: smrt njegovog oca“.¹ Figura oca se zatim povezuje sa figurom Boga, kao i figurom sunca:

To što je otkriće [Boga] omogućilo Reverdyju da prevlada odsustvo [oca] vjerovatno ima itekako veze sa činjenicom da se u interpretaciji smrti sunca koju daje pjesnik miješaju Kristove muke i smrt oca.²

Ovakav psihoanalitički pristup je izrazito temeljito proveden u cijeloj toj studiji Michela Collota. Dodajmo ovdje još jedan Reverdyev citat koji se tiče Apollinairea, kojeg (u nekrologu) hvali da je bio „prvi koji nije samo imitirao simboliste“, te kojeg metaforički poistovjećuje sa suncem:

Sunce silazi svako veče ispod horizonta i niko ne plače. Svaki put kada neki čovjek padne, neki drugi se diže; ali kada ode veliki pjesnik, to znači da će dugo vremena trajati crna noć umjesto sjajnog dana koji je svjetlucao.

Guillaume Apollinaire je umro...³

Iz ovih analiza je jasno vidljivo da se kod sve trojice ovih pjesnika sunce javlja kao jedna od najznačajnijih figura propitivanja odnosâ između sakralnog i moderne umjetnosti te poezije, u novim uvjetima koje je stvorio duhovni, estetski i kulturni zaokret modernog doba.

Moramo se također zapitati kakav smisao u svemu tome ima sami čin dekapitacije? I koji smisao pridodati tom imaginariju odsječenih glava? Patrick Wald-Lasowski, koji je proučavao imaginarij giljotine u kontekstu moderniteta, naglašava da „tokom [cijelog] XIX vijeka gubilište privlači sve poglede“,⁴ i to „[sve do] definitivne propasti tog imaginarija – kojeg poništava Prvi svjetski rat – u blatu rovova“.⁵ Činjenica da se taj imaginarij završava u vrijeme rata nas mora zainteresirati, jer tačno dvije godine prije rata javljaju se prvo „Uskrs u New Yorku“, zatim „Zona“, u kojima je sunce, povezano sa Isusom ili šire sa Bogom, *odsječene glave*. Povezivanje motiva odsječene glave sa zalascima sunca prikazuje

¹ Michel Collot, *Horizon de Reverdy*, Pariz, Presses de l'École Normale Supérieure, 1981, str. 27.

² Ibid., str. 29.

³ Reverdy, *Œuvres complètes*, tom I, *op. cit.*, str. 543.

⁴ Patrick Wald-Lasowski, *Guillotinez-moi !*, Pariz, Gallimard, kolekcija « Cabinet de lettrés », 2007, str. 127.

⁵ Ibid., str. 129.

u vrlo uznemirujućem svjetlu romantičarske zalaske sunca, koji su se naizgled bezazleno množili sve do kraja XIX vijeka i simbolističke mračne interpretacije tog motiva. Cijeli taj vijek kao da nikako nije mogao zaboraviti ni Revoluciju, ni takozvanu *Louissette* kako su odmilja nazivali giljotinu u toku Revolucije.

Istina je da taj imaginarij odsijecanja glave ostaje veoma prisutan u književnosti druge polovine XIX vijeka, naročito u mitskoj figuri Salome (fr. *Salomé*) koja će jednako intrigirati Flauberta, Banvillea, Julesa Laforguea, Huysmansa, Oscara Wildea i Mallarméa, kao i Apollinairea, u njegovoj pjesmi « *Salomé* », objavljenoj prvi put 1905, te nakon toga u *Alkoholima*. Međutim, treba napomenuti da u toj pjesmi, baš kao i u pjesmi « *Rosemonde* », Apollinaire se jasno udaljava od određenih vidova neosimbolizma, čak iako i dalje saraduje sa časopisom *Vers et prose*, kao što ističe Michèle Tillard:

Oko 1905. javlja se jedan neosimbolistički pokret: časopis *Vers et Prose*, koji je te godine osnovao Paul Fort, njegovo je glasilo. Apollinaire i André Salmon učestvuju u tom projektu, te prisustvuju pjesničkim večerima organiziranim u *Closerie des Lilas* oko Paula Forta. Ali Apollinaire se dosta brzo distancira: « *Rosemonde* » (str. 88) parodira sve izlizane stereotipove simbolizma (što se može smatrati i nekom vrstom samokritike); a « *Salomé* » (str. 62) je šašava parodija Mallarméove *Hérodiade*.¹

Dodajmo još jedan dvostruki komentar o samom kraju Apollinaireove pjesme: njegova Saloma govori svima da ne budu tužni, da posade cvijeće i uhvate se u kolo, sve dok njoj ne spadne podvezica, „Kralju tabakera/Infantkinji krunica/A župniku molitvenik“.² Najprije, ovakva prilično radosna dekapitacija se čini u kontrastu sa uobičajenim načinom na koji se tretira taj simbolistički i dekadentni motiv, a potom, teško se ne zapitati o važnosti *gubitka* krunice i molitvenika, kršćanskih svetih predmeta.³

Treba također istaći i to da se u ovim motivima radi o suncu, najčešće o izlascima sunca (osim kod Reverdyja), koji su simbolički više okrenuti prema budućnosti, i koji su upravo po tome suprotni osjećanju nostalgije romantičarskih zalazaka sunca. Ta zora najavljuje dakle rođenje jednog novog svijeta također i kroz način na koji interpretira imaginarij giljotine i dekapitacije. Sve to posjeduje duboke implikacije na nivou estetike.

¹ Michèle Tillard, « Guillaume Apollinaire (1880–1918), Biographie », konsultirano 1. 2. 2020, na: <http://philo-lettres.fr/litterature-francaise/litterature-francaise-20e-siecle/apollinaire/>.

² Apollinaire, *Œuvres poétiques, op. cit.*, str. 86.

³ Ni ova *Kraljeva tabakera* nije obična kutijica za duhan, već skupocjeni kovčežić napravljen u manufakturi u Sèvreu za Louisa XVIII, koji je sadržavao minijature portrete, odnosno „glave“. Vidjeti na sajtu Louvrea, konsultirano 23. 4. 2020. na: <https://www.louvre.fr/oeuvre-notices/coffret-de-la-tabatiere-de-louis-xviii>.

Wald-Lasowski sugerira da „giljotina zasniva novi prostor predstavljanja, koji odgovara modernom kriteriju učinkovitosti i efikasnosti“.¹ Velika (tehnička) inovacija u umjetnostima XIX vijeka bila je, dakako, fotografija. Fotografski portret neke osobe najčešće prikazuje samo njenu glavu, te tako odgovara istom tom modernom kriteriju efikasnosti, ali je realiziran zahvaljujući *trenutnom* funkcioniranju *mašine*:

Filantropska utopija giljotine je u toj neuhvatljivosti izvršenja, koja pada sa druge strane vremena, sa onu stranu trajanja, u trenutačnost.

Neuhvatljiva trenutačnost – koju tek naknadno potvrđuju odsječena glava u rukama dželata, ili fotografija u ruci fotografa.²

U vrijeme *Belle Époquea*, smrtnu kaznu su dovodili u pitanje abolicionisti, među kojima je jedan od najvažnijih bio Aristide Bruant, ali se ipak ona još uvijek itekako prakticirala u Francuskoj. Anatole Deibler, vjerovatno jedan od najpoznatijih dželata na svijetu, izvršio je u to vrijeme smrtnu kaznu nad skoro 300 osoba, te je većina osuđenika prethodno fotografirana.³ Apollinaire i Cendrars nisu nikako mogli 1913. godine ne znati za izvršenje smrtne kazne nad preživjelim članovima bande Bonnot (*bande à Bonnot*), među kojima je bio i Raymond La Science, tako prozvan od strane svojih kolega kriminalaca jer je mnogo volio čitati. Te iste godine Louis Feuillade pravi filmsku adaptaciju legendarnih avantura Fantômasa, dajući prvoj epizodi podnaslov *U sjeni giljotine (À l'ombre de la guillotine)*,⁴ a to su tim prije ovi pjesnici morali znati, naročito kada se uzme u obzir njihovo osobito oduševljenje likom i djelom Fantômasa, te filmom kao takvim. Naravno, postoji taj „imaginarij zločina“ koji je bio dakako jako privlačan, ali to nije dovoljno da objasni ovu fascinaciju giljotinom. Recimo radije da giljotina, svojom neumoljivom mehanikom i užasom koji sigurno osjeća osuđeni u svom posljednjem trenutku, postavlja pitanje vremena, te pokazuje ono što je nemoguće prikazati – neuhvatljivu trenutačnost najvažnijeg trenutka u životu, koji je toliko sićušan i kratak da je nemoguće *vidjeti* događaj koji ga obilježava.

U svojoj pjesmi „Glava“ (« La Tête », 1914), Cendrars eksplicitno povezuje giljotinu i umjetnost, zaključujući provokativno i tajnovito da:

¹ Wald-Lasowski, *op. cit.*, str. 93.

² Ibid., str. 69.

³ Vidjeti te fotografije na sajtu *Bois de justice*, članak « Anatole Deibler's 400 Customers », bez imena autora, na: www.boisdejustice/Anatole/Anatole.html.

⁴ Citirano iz: Wald-Lasowski, *op. cit.*, str. 73.

Giljotina je remek-djelo likovne umjetnosti

Njena ručka

Stvara vječno kretanje¹

Jean-Carlo Flückiger je objasnio ovu šokantnu sliku i cijelu tu osamnaestu od Cendrarsovih *Devetnaest elastičnih pjesama*, dovodeći u vezu neprikazive i trenutačne vidove giljotine sa Cendrarsovim doživljajem vremena i njegovom estetikom simultanizma («*simultané* »).² Brižljivo proučavajući prevashodno Cendrarsove književne izvore, Flückiger navodi između ostalih i spis Villiers l'Isle-Adama, koji citira i Wald-Lasowski, tekst čudnog naslova: *Realizam u smrtnoj kazni* (*Le Réalisme dans la peine de mort* u knjizi *Chez les passants*, 1890).³ No, Cendrarsova pjesma je naročito nadahnuta skulpturom već spomenutog umjetnika Oleksandra Arhipenka, koja predstavlja glavu, a primijetio ju je također i Apollinaire u svojim umjetničkim hronikama u *Les Soirées de Paris*.⁴ Međutim, Arhipenkova skulptura nema nikakvih eksplicitnih poveznica sa giljotinom, te ni po čemu ne objašnjava Cendrarsov komentar o vječnom kretanju. Daniel Arasse u svom istraživanju naglašava kako „oštrica otvara prostor koji daje figuru trenutku, koji je kao *prostorna figura trenutka*“.⁵ Dati prostornu figuru vremenu, i obratno, neke su od najvažnijih preokupacija avangardi i različitih simultanizama. No, ako „simultanost“ interesira Apollinairea i Cendrarsa, to je osobito kao stanovito iskustvo stvarnosti, te to iskustvo jedino može biti u srcu trenutačne sadašnjosti. Flückiger, podsjećajući da „nema ništa stvarno osim trenutka“,⁶ zaključuje povodom Cendrarsa i „Glave“ da „izvorno iskustvo koje oblikuje njegov život, zasniva njegovo djelo i [...] određuje njegovo pisanje (njegovo ‘vječno kretanje’), prije svega je iskustvo trenutka, presjeka vremena, njegovog diskontinuiteta, njegove rasparčanosti“.⁷ Figura tog „vječnog kretanja“ kod Cendrarsa je naročito putovanje, iako je njegovo iskustvo putovanja uvijek trenutačno. Ovo je osobito vidljivo u zbirci *Dokumentarne* (*Les Documentaires*), u kojoj je veza sa fotografijom očita.⁸

Veza između dekapitacije i estetike posjeduje još jedan aspekt, koji se meni zapravo čini najvažnijim: aspekt rituala. Walter Benjamin je primijetio da „tehnička reprodukcija

¹ Cendrars, *op. cit.*, str. 121.

² Jean-Carlo Flückiger, «*La Tête à couper*», u: *Blaise Cendrars, un imaginaire du crime*, uredio David Martens, L'Harmattan, 2008, str. 30 i 32.

³ Citirano iz: Wald-Lasowski, *op. cit.*, str. 101.

⁴ Flückiger, navedeni članak, str. 17.

⁵ Daniel Arasse, *La Guillotine et l'imaginaire de la terreur*, Flammarion, 1987, citirano iz: Flückiger, navedeni članak, str. 32.

⁶ Ibid.

⁷ Flückiger, navedeni članak, str. 33.

⁸ Originalni naslov te zbirke bio je 1924. *Kodak (Documentaire)*, ali kada je Cendrars želio da ga ponovo objavi u sklopu svojih *Poésies complètes* 1944, američka firma je zabranila korištenje svoje zaštićene marke, u ime „intelektualnog vlasništva“, i pjesnik je tako bio primoran promijeniti naslov u *Documentaires*.

umjetničkog djela prvi put u svjetskoj povijesti oslobađa djelo njegove parazitske egzistencije u rituality¹. Ta *mehanička reprodukcija* se tiče prvenstveno fotografije, ali i drugih načina mehaničke reprodukcije, kao što su fonograf i kinematograf. To je najznačajniji vid preokreta koji počinje oko 1900: umjetnost više ne posjeduje kulturnu funkciju u okviru rituala. To ima dvije posljedice: umjetnost više nije zasnovana na metafizičkim i natprirodnim principima, te se shodno tome ona bori za svoju nezavisnost. No, odsijecanje glave, samo po sebi simboličan čin, bilo je nekoć društveni ritual, samo što je ta sakralna dimenzija izgubljena zbog mehanike takozvane „Udovice“ (fr. *la Veuve*):

Već dugo vremena (oduvijek), odsijecanje glave je jedan od omiljenih načina pogubljenja. Najrazličitija društva su ga prakticirala, u simboličkom odnosu sa tajnim silama koje spajaju glavu čovjeka sa kosmičkim silama, u nekoj vrsti neposredne brutalnosti. Giljotina je nešto drugo. Čim se pojavila, *Louissette* se ne zadovoljava time da nastavi skidanja glava kakva su bila prije Terora. Ona nije još jedna epizoda u općoj historiji dekapitacije.²

Međutim, prije nego što je postala „laička“ i republikanska, ili možda čak samim tim činom, ta takoreći „mehanička reprodukcija smrti“ počela je odrubljivanjem glave jednog kralja koji je vladao po onome što se tada zvalo „božansko pravo“, te je samim tim taj regicid također bio i simboličko pogubljenje Boga. Na kraju XIX i na početku XX vijeka, Republika je konačno pobijedila, te i novi koncept laičnosti, naročito kada je donesen Zakon o odvajanju crkava od države (1905–1907). Neporecivo je da se estetski zaokret na početku XX vijeka podudara sa oslobađanjem umjetnosti istovremeno od svoje metafizičke zasnovanosti i od svojih „kulturnih temelja“. Kao što je poznato, takva je interpretacija Waltera Benjamina:

Oko devetstote tehnička je reprodukcija dosegla standard na kojem joj objektom nije postala samo sveukupnost naslijeđenih umjetničkih djela, i nije samo njihovo djelovanje podvrgla najdubljim promjenama, već je sebi samoj izborila mjesto među raznovrsnim umjetničkim postupcima.³

¹ Walter Benjamin, *Œuvres III*, Pariz, Gallimard, 2000, str. 281. Prevod citiran 28. 4. 2020, sa: https://www.ipu.hr/content/zivot-umjetnosti/ZU_78-79-2006_022-032_Benjamin.pdf.

² Wald-Lasowski, *op. cit.*, str. 93.

³ Walter Benjamin, *Œuvres III*, *op. cit.*, str. 273. Prevod citiran 28. 4. 2020, sa: https://www.ipu.hr/content/zivot-umjetnosti/ZU_78-79-2006_022-032_Benjamin.pdf.

Oslobađanje umjetnosti u odnosu na njene sakralne dimenzije i funkcije, koje su možda ipak na neki način sačuvane u okeanijskim i afričkim skulpturama, može objasniti zašto je religija jedna od najvažnijih tema u „Uskrsu u New Yorku“ i u „Zoni“, pjesmama koje proklamiraju modernost. Kao da su 1912. ova dva pjesnika (vjerovatno najvažniji pjesnici tog trenutka) govorila *zbogom* metafizičkoj zasnovanosti umjetnosti, pa tako i poezije. U tom smislu, „Zbogom zbogom“ („Adieu adieu“), stih koji direktno uvodi sliku *Sunca presječenog vrata*, mogao bi se razumjeti kao „Zbogom Bogu“ („Adieu à Dieu“).

U svojoj perspektivi, Benjamin opisuje umjetničku i pjesničku modernost perioda avangardi kao *negativnu teologiju*:

Kad, naime, s pojavom prvog uistinu revolucionarnog reproduccionog sredstva, fotografije (istodobno s nagovještajem socijalizma), umjetnost počinje osjećati blizinu krize, koju je nakon daljnjih stotinu godina nemoguće zaniijekati, ona reagira učenjem o *l'art pour l'art*, koje je teologija umjetnosti. Iz njega potom proizlazi upravo negativna teologija u obliku ideje o *čistoj umjetnosti*, koja odbacuje ne samo svaku društvenu funkciju, već i svako određenje predmetnošću. (U poeziji je taj stupanj prvi dosegnuo Mallarmé.)¹

Ipak, moram naglasiti da, čak iako Apollinaire *odbija* temu (*određenje predmetnošću*), preciznije govoreći kada kaže da je u slikarstvu tema sve manje bitna, on time ne odbija bilo kakvu društvenu ulogu pjesnika, pa ni samu temu kao takvu. Apollinaire o tome jasno govori u svom eseju „O slikarstvu“ u knjizi *Slikari kubisti* 1913, te 1917. u „Novom duhu i pjesnicima“, gdje uloga pjesnika postaje da izmišljaju budućnost. Čini se da je *društvena uloga* o kojoj govori Benjamin izrazito marksistički shvaćena, što se nikako ne uklapa sa Apollinaireom, ali uostalom ta perspektiva nije primjenljiva ni na Benjaminu draže nadrealiste i dadaiste. No, neobično je primijetiti da Apollinaire kaže nešto sve u svemu dosta slično nekim od Benjaminovih najvažnijih teza, na primjer u svom članku „Zakon renesanse“ („La loi de renaissance“), iz jula 1912, ističući da pisci, muzičari, glumci i drugi umjetnici *koji se zadovoljavaju da imitiraju prirodu, mogu se vrlo lako zamijeniti fonografom, kinematografom ili fotografijom*, te da *industrija likovnih reprodukcija prijeti da učini bespotrebним slikarstvo i crtež*.² Ovo razmatranje je dakako implicitno prisutno u „Novom duhu i pjesnicima“, te na prilično eksplicitan način u jednom pismu njegovom prijatelju Andréu Billyu:

¹ Walter Benjamin, *Œuvres III*, op. cit., str. 281.

² Apollinaire, « La loi de Renaissance », *La démocratie sociale*, od 7. jula 1912.

Što se tiče *Kaligrama*, oni su idealizacija verlibrističke poezije i tipografsko preciziranje u vrijeme kada tipografija briljantno završava svoju karijeru, u osvit novih sredstava reprodukcije koja su kinematograf i fonograf.¹

U tom kontekstu „kraja štampanja“ (*tipografije*, odnosno – knjige), koje je Apollinaire predosjetio i prorekao, ali koje se, srećom, još nije u potpunosti ostvarilo ni dan danas, iako je to savršeno aktuelna tema,² Apollinaireovi kaligrami nisu samo puki pokušaj stvaranja neke nove pjesničke forme ili prakse. Njihov cilj nije ništa manje nego izmisliti jedan novi jezik, kroz uvijek nove načine pisanja i čitanja, te kombinujući poeziju sa likovnim (pa i drugim) umjetnostima.³

¹ Apollinaire, pismo upućeno Andréu Billyu iz aprila 1918, citirano iz: *Œuvres poétiques, op. cit.*, str. 1078.

² Michel Murat, « Les épines des *Caligrammes* », *Europe, revue littéraire mensuelle*, br. 1043, mart 2016, str. 124–133.

³ Laurence Campa, *Guillaume Apollinaire*, Pariz, Gallimard, 2014, str. 479.

5. Zaključak

Učili su nas da pjesničke avangarde na početku XX vijeka „stvaraju sopstvenu stvarnost“, no, šta to zaista znači? Ako o tim avangardama i cijeloj toj problematici ne znate mnogo, jedini zaključak je tada da je riječ o nekakvim „alternativnim stvarnostima“, odnosno sve u svemu – nečemu krajnje nestvarnom. Književno djelo počiva na iluziji, i kao takvo ono jeste „laž“ i nipošto nije stvarnost. Književne teorije i prakse su tokom cijelog XX vijeka proučavale taj fenomen, te je taj fascinantni pogled na „nestvarnost“ književnosti svakako podstaknut raznim avangardističkim pristupima, od Mallarméove opsesije „čistim značenjem“, preko ruskog formalizma i (nekih aspekta) nadrealizma, sve do zatvorenog prostora književnog djela dragog strukturalističkom tekstualizmu.

No, sve to nipošto ne znači da književnost – u ovom slučaju avangardna poezija – nema nikakve veze sa stvarnošću, da je nužno apstraktna. Jedan od ciljeva ove studije bio je pokazati upravo to, te istaći jednu manje primjetnu, ali svakako važnu težnju u umjetnosti i poeziji jednog izrazito značajnog perioda, ali i cijelog XX vijeka. Takve poetike, koje se nadovezuju na naša tri pjesnika, ponekad su u skorije vrijeme nazvane „realirizmima“ (René Guy-Cadou), stvarnosnim lirizmima ili stvarnosnom poezijom. No, ni u kojem slučaju se ta tendencija ne može opisati kao povratak realizmu i naturalizmu XIX vijeka. Moj cilj je također bio pokazati kontekst i zaloge rađanja takvog interesa poezije za stvarnost u vremenu oko Prvog svjetskog rata, kada književnost preživljava velike traume, dakako, ali i jedan od najdubljih estetičkih i poetičkih preobrata i obnova koji su joj se ikada dogodili. Kroz sve te, ne uvijek lake raskide i „polaske od početka“ kako ih je lucidno nazvao Georges Poulet, između XIX i XX vijeka, najvažnije poveznice između dva vijeka su upravo ideja vitalizma, ali, paradoksalno, i sama ideja moderniteta, koje se uostalom često i prepliću. Njihov rezultat je oko 1910. jedna nova tendencija za koju Apollinaire konstatira da je prvi put svjesna sebe same, a koja književnost shvata na upravo oprečan način u odnosu na koncepciju XIX vijeka, opterećenu prošlošću, te usmjerenu na, kao što kaže Baudelaire u naslovu jedne pjesme u prozi, „Any where out of this world“.¹ No, takva

¹ *Sic!* Naslov u originalu na engleskom, sa pravopisnom greškom.

usmjerenost prema stvarnosti i prema „ovozemaljskom iskustvu“, zasniva se na novim viđenjima, koja ne odbacuju samo realizam i naturalizam, već njihove filozofske temelje, naročito pozitivizam i njegovu vjeru u „objektivnost“ u spoznaji „objektivne stvarnosti“. Otkriće avangardi je u tome da je ta objektivnost zapravo apstraktna, udaljena i otuđena od ljudskog iskustva.

To ovozemaljsko iskustvo pripada dakako svijesti, imaginaciji, podsvijesti, ali prije svega tijelu – koje u sebi nosi sve te svjetove, i koje ih jedino povezuje i omogućava im život. Takvo iskustvo pripada isključivo *ovdje* i *sad*, te kroz to radikalno viđenje koncepcije moderniteta, u poeziji se intenzivira doživljaj savremenosti na dotad neviđene načine. Zbog svega toga, filozofija tijela Mauricea Merleau-Pontya, njegova fenomenologija percepcije, idealan je teorijski osnov za ovakvu problematiku, te se u ovoj studiji pokazala kao izuzetno plodonosan teoretski okvir, obogaćen najrazličitijim razmatranjima, od filozofije i historije ideja, preko uobičajenih književno-teorijskih razmatranja (estetika recepcije, geokritika, sociokritika), sve do pristupâ iz domena humanističkih nauka (historija, historija umjetnosti, lingvistika). Poetika više nije, kako je svojevremeno želio Roman Jakobson, dio lingvistike, već naprotiv, lingvistika je po potrebi dio poetike, zajedno sa ostalim naukama. Time je poetika višestruko obogaćena, te joj to omogućuje da poeziju sagleda sa mnogih strana i iz raznih uglova.

Problematika stvarnosti je preispitana u prvom poglavlju, zajedno sa dotičnim početnim estetičkim i poetičkim postavkama. Time je pokazano koliki je značaj te problematike u dotičnom periodu i kod ove trojice pjesnika, što je dosad često pomalo zanemarivano, budući da su se oni shvatali kao „prethodnici nadrealizma“, te im se lijepila ta „zgodna“ etiketa jer nisu formirali zajednički pokret sa jedinstvenim imenom, pa ih je bilo teško strpati u neku jedinstvenu ladicu književne historije. Tim svojevrsnim etiketiranjem sakrivena je njihova stvarna uloga pokretača moderne poezije XX vijeka, te je viđenje njih trojice bilo maglovito i nejasno, takoreći kroz prizmu nadrealizma. Ova trojica pjesnika jesu prethodnici nadrealizma, dakako, to nije u pitanju, ali su oni također prethodnici mnogih drugih književnih i pjesničkih težnji tokom cijelog XX vijeka, od raznih „realirizama“, preko letrizma i minimalizma, do vizuelne i konkretne poezije i *autofikcije*, odnosno *autonaracije*. To je perspektiva koju ova studija u cjelini nastoji jasno pokazati.

Analize drugog i trećeg poglavlja doživljaju stvarnosti pristupaju prvo sa vremenskog, zatim sa prostornog aspekta. One pokazuju izuzetan značaj invencije vremena i prostora u poeziji, što se onda direktno nadovezuje na slične, ali ponešto različite poetike ova tri pjesnika. Također, ono što postaje kristalno jasno iz ovih analiza jeste da moderna poezija pokušava *stvoriti* doživljaj vremena i prostora (ili te doživljaje) kod čitalačke publike, te da su ti vremenski i prostorni stavovi i figure okrenuti koliko iskustvu samih pjesnika, toliko i čitaocima. Postupci eksperimentalne i vizuelne poezije tako su zapravo strategije „uronjavanja“ čitaoca u iskustvo teksta. Upravo na tom paradoksalnom *prostoru* sa ove i

one stranice stvarnosti, sadašnjosti, teksta, iskustva i naracije, pisac *može utemeljiti* svoje stvaralačko iskustvo, te svoj mijenjajući identitet, i upravo to je otkriće Blaisea Cendrarsa i „Proze o Transsibiru“. Nije toliko bitna destinacija putovanja, već samo putovanje – sa čitaocima i zahvaljujući upravo njima – te onda i nastavak tog putovanja kroz život.

U ovoj studiji bilo je riječi i o nekim intermedijalnim i transumjetničkim praksama i estetikama u poeziji Apollinairea, Cendrarsa i Reverdyja. Značajna razmjena između različitih umjetničkih domena ne znači da „pjesnici imitiraju slikare“ – te još manje da je njihova poezija „kubistička“ (još jedna neadekvatna etiketa) – niti je taj odnos usmjeren isključivo na slikarstvo. Prakse kolaža, zvučnih i drugih pejzaža (povezane sa muzikom), te „kinopoezija“ obogaćuju poeziju na dotad neviđene načine, te joj daju neslućene dimenzije. Ne treba nipošto misliti da zbog toga poezija gubi na samosvojnosti ili autonomiji. Naprotiv, ona je življa neko ikada, te je to vidljivo po zadacima koje ovi pjesnici – naročito Apollinaire – postavljaju pred nju, te po njihovim pjesničkim praksama koje po pitanju eksperimentalnosti zadaju standarde za sljedećih barem pola vijeka. Dok kolaž expandira domen književnosti na cijeli svijet, proširujući ga na taj neobičan i reklo bi se *eksplozivan* način, „kinopoezija“ pomaže pjesnicima da osavremene izražajna sredstva poezije proučavajući načine na koje se jezik filma obraća percepciji i „pokreće svijet“, te osobito jer je upravo film taj koji oblikuje novu osjećajnost zahvaljujući upravo tim izražajnim sredstvima. No, poezija ne imitira ni film, ona ga implicira, te ga inkorporira u svoj vokabular, ako možemo tako reći.

Dakle, ovakva fenomenološka analiza poezije Apollinairea, Cendrarsa i Reverdyja pokazuje da je njihova poezija, kao i neke druge pjesničke i umjetničke tendencije tog doba, izrazito usmjerena na percepciju i doživljaj. Ako je „svijet moja predstava“, onda je percepcija jedini svijet kojega možemo imati, i to otkriće preobražava poeziju ove trojice pjesnika, te od njih stvara istraživače koji su prokrcili najrazličitije puteve modernoj poeziji tokom cijelog XX vijeka. Takva poetika percepcije nudi moguće objašnjenje izuzetno intenzivnog „dijaloga između umjetnosti“ koji je karakterističan upravo za tu epohu kao ni za jednu drugu. Ona također nudi objašnjenje za vizuelnu poeziju, koja isto tako obilježava to vrijeme, kao i za specifičnu enigmu Apollinaireovih kaligrama, naročito u svjetlu teorije Waltera Benjamina o umjetničkom djelu u doba tehničke reprodukcije. Benjaminovo gledište napokon nam omogućuje i da ponudimo objašnjenje za isprepletene teme religije i umjetnosti kroz motive „sunca presječenog vrata“. Argumenti Benjaminove estetičke teorije i fenomenološka analiza percepcije na kraju se tako stapaju u jedinstvenu viziju moderniteta kao oslobođenja od metafizičke zasnovanosti umjetnosti, sa svim konsekvencama koje to povlači na planu estetike moderne umjetnosti i poezije, od desakralizacije do materijalnosti umjetničkog djela, i osobito tjelesnog doživljaja u umjetnosti i književnosti.

Umjetnost i poezija imaju potrebu da ne izgube potpuno iz vida stvarnost i vanjski svijet, ali također i da se toj stvarnosti i tom svijetu snažno nametnu. Obje ove suprotne dinamičke

težnje postoje paralelno u poeziji Apollinairea, Cendrarsa i Reverdyja. Slične poetike stvarnosti koje se javljaju kroz cijeli XX vijek, pa čak i do savremene poezije, podsjećaju nas na to da smo mi bitak u svijetu, kroz čin stvaranja jezika, rođenja *govoreće riječi* suočene sa nespoznatljivim karakterom stvarnog svijeta.

Pjesnička riječ se tako javlja kao prilika da istupimo iz naših uobičajenih kulturnih i lingvističkih navika, te nas poziva da iskusimo stvarnost tu i sada. Čini mi se da to danas ima naročit po-etički značaj, budući da je „nestvarnost“, koja je u prošlim vremenima pripadala bajkama, umjetnostima i poeziji, u ovom našem postala opresivna reklamno-propagandna sila, koja kroz fantazmagorije ideologije i kapitala pokušava da instrumentalizira naše snove i da nas liši ono malo slobode što nam je još ostalo u ovome vijeku. Tu situaciju su još u prošlom vijeku već prepoznali i predvidjeli lucidni kritičari potrošačkog društva, Jean Baudrillard sa pojmom *simulakruma*, te Guy Debord sa svojim *društvom spektakla*. Kao i stvarnost, apstraktne sile „ekonomije“ i „finansijskih tržišta“ dovele su u pitanje i sam pojam života, toliko bitan u vitalističkom, vitmenovskom i ničeanskom aspektu ovih poetika stvarnosti. Još jedna karakteristika takvih poetika Apollinairea, Cendrarsa i Reverdyja danas je itekako aktuelna: ne toliko intermedijalnost i multimedijalnost koje postaju u naše vrijeme standard i više nisu toliko zanimljive same po sebi, već nastojanje da se razumijevanjem estetičkih zaloga intermedijalnosti nađe nešto stvarno.

Literatura

Korpus

1. Apollinaire, Guillaume. 1965. *Œuvres poétiques*. Uredili M. Adéma i M. Décaudin, Pariz: Gallimard, kolekcija La Pléiade.
2. Apollinaire, Guillaume. 1977. *Œuvres en prose*, tom I. Uredio Michel Décaudin. Pariz: Gallimard, kolekcija la Pléiade.
3. Apollinaire, Guillaume. 1991. *Œuvres en prose*, tom II. Uredili P. Caizargues i M. Décaudin. Pariz: Gallimard, kolekcija la Pléiade.
4. Apollinaire, Guillaume. 1965. *Les Peintres cubistes*. Pariz: Hermann.
5. Apoliner, Gijom. 1974. *Red i pustolovina*. Izbor i prevod N. Bertolino. Beograd: BIGZ.
6. Cendrars, Blaise. 2006. *Du monde entier au cœur du monde, poésies complètes*. Uredio Claude Leroy. Pariz: *Poésie*/Gallimard.
7. Cendrars, Blaise. 2015. [1918]. *Le Panama ou les aventures de mes sept oncles*. Pariz: Fata Morgana.
8. Cendrars, Blaise. 2005. *Tout Autour D'Aujourd'hui*, sabrana djela (pod skraćenicom *TADA*), tom XI. Uredio Cl. Leroy. Pariz: Denoël.
9. Cendrars, Blaise. 2003. *TADA*, tom 7. Uredio J.-C. Flückiger. Pariz: Denoël.
10. Cendrars, Blaise. 2007. [1945]. *L'homme foudroyé*. Pariz: Denoël, kolekcija « Folio ».
11. Cendrars, Blaise. 1980. *Inédits secrets (1910-1935)*. Pariz: Le Club français du livre.
12. Cendrars, Blaise i Doisneau, Robert. 1983. [1949]. *La banlieue de Paris*. Pariz: Denoël.
13. Reverdy, Pierre. 2010. *Œuvres complètes*, tom II. Uredio E.-A. Hubert. Pariz: Flammarion.
14. Reverdy, Pierre. 2004. [1945]. *La Plupart du temps*. Pariz: *Poésie*/Gallimard.
15. Reverdy, Pierre. 2000. [1949]. *Main d'œuvre*. Pariz: *Poésie*/Gallimard.

Književna djela i monografije

16. Agamben, Giorgio. 2008. *Qu'est-ce que le contemporain ?* Preveo M. Rovere. Pariz: Payot & Rivages.
17. Albert-Birot, Pierre. 2004. *Poèmes à l'autre moi*. Pariz : Poésie/Gallimard.
18. Alferi, Pierre. 1997. *Kub or*, sa fotografijama Suzanne Doppelt. Pariz: Editions P.O.L.
19. Arasse, Daniel. 1987. *La Guillotine et l'imaginaire de la terreur*. Pariz: Flammarion.
20. Audi, Paul. 2003. *L'Ivresse de l'art, Nietzsche et l'esthétique*. Pariz: Librairie Générale Française, kolekcija « Poche ».
21. Bachelard, Gaston. 1950. *La Dialectique de la durée*. Pariz: Presses Universitaires de France.
22. Bachelard, Gaston. 1966. *L'Intuition de l'instant i L'Instant poétique*. Pariz: Stock.
23. Baudelaire, Charles. 1980. *Œuvres complètes*. Pariz: Robert Laffont, kolekcija « Bouquins ».
24. Bayard, Pierre. 2012. *Comment parler des lieux où l'on n'a pas été*. Pariz: Minuit.
25. Becker, Anne. 2014. *La Grande Guerre d'Apollinaire*. Pariz: Tallandier.
26. Benjamin, Walter. 1979. *Charles Baudelaire, un poète à l'apogée du capitalisme*. Preveo J. Lacoste, Lausanne: Payot.
27. Benjamin, Walter. 1991. *Ecrits français*. Pariz: Gallimard, kolekcija Essais.
28. Benjamin, Walter. 2000. *Œuvres*, tom III. Pariz: Gallimard.
29. Bergson, Henri. 2011. *Durée et simultanéité*. Pariz: Presses Universitaires de France.
30. Bergson, Henri. 2013. *Essai sur les données immédiates de la conscience*. Pariz: Presses Universitaires de France, kolekcija Quadrige.
31. Blanc-Chaléard, Marie-Claude. 2001. *Histoire de l'immigration*. Pariz: La Découverte.
32. Blanchot, Maurice. 1955. *L'espace littéraire*. Pariz: Gallimard, kolekcija folio/essais.
33. Bohn, Willard. 2001. *Modern visual poetry*. Newark: University of Delaware Press.
34. Boland, André. 1980. *La Crise moderniste hier et aujourd'hui*. Pariz: Beauchesne, kolekcija « Le point théologique ».
35. Bonnefoy, Yves. 1990. *Entretiens sur la poésie*. Pariz: Mercure de France.
36. Bonnefoy, Yves. 2003. [1972]. *L'Arrière-pays*. Pariz: Poésie/Gallimard.
37. Boschetti, Anna. 2001. *La poésie partout : Apollinaire, homme époque*. Pariz : Seuil.

38. Bosseur, Jean-Yves. 2010. *Le Collage, d'un art à l'autre*. Pariz: Minerve.
39. Breton, André. 1965. [1928]. *Le surréalisme et la peinture*. Pariz: Gallimard.
40. Breton, André. 1925. *Les Pas perdus*. Pariz : Gallimard.
41. Breton, André. 1996. *Les vases communicants*. Pariz: Gallimard, kolekcija Folio essais.
42. Breton, André. 1971. [1924]. *Manifestes du surréalisme*. Pariz: Gallimard/Jean-Jacques Pauvert, kolekcija « Idées ».
43. Brunel, Pierre. 1977. *Apollinaire entre deux mondes, Mythocritique II*. Pariz: Presses Universitaires de France, kolekcija Ecriture.
44. Campa Laurence. 2010. *Poètes de la Grande Guerre*. Pariz: Cassiques Garnier.
45. Campa, Laurence. 2013. *Guillaume Apollinaire*. Pariz: Gallimard, kolekcija « NRF biographies ».
46. Campa, Laurence. 1996. *L'Esthétique d'Apollinaire*. Pariz: SEDES.
47. Cendrars, Miriam. 1984. *Blaise Cendrars*. Pariz: Balland.
48. Certeau, Michel de. 1990. *L'invention du quotidien I. arts de faire*. Pariz: Gallimard, folio essais.
49. Char, René. 1983. *Œuvres complètes*. Pariz: Gallimard, kolekcija La Pléiade.
50. Claudel, Paul. 1984. *L'Art poétique*. Pariz: Poésie/Gallimard.
51. Cocteau, Jean. 1925. *Le Cap de bonne espérance*. Pariz: Poésie/Gallimard.
52. Cohen, Jean. 1966. *Structure du langage poétique*. Pariz: Flammarion.
53. Collot, Michel. 1981. *Horizon de Reverdy*. Pariz: Presses de l'Ecole Normale Supérieure.
54. Collot, Michel. 1988. *L'horizon fabuleux*, tomovi I i II. Pariz: José Corti.
55. Collot, Michel. 1989. *La poésie moderne et la structure d'horizon*. Pariz: Presses Universitaires de France, kolekcija « Ecriture ».
56. Collot, Michel. 2005. *Paysage et poésie, du romantisme à nos jours*. Pariz: José Corti.
57. Compagnon, Antoine. 2007. *Démon teorije*. Prevela Morana Čale. Zagreb: AGM.
58. Compagnon, Antoine. 1998. *Le Démon de la théorie*. Pariz: Seuil.
59. Couffignal, Robert. 1966. *L'inspiration biblique dans l'œuvre de Guillaume Apollinaire*. Pariz: Lettres Modernes.
60. Dachy, Marc. 2011. *Dada et les dadaïsmes*. Pariz: Gallimard.

61. Debon, Claude i Read, Peter. 2008. *Les dessins de Guillaume Apollinaire*, Pariz: Les Cahiers Dessinés.
62. Décaudin, Michel. 2002. *Apollinaire*. Pariz: Librairie Générale Française.
63. Deleuze, Gilles. 1969. *Logique du sens*. Pariz: Minuit.
64. Dessons, Gérard. 1991. *Introduction à l'analyse du Poème*. Pariz: Bordas.
65. di Manno, Yves i Garon, Isabelle. 2017. *Un nouveau monde Poésies en France 1960-2010*, antologija savremene francuske poezije. Pariz: Flammarion.
66. du Bouchet, André. 1998. *l'ajour*. Pariz: Poésie/Gallimard.
67. du Bouchet, André. 2011. *Aveuglante ou banale, essais sur la poésie, 1949-1959*. Pariz: Le Bruit du Temps.
68. du Bouchet, André. 1972. *Qui n'est pas tourné vers nous*. Pariz: Mercure de France.
69. Dubrovski, Serge. 1977. *Fils*. Pariz: Galilée.
70. Éluard, Paul. 1966. [1926]. *Capitale de la douleur*, suivi de *L'amour la poésie*, Pariz: Poésie/Gallimard.
71. Epstein, Jean. 1921. *La Poésie d'aujourd'hui*. Pariz: La Sirène.
72. Fauchereau, Serge. 2010. *Avant-gardes du XXe siècle*. Pariz: Flammarion.
73. Flükiger, Jean-Carlo. 2017. *Cendrars et le cinéma*. Pariz: Les Nouvelles éditions Place.
74. Friedrich, Hugo. 1999. [1955]. *Structure de la poésie moderne*. Preveo M.-F. Demet. Pariz: Librairie Générale Française.
75. Gide, André. 1917-1936. *Les nourritures terrestres*. Pariz: Gallimard.
76. Goodman, Nelson. 2006. *Manières de faire des mondes*. Prevela M.-D. Popelard. Pariz: Gallimard, kolekcija « Folio Essais ».
77. Gourmont, Remy de. 1900. *La Culture des idées*. Pariz: Mercure de France.
78. Green, Nancy. 2002. *Repenser les migrations*. Pariz: Presses Universitaires de France, kolekcija « Le nœud gordien ».
79. Hartog, François. 2012. *Régimes d'historicité, présentisme et expériences du temps*. Pariz: Seuil, kolekcija « Points ».
80. Holzhey, Magdalena. 2005. *De Chirico*. Köln: Taschen GmbH.
81. Hubert, Etienne-Alain. 2009. *Circonstances de la poésie : Reverdy, Apollinaire le surréalisme*. Pariz: Klincksieck.

82. Illouz, Jean-Nicolas. 2004. *Le Symbolisme*. Pariz: Librairie Générale Française.
83. Iser, Wolfgang. 1976. *L'Acte de la lecture : théorie de l'effet esthétique*. Prevela Evelyne Sznycer, Bruxelles: Mardaga.
84. Jacob, Max. 2003. [1917]. *Le Cornet à dés*. Pariz: Poésie/Gallimard.
85. Jacob, Max. 1960. [1921]. *Le Laboratoire central*, Pariz, Poésie/Gallimard, 1960.
86. Jauss, Hans Robert. 1978. *Pour une esthétique de la réception*. Preveo Cl. Maillard. Paris: Gallimard.
87. Jorion, Paul. 2009. *Comment la vérité et la réalité furent inventées*. Pariz: Gallimard, Bibliothèque des sciences humaines, NRF.
88. José, Pierre. 1987. *André Breton et la peinture*. Ženeva: L'Age d'homme.
89. Kahnweiler, Daniel-Henri. 1963. *Confessions esthétiques*. Pariz: Gallimard.
90. Kandinsky, Wassily i Marc, F. 1981. *L'Almanach du « Blaue Reiter »*. Preveo E. Dickenherr et alii, Pariz: Klincksieck.
91. Lamartine, Alphonse de. 2006. *Méditations poétiques, Nouvelles méditations poétiques*. Pariz: Librairie générale française, kolekcija « Les classiques de Poche ».
92. Larbaud, Valery. 1966. [1913]. *Les Poésies de A.O. Barnabooth*. Pariz: Poésie/Gallimard.
93. Le Quellec Cottier, Christine. 2004. *Devenir Cendrars. Les années d'apprentissage*. Pariz: Champion.
94. Leiris, Michel. 2014. *Glossaire j'y serre mes gloses, Bagatelles végétales*. Sa ilustracijama Andréa Massona i Joana Miroa. Pariz: Poésie/Gallimard.
95. Lentengre, Marie-Louise. 1996. *Apollinaire, le nouveau lyrisme*. Pariz: Jean-Michel Laplace.
96. Leopardi, Giacomo. 1987. *Canti*. Milano: Oscar Mondadori editore.
97. Leroy, Claude. 2011. *Dans l'atelier de Cendrars*. Pariz: Champion.
98. Leroy, Claude. 1996. *La main de Cendrars*. Villeneuve d'Ascq: Presses Universitaires du Septentrion.
99. Lista, Giovanni. 1983. *De Chirico et l'avant-garde*. Lausanne: L'Age d'homme.
100. Lista, Giovanni. 1973. *Futuristie : manifestes, documents, proclamations*. Lausanne: L'Age d'Homme.
101. Tosatto, Guy. 1993. *L'Ivresse du réel, l'objet dans l'art du XXe siècle*. Katalog izložbe. Nîmes: Edition de la Réunion des musées nationaux/Carré d'Art.

102. Loubier, Pierre. 1998. *Le poète au labyrinthe : ville, errance, écriture*. Pariz: Editions de l'Ecole Normale Supérieure.
103. Maingueneau, Dominique. 2004. *Le discours littéraire, Paratopie et scène d'énonciation*, Pariz: Armand Colin.
104. Mallarmé, Stéphane. 2005. *Poésies et autres textes*, Pariz: Librairie Générale Française.
105. Mallarmé, Stéphane. 1914. *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*. Pariz: Gallimard.
106. Mandel'stam, Osip. 1998. *Izabrane pjesme*. Preveo Fikret Cacan. Zagreb: Matica hrvatska.
107. Martens, David. 2010. *L'Invention de Blaise Cendrars, une poétique de la pseudonymie*. Pariz: Champion.
108. Merleau-Ponty, Maurice. 1978. *Fenomenologija percepcije*. Preveo Anđelko Habazin. Sarajevo: Veselin Masleša, biblioteka „Logos“.
109. Merleau-Ponty, Maurice. 1976. [1945]. *Phénoménologie de la perception*. Pariz: Gallimard, kolekcija „tel“.
110. Merleau-Ponty, Maurice. 1996/2009. *Le Cinéma et la nouvelle psychologie*. Pariz: Gallimard.
111. Merleau-Ponty, Maurice. 1964. *Le visible et l'invisible*. Pariz: Gallimard.
112. Merleau-Ponty, Maurice. 1960. *Signes*. Pariz: Gallimard, kolekcija folio Essais.
113. Meschonnic, Henri. 1982. *Critique du rythme; anthropologie historique du langage*. Lagrasse: Verdier/poche.
114. Meschonnic, Henri. 1988. *Modernité, Modernité*. Pariz: Gallimard/Verdier, kolekcija « Folio essais ».
115. Meschonnic, Henri. 1973. *Pour la poétique III, une parole écriture*. Pariz: Gallimard.
116. Mornin, Françoise. 1993. *Le Collage : un art du XXe siècle*. Pariz: Fleurus.
117. Murat, Michel. 2013. *Le Surréalisme*. Pariz: Librairie Générale Française.
118. Nadeau, Maurice. 1964. *Histoire du surréalisme*. Pariz: Seuil, kolekcija « Points ».
119. Nietzsche, Friedrich. 1990. *Œuvres philosophiques complètes*, tom II. Preveo P. Rouch et ali. Pariz: Gallimard.
120. Para, Jean-Baptiste. 2006. *Pierre Reverdy*. Pariz: Cultures France.
121. Perloff, Marjorie. 2003. *The futurist moment : avant-garde, avant guerre, and the language of rupture*. Chicago i London: Chicago University Press.

122. Pierre, José. 1983. *L'univers surréaliste*, Pariz: Somogy.
123. Pinson, Jean-Claude. 1995. *Habiter en poète*. Seyssel: Champ Vallon.
124. Polizzotti, Mark. 1995. *André Breton*. Pariz: Gallimard.
125. Poulet, Georges. 1964. *Etudes sur le temps humain 3. Le point de départ*. Pariz: Plon, kolekcija Agora Pocket.
126. Rancière, Jacques. 2011. *Aisthesis. Scènes du régime esthétique de l'art*. Pariz: Editions Galilée, kolekcija « La philosophie en effet ».
127. Raymond, Marcel. 1985. *De Baudelaire au surréalisme*. Pariz: Librairie José Corti.
128. Réda, Jacques. 2001. [1982]. *Hors les murs*, Pariz, Poésie/Gallimard,
129. Réda, Jacques. 1993. [1977]. *Les Ruines de Paris*. Pariz: Poésie/Gallimard.
130. Rey, Anne. 1995. *Satie*. Pariz: Seuil.
131. Richard, Jean-Pierre. 1964. *Onze études sur la poésie moderne*. Pariz: Seuil, kolekcija « Points ».
132. Ricœur, Paul. 1975. *La métaphore vive*. Pariz: Seuil, kolekcija « Points ».
133. Ricœur, Paul. 1983. *Temps et récit*, tom I. Pariz: Seuil, kolekcija « Points ».
134. Ricœur, Paul. 1985. *Temps et récit*, tom III. Pariz: Seuil, kolekcija « Points ».
135. Rimbaud, Arthur. 1991. *Œuvre-vie*. Izdanje povodom Stogodišnjice, uredio Alain Borer. Pariz: Aléa.
136. Rosset, Clément. 2004. *Le réel, traité de l'idiotie*. Pariz: Minuit.
137. Rouveyre, André. 1938. *Apollinarianes*. Pariz: Gallimard.
138. Russolo, Luigi. 2016. [1913]. *L'Art des bruits, Manifeste futuriste*. Pariz: Editions Allia.
139. Satie, Erik. 2010. *Mémoires d'un amnésique, sa Cahiers d'un mammifère* i drugim tekstovima. Pariz: Editions Ombres.
140. Schopenhauer, Arthur. 1912. *Le Monde comme volonté et comme représentation*, tom I. Preveo Auguste Burdeau. Pariz: Librairie Félix Alcan.
141. Sessions, Gordon M. 1971. *Traffic Devices : Historical aspects thereof*. Washington: Institute of Traffic Engineers.
142. Sidoti, Antoine. 1987. *Genèse et dossier d'une polémique: La Prose du Transsibérien, Blaise Cendrars et Sonia Delaunay*. Pariz: Archive des lettres modernes.
143. Spire, André. 1949. *Plaisir poétique et plaisir musculaire*. Pariz: José Corti.

144. T'Serstevens, Albert. 1972. *L'homme que fut Blaise Cendrars*. Pariz: Denoël.
145. Tzara, Tristan. 2006. *Découverte des arts dits primitifs*. Pariz: Hazan.
146. Villiers de L'Isle-Adam. 1886. *L'Eve future*. Pariz: Editions de Brunhoff.
147. Virilio, Paul. 1995. *La Vitesse de libération*. Pariz: Galilée.
148. Wald-Lasowski, Patrick. 2007. *Guillotinez-moi!* Pariz: Gallimard, kolekcija « Cabinet de lettrés ».
149. Wall-Romana, Christophe. 2013. *Cinpoetry: Imaginary Cinemas in French Poetry*. New York: Fordham University Press.
150. Westphal, Bertrand. 2007. *La géocritique : réel, fiction, espace*. Pariz: Editions du Minuit.
151. Zumthor, Paul. 1983. *Introduction à la poésie orale*. Pariz: Seuil, kolekcija « Poétique ».

Zbornici radova

152. *Qu'est-ce qu'un espace littéraire ?* 2006. Uredili X. Garnier i P. Zoberman. Saint-Denis: Presses Universitaires de Vincennes.
153. *Poésie et Altérité*. 1990. Zbornik radova sa naučnog skupa, uredili M. Collot i J.-C. Mathieu. Pariz: Presses de l'Ecole Normale Supérieure.
154. *La fin de l'intériorité. Théorie de l'expression et invention esthétique dans les avant-gardes françaises (1885-1935)*. 2002. Uredio J. Laurent. Pariz: Presses Universitaires de France, kolekcija « Perspectives littéraires ».
155. *Figures du sujet lyrique*. 1996. Uredio D. Rabaté. Pariz: Presses Universitaires de France.
156. *Blaise Cendrars, un imaginaire du crime*. 2008. Uredio David Martens. Pariz: L'Harmattan.
157. *Les enjeux du paysage*. 1997. Uredio Michel Collot. Bruxelles: Editions OUSIA.
158. *Le temps*. 2001. Uredio A. Gonord. Pariz: Flammarion.

Doktorske disertacije

- 159.** Alexandre Dickow: « *Le Poète en personnes : mises en scène de soi et transformations de l'écriture chez Blaise Cendrars, Guillaume Apollinaire et Max Jacob* », odbranjena 2011, (Paris VIII/Rutgers University), mentori Christian Doumet i Derek Schilling.
- 160.** Oxana Khlopina: « Blaise Cendrars, une rhapsodie russe », doktorska disertacija odbranjena 2007. na Univerzitetu Paris X Nanterre, mentor Claude Leroy.
- 161.** Patrick Wayrette: « Les lieux de Reverdy », doktorska disertacija, mentor Eric Benoît, javno odbranjena 19.6. 2012. na Univerzitetu Michel de Montaigne Bordeaux 3.

Članci i manifesti

- 162.** Apollinaire, Guillaume. 1913. *L'antitradition futuriste. Manifeste synthèse*. Pristupljeno 2.11.2013. na: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k70494p.texteImage>.
- 163.** Apollinaire, Guillaume. 1913. « A travers le salon des indépendants », *Montjoie !* od 18. marta 1913, dodatak br. 3, specijalni broj. Konsultirano 29.10.2014, na sajtu *BNF Gallica*:
<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k891142h.image.langEN.r=Canudo,%20Ricciotto,%20montjolie>
- 164.** Apollinaire, Guillaume. 1914. « Nos amis les futuristes », *Les soirées de Paris*, od 15. februara 1914.
- 165.** Apollinaire, Guillaume. 1914. « Simultanisme-librettisme », *Les Soirées de Paris*, 15. juni 1914.
- 166.** Audet, Jacques. 1997. « L'acier des minutes : le temps dans un poème de Pierre Reverdy », *Études françaises*, tom 33, br. 2.
- 167.** Audin, Marie-Louise. 1992. « Prose du Transsibérien : une stratégie de l'analogie », u: *Cendrars, l'aventurier du texte*, uredila Jacqueline Bernard, Presses Universitaires de Grenoble.
- 168.** Boccioni, Umberto. 1914. "Pittura scultura futuriste" (Dinamismo plastico), Konsultovano 27.6.2013. na: <http://chimera.roma1.infn.it/GIORGIO/futurismo/parole.html>.

169. Boccioni, Umberto, Carra, Carlo, Balla, Giacomo, i Severini, Gino. 1912. *Prefazione al Catalogo delle Esposizioni di Parigi, Londra, Berlino, Bruxelles, Monaco, Amburgo, Vienna, ecc*, konsultovano 27.6. 2013. na: <http://scrittura.pcademy.it/wp-content/uploads/2012/07/iman.pdf>.
170. Cohen, Nadja. 2012. « D'une « prose du monde » (Cendrars, Apollinaire) à une prose de soi (Breton) : des usages du document dans la poésie moderniste et surréaliste », *Fabula / Les colloques, Ce que le document fait à la littérature (1860-1940)*, dostupno na: <http://www.fabula.org/colloques/document1740.php>, stranici pristupljeno 14.2. 2020
171. Collot, Michel. 1982. « L'horizon typographique dans les poèmes de Reverdy », *Pariz: Littérature*, br. 46.
172. Collot, Michel. 2011. « Pour une géographie littéraire », časopis *Littérature, histoire, théorie*, br. 8, maj 2011, konsultirano 29.2.2020. na: <https://www.fabula.org/lht/8/collot.html#bodyftn1>.
173. Dos Passos, John. 1926. « Homer of the Transsiberian », *The Saturday Review of Literature*, October 16th, 1926. Pristupljeno 20.3.2020. na: <https://www.unz.com/print/SaturdayRev-1926oct16-00202/>
174. Duhamel, Georges. 1913. « *Alcools* d'Apollinaire ». *Le Mercure de France* od 16. juna 1913.
175. Eliot, T.S. 1921. *Hamlet and his problems*. Citirano 28.12.2014. sa: <https://www.bartleby.com/200/sw9.html>
176. Flückiger, Jean-Carlo. 2003. « Portrait de l'autre en Charlot », u: *Portraits de l'artiste*, Pariz: Minard-Lettres modernes, « Blaise Cendrars » br. 5, str. 91-114.
177. Jean-Marie Fritz. 2013. « À l'ombre d'Orphée : variations médiévales sur le mythe d'Amphion », *Cahiers de recherches médiévales et humanistes* [internetsko izdanje], br. 26, citirano 11.5.2019. na adresi: <http://journals.openedition.org/crm/13388> .
178. Gauchet, Marcel, Introduction au dossier « Nouvelles géographies », *Le Débat*, br. 92, novembar-decembar 1996.
179. Le Quellec Cottier, Christine. 2012. « Cendrars et ses 'écrits autobiographiques': une autofiction avant la lettre? », u: *L'Autofiction: variations génériques et discursives*, uredio J. Zufferey. Leuven: Harmattan-Academia.
180. Léger, Fernand. 1952. « Satie inconnu ». *La Revue musicale*, posebni broj « Erik Satie, son temps et ses amis », br. 214, juni 1952.
181. Marinetti, Filippo Tommaso. 1909. « Fondation et manifeste du futurisme », *Le Figaro*, 20. februar 1909.

182. Murat, Michel, 2016. « Les épines des *Caligrammes* ». *Europe, revue littéraire mensuelle*, br. 1043.
183. Porter Abbott, H. 2013. « Narrativity », u: *The Living Handbook of Narratology*, uredili Hühn, Peter et alii, Univerzitet u Hambourgu. Konsultirano 5.11.2014. na: <http://www.lhn.uni-hamburg.de/article/narrativity>.
184. Quintyn, Olivier. 2013. « Du collage au remix : création, recyclage et remédiation », *De ligne en ligne*, br. 11. Pariz: BPI Centre Pompidou.
185. Radeljković, Ivan. 2016. « Les calligrammes d'Apollinaire : une nouvelle contrainte poétique? », u: zbornik radova sa konferencije *Entre jeu et contrainte : pratiques et expériences oulipiennes, Actes du colloque international « Écriture formelle, contrainte, ludique : l'Oulipo et au - delà »*, urednice Mikšić, Vanda i Le Calvé Ivičević, Évaïne, Zadar: Meandar Media/Univerzitet u Zadru.
186. Radeljković, Ivan. 2019. « Canon et genre littéraire au regard de la poésie moderne », *Littérature*, br. 196, str. 79-89.
187. Rifatterre, Michael, 1982. « L'illusion référentielle » u: Roland Barthes, Léo Bersani, Philippe Hamon, Michael Riffaterre, Ian Watt, *Littérature et réalité*, Pariz: Seuil.
188. Savin, Tristan. 2005. « Les enfants du capitaine Verne », *l'Express*, od 1. februara 2005, pristupljeno 20.3.20. na: https://www.lexpress.fr/culture/livre/les-enfants-du-capitaine-verne_809817.html.
189. Starobinski, Jean. 1990. « Les cheminées et les clochers », *Magazine littéraire*, br. 280.
190. Thomas, Louis. 1994. « Pierre Reverdy par lui-même », časopis *Europe*, br. 777-778.
191. Tillard, Michèle. 2012. « Pierre Reverdy (1889-1960) », pristupljeno 28.7.2014. na: <http://philo-lettres.fr/litterature-francaise/litterature-francaise-20e-siecle/reverdy/>.

Rječnici i enciklopedije

192. *Dictionnaire de poésie de Baudelaire à nos jours*. 2001. Uredio Michel Jarrety. Pariz: Presses Universitaires de France.
193. *Dictionnaire étymologique et historique du français*. 2011. Jean Dubois, Henri Mitterand, Albert Dauzat Larousse. Pariz: Grands Dictionnaires Larousse.
194. *Encyclopédie Universalis*. 1996. Pariz: Editions de l'Encyclopédie Universalis.

195. *Le Nouveau Petit Robert de la langue française*. 2007. Pariz: Dictionnaires Le Petit Robert.
196. Putanec, Valentin. 1995. *Francusko-Hrvatski rječnik*. Zagreb: Školska knjiga.
197. *Hrvatski pravopis*. 2007. Badurina, Lada *et alii*. Zagreb: Matica hrvatska.

Audio i video

Film *Reverdy*. 1998. Serija *Un siècle d'écrivains*, autori Robert Bober i Paul Dumoyet. Pariz: France 3, VF films.

Film *Shoulder Arms*. 1918. 45min, Charles Chaplin, (USA).

Apollinaire. 1912. Audio snimak pjesnika kako lično recituje pjesmu „Most Mirbeau“. Dostupno na: <https://www.ina.fr/audio/P12027213>.

Satie Erik. 2003. *Piano works*. Aldo Ciccolini i Gabriel Tacchino. Box Set 5 CD-a. EMI Classics.

Ostali internetski izvori

Vaché, Jacques. 1919. *Lettres de guerre*. Konsultirano 10. 2. 2015. na:

http://fr.wikisource.org/wiki/Lettres_de_guerre#A_MONSIEUR_LOUIS_ARAGON

Benjamin, Walter. 1939. *Umjetničko djelo u razdoblju tehničke reprodukcije*. Prevod citiran 28. 4. 2020, sa: https://www.ipu.hr/content/zi-vot-umjetnosti/ZU_78-79-2006_022-032_Benjamin.pdf.

Situacionistička internacionala definicije, citirano 1. 1. 2020. na:

<https://anarhisticka-biblioteka.net/library/situacionisticka-internacionala-definicije>.

Naučna konferencija: „Le Voyage en Grèce (1934-1946)“ École française, Atena, od 23 do 26. 9. 2004, više na: http://www.fabula.org/actualites/le-voyage-en-grece-1934-1946_8921.php, konsultirano 20. 3. 2014.

Bois de justice, članak « Anatole Deibler's 400 Customers », bez imena autora i datuma, dostupno na: www.boisdejustice/Anatole/Anatole.html.

Recenzije

Ivan Radeljković

Iskustvo stvarnosti u poeziji Guillaumea Apollinairea, Blaisea Cendrarsa i Pierrea Reverdyja

Bez pretjerivanja i bez imalo pristrasnosti, sa sigurnošću mogu ustvrditi da rukopis Ivana Radeljkovića po mnogočemu zavrjeđuje da bude objavljen u formi knjige. Oni koji je budu čitali, čak i ako nisu previše upućeni u problematiku kojom se on bavi, brzo će uvidjeti s koliko studioznosti i teorijske fundiranosti autor pristupa odabranoj temi, kako je pomno raščlanjuje i demontira, da bi je što bolje sagledao u svim njezinim aspektima i začuđujućim inovacijama („poetika nepredvidivosti“). U središtu njegove pažnje nalazi se rađanje modernog senzibiliteta/lirizma i svojevrsna estetska revolucija u poeziji koja je u Francuskoj doživjela svoj puni zamah tokom razdoblja koje prethodi Prvom svjetskom ratu, pa sve do nadrealizma 20-ih godina XX stoljeća. Pjesnički modernitet, predvođen pjesnicima 1910-ih godina - G. Apollinaireom, Blaiseom Cendrarsom i Pierreom Reverdyjem - čiju poeziju Radeljković pomno analizira iz perspektive radikalno izmijenjenih percepcija stvarnosti, vremena i prostora, karakterističnih ne samo za njih, nego općenito i za epohu u kojoj stvaraju. Njihova poezija uvodi, kako kaže Radeljković, „apsolutno nečuvenu i nevidenu frakturu pjesničkih oblika i shvatanja o poeziji“ (Uvod), što se očituje i u hrabrim inovacijama pjesničkog jezika koji treba pomoći u „osmišljavanju modernog svijeta“.

U kontekstu novog vremena (Belle Époque) u kojem su brojna tehnička otkrića i ubrzani razvoj komunikacija radikalno preobrazili svakodnevicu, ovim pjesnicima, i općenito umjetnicima – naročito kubistima i futuristima, nametala su se ključna pitanja odnosa umjetnosti i stvarnosti, umjetnosti i života, te granica među njima. Kako i kojim sredstvima samorazumljivu i svima vidljivu stvarnost preobraziti u umjetničku, tj. onu koja nije dostupna uobičajenim mehanizmima percepcije?

Upravo ta nova percepcija stvarnosti i njezin odjek u modernoj poeziji kod vodećih pjesnika kao što su Apollinaire, Cendrars i Reverdy predstavljaju polaznu tačku ove studije i upravo njima je posvećeno Prvo poglavlje. Radeljković pokazuje da su, paradoksalno, ta modernistička „poetika stvarnosti“ ili „lirizam stvarnosti“ (Reverdy) približili poeziju toga doba fenomenima svakodnevnog života, ali na začuđujuć, neočekivan način (princip

začudnosti). Potkrjepljujući tu novu „poetiku stvarnosti“ minucioznom analizom odabranih stihova spomenutih pjesnika, Radeljković dosljedno sprovodi ono što je još u Uvodu nagovijestio: cilj njegove studije „nije prvenstveno književno-historijski, već više estetički i poetički: pristup jednoj veoma specifičnoj tendenciji moderne poezije, koja se tiče pjesničkog susreta sa stvarnošću“. To njegovo propitivanje stvarnosti u znatnoj je mjeri potpomognuto i fenomenološkom analizom percepcije filozofa Mauricea Merleau-Pontyja, koja se pokazala vrlo djelotvornom operativnom metodom, budući da se Merleau-Ponty fokusira na „iskustvo stvarnosti“, a ne puki objektivizam naturalističke i realističke paradigme, koje počivaju na mimetičkom predstavljanju stvarnosti i određenom dokumentarizmu. Upravo to novo „iskustvo stvarnosti“, a onda i vremena i prostora, ugrađeni su u same temelje moderne poezije i predstavljaju pravu estetsku revoluciju širokih odjeka, razmjera i posljedica.

S drugim poglavljem, naslovljenim jednostavno „Vrijeme“, Radeljković otvara jednu novu perspektivu u sagledavanju pojma stvarnosti, budući da već početkom XX stoljeća dolazi do znatnih promjena u percepciji temporalnosti. Ovome je svakako doprinio munjevit razvoj komunikacija (telefon, telegraf, radio, automobil, avion, itd.), što je promijenilo i percepciju vremena, a s tim i svakodnevnog života. Radeljković analizira i utjecaj studija o vremenu i trajanju filozofa H. Bergsona, s tim što se umjesto na bergsonovsko trajanje, pjesnici fokusiraju na „trenutak“ („radikalna trenutačna sadašnjost“). Već su neki pisci prethodne generacije (1900-1910), naročito Gide, Valéry, Claudel, uočili neuhvatljivu prirodu vremena i počeli promišljati tu problematiku - po Georgesu Pouletu, radi se o novoj „vremenskoj orijentaciji“. Ipak, kako kaže Radeljković, modernistička „radikalna trenutačna sadašnjost“/„prezentizam“ javlja se tek kod pjesnika slijedeće generacije - Apollinairea, Cendrarsa, Reverdyja, koji se i nalaze u središtu njegovog zanimanja. Treba spomenuti da su sva njegova teorijska i poetička razmatranja o vremenu, kao i ona prethodna, potkrjepljena minucioznim analizama stihova ove trojice pjesnika, što doprinosi vjerodostojnosti izrečenih zaključaka i sudova. Dodatnu potporu tim analizama predstavlja i stalni Radeljkovićev dijalog s brojnim teorijskim, književno-kritičkim i filozofskim radovima koji su se bavili percepcijom vremena, njegovom fizičkom/mjerljivom i umjetničkom dimenzijom.

Treće poglavlje je, očekivano, posvećeno je studiji prostora i prostornosti u percepciji pjesnika francuskog modernizma epohe o kojoj je riječ, a počinje s teorijskim razmatranjem problematike prostora i svojevrsnim „prostornim preokretom“. Dolazi do radikalnih

zaokreta, tim prije što se, zahvaljujući razvoju komunikacija, prostor i prostorne razdaljine drukčije percipiraju. Izrazita „vremenska orijentacija“, zapravo prava vremenska revolucija, posebno te decenije 1910-1920. godine, nije ostala bez utjecaja na percepciju i doživljaj prostora. Tome je svakako doprinijela i prva Einsteinova teorija relativiteta iz 1905. godine, u kojoj on izlaže svoju prostorno-vremensku koncepciju, kasnije teoriju relativnosti. Vraćajući se pojmu stvarnosti, Radeljković pokazuje da je, za njezino proučavanje, dimenzija prostora važna koliko i dimenzija vremena. Svoja razmatranja on potkrjepljuje brojnim teorijskim, književno-kritičkim i filozofskim radovima o percepciji prostora, horizonta, „reinvenciji“ pejzaža, u poeziji i umjetnosti (M. Merleau-Ponty, E. Husserl, Nietzsche, M. Blanchot, J.-P. Richard, H. Meschonnic, C. Leroy, A. Du Bouchet, M. Collot i mnogi drugi), s tim što ističe da prostor pjesničkog djela nije doslovni fizički, geografski prostor, nego da on stalno oscilira između onog stvarnog i imaginarnog. Detaljne analize ranijih i recentnih radova o ovoj problematici, uz stalno referiranje na stihove odabranih pjesnika, predstavljaju dragocjeno upoznavanje budućih čitatelja s izvornom francuskom, engleskom i talijanskom teorijskom misli. Radeljković iznosi i zanimljivost da se novije studije o prostoru primarno bave književnošću druge polovine XX st. i dalje (roman, pozorište, poezija), a problematika vremena se primarno vezuje za avangarde prve polovine XX stoljeća, na koje on primijenjuje također i izučavanje prostora (geokritiku, geopoetiku).

U ovom poglavlju Radeljković analizira i vezu moderne poezije sa slikarima kubistima te s G. De Chiricom i njegovim „metafizičkim slikarstvom“, potom govori o nastanku vizualne poezije, njezinim glavnim odlikama i tretmanu prostora u njoj, o „zvučnim pejzažima“ i slikama, da bi ovo obimno poglavlje završio detaljnom analizom Cendrarsove egzemplarne „Proze o Transsibiru“.

U četvrtom poglavlju, naslovljenom „Estetika i novi jezik“, Radeljković govori o različitim „intermedijalnim“ i „transumjetničkim“ praksama u poeziji ove trojice pjesnika, koje su postojale i prije nego što su legitimirane te dobile svoje ime (avant la lettre), a znatno kasnije postale uobičajene, tj. samorazumljive. Međutim, u deceniji prije Prvog svjetskog rata, brojne tehničke i druge inovacije koje su doslovno izokrenule sliku svijeta i percepciju o njemu, neizbježno su se odrazile u umjetnosti i u poeziji. Pronalazak kinematofrafa bio je poticaj za istraživanje veze između filma (pokretnih slika) i poezije, za pokušaj „kinematografskog“ načina promišljanja svijeta, što je za rezultat imalo tzv. „kinopoeziju“.

Radeljković analizira i tehniku kolaža, omiljenu praksu slikara i pjesnika toga doba, analizira estetičke i poetičke domete tog modernističkog eksperimentiranja kojim se žele staviti u istu ravan raznorodni elementi često veoma udaljenih stvarnosti. Tako pjesnički kolaži združuju elemente slikarstva, muzike, naizgled banalne elemente svakodnevnice – prospekte, reklame, novine, crne kronike – koji tako izmješteni poprimaju jednu sasvim novu, umjetničku dimenziju.

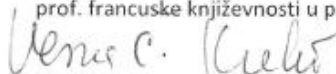
Na kraju bih htjela istaknuti da u svojim promišljanjima i analizama Radeljković pokazuje znatnu odvažnost jer ne robuje autoritetima teorijske misli, on ih komentira, njima potkrjepljuje vlastite zaključke, a ponekad s njima i polemizira (W. Benjamin, N. Goodman, G. Agamben, A. Compagnon...). Uostalom, bogata bibliografska građa navedena na kraju knjige (na 10 stranica), svjedoči o Radeljkovićevoj zavidnoj teorijskoj upućenosti, te o ozbiljnoj znanstvenoj utemeljenosti ove studije. Treba napomenuti i to da su brojni teorijski i književno-kritički radovi (časopisi, zbornici, izdvojene studije, internetski izvori) kroz ovu studiju približeni i nfrankofonim čitateljima.

Recenzentski zaključak i preporuka:

Ne pojavljuje se baš često na našim prostorima knjiga koja u sebi sretno združuje teorijsku misao i originalne autorske spoznaje o ovoj temi, tim prije što svako upuštanje u novo, često drukčije čitanje odavno etablirane i bezbroj puta interpretirane poezije predstavlja zalaženje na veoma sklizak i riskantan teren. Upravo je to, po mom mišljenju, ono što intrigira i daje dodatnu vrijednost ovoj studiji kojoj je autor pristupio s očitom strašću i poticajnom akademskom radoznalošću. Stoga sam uvjerena da će ova knjiga otkriti mnogo toga novog, otvoriti nove perspektive u razumijevanju i tumačenju ne samo francuske, nego i cjelokupne evropske moderne poezije, koja je u francuskom modernizmu vidjela svoj uzor i prepoznala i vlastite modernističke tendencije.

Dr Vesna Čaušević Kreho,

prof. francuske književnosti u penziji



Sanja Šoštarčić

(Recenzija knjige *Iskustvo stvarnosti u poeziji Guillaumea Apollinairea, Blaisea Cendrarsa i Pierrea Reverdyja* Ivana Radeljkovića)

Knjiga Ivana Radeljkovića detaljno i suptilno tematizira bitne estetske pomake i epohalne zaokrete ka eksperimentalizmu i anti-mimetičkoj paradigmi u francuskoj i evropskoj poeziji s početka 20. stoljeća, preciznije u periodu 1910-1924, kroz razmatranje samosvojnih opusa Apollinairea, Cendrarsa i Reverdyja. Jednako se distancirajući od tradicionalnog realističkog imperativa puke imitacije stvarnosti, koja po njihovom shvatanju umjetnost (poeziju) lišava nužne višeslojnosti svodeći je na puko „fotografsko” bilježenje tzv. pojavnosti, ali i od reduktivnog simbolističkog pre naglašavanja subjektivno-imaginarnih sadržaja, navedeni pjesnici su, pokazuje Radeljković, formulirali svoju idiosinkratičnu poetiku zasnovanu na neobično kompleksnom problematiziranju samog pojma „stvarnosti”, a onda i zadaće, metoda, misije i, općenito, pozicioniranja poezije spram tako definirane stvarnosti, čime se naročito bavi prvo poglavlje knjige.

Kako sam autor napominje već u Uvodu, ova studija se svjesno udaljava od uvriježenih strukturalističkih i poststrukturalističkih interpretacija koje su decenijama predstavljale gotovo neprikosnoven književno-kritički pristup, što je vrlo važan i hvale vrijedan književno-teorijski poduhvat, čime se ova knjiga priključuje iznova aktualiziranom izučavanju interakcije umjetnosti i stvarnosti, teksta i svijeta, na tragu novijih lingvističkih tumačenja književnosti i književnog teksta, no Radeljkovićev savremeni interdisciplinarni pristup se usložnjava i upotpunjuje anti-pozitivističkom fenomenološkom teorijom percepcije Merleau-Pontya, estetikom tijela, teorijom prostora, itd. Međutim, ovu knjigu prvenstveno preporučuje promišljeno odabran tematski fokus, naime tri francuska autora čije poetike i pjesništvo ne dozvoljavaju pojednostavljeno shvaćanje književno-historijskih kretanja u smislu neproblematičnog pravolinijskog pomaka od simbolizma jednog Baudelaira ili Mallarméa ka nadrealizmu jednog Bretona. Umjesto toga, Radeljković se zadržava upravo na onim momentima i detaljima koji razotkrivaju svu složenost i višeznačnost prisutnih tendencija, utjecaja i tehnika u pjesničkim opusima Apollinairea, Cendrarsa i Reverdyja, odnosno vrsno predočava ono neprestano, pojedinačno različito naglašeno i realizirano, ali sveprisutno, balansiranje njihove poetike (usudit ću se reći) „anti-mimetičkog realizma” između zagovaranja autonomije umjetnosti i njezine neodvojivosti od svijeta i stvarnosti, ili između „umjetničke stvarnosti” i upućenosti na pojavni svijet iz kojeg se posuđuju, otuđuju ili očučuju izdvojeni fragmenti, tako da je u svaku percepciju već ugrađeno posredovanje ostvareno kroz inividualni senzibilitet umjetnika. Apollinaire tako jednako naglašava realizam nadrealizma, ali i fantazmagorični karakter stvarnosti, klupko doživljaja i predstavljanja, dok sva trojica, slično, mada, opet, svaki na svoj način, redefiniiraju sam pojam „stvarnosti”, a time i svrhu i prirodu poezije. No, Radeljković vješto raspliće i zaplīće sličnosti i razlike u pojedinačnim opusima i upravo vještina balansiranja ove duple slike je, po mome mišljenju, nesporni kvalitet ove knjige, gdje su suptilne razlike između Apollinaiera, Cendrarsa i

Reverdyja jednako važne koliko i sličnosti. U svakom slučaju, Radeljković ističe nerazmrsivu isprepletenost vanjskog i unutrašnjeg kod francuskog pjesničkog trojca, što ih čini svojevrsnom avangardom avangarde koja je udarila kulturološki temelj kasnijem ekspresionizmu, nadrealizmu i ostalim brojnim avangardnim „izmima” koji su obilježili modernistički preokret u književnosti i umjetnosti ranog 20. stoljeća. U tom kontekstu, posebnu pažnju zavrijeđuje Radeljkovićev osvrt na formalno-stilska rješenja trojice pjesnika koja su omogućila da se temeljna nespoznatljivost stvarnosti u njihovoj poeziji i teorijskim promišljanjima preobrazi u kreativnu prednost umjesto u poststrukturalističku zapletenost unutar autoreferencijalnih svjetova, bilo kroz znakovito izdvajanje elemenata pojavnosti u anti-sentimentalističkoj preobrazbi tradicionalnog poimanja valjanih pjesničkih tema, i afirmaciji vječne drugosti svakodnevnog ili prozaičnog, poput nešto kasnije napisanih Stevensovih „Crvenih kolica”, bilo kroz redanje nizova pojavnih elemenata u čijoj osnovi je pregrupisanje stvarnosnog „materijala”, što naročito kod Cendrarsa donekle priziva whitmanovske kataloge kao izraz poriva za erotsko-mističnom sveobuhvatnošću doživljenog postojanja. „Poetika stvarnosti” nadalje podrazumijeva neizbježno preoblikovanje, transpoziciju, osjetilnog doživljaja, a ne same fantomske stvarnosti, te kao takva umjetnički proces shvaća kao prevod prevoda, ili kao dvostruko posredovani put od svijeta do teksta čiji je krajnji proizvod invencija stvarnosti, odnosno artefakt—umjetničko djelo s vlastitom materijalnom pojavnošću i vlastitim legitimnim redom postojanja. To dakako podrazumijeva i naročitu iskustvenu recepciju njihove poezije koja analitičkoj i neizbježno reduktivnoj interpretaciji pretpostavlja neposredni doživljaj, a modifikacije ovakvog poimanja kako artefakta tako i recepcije kod Apollinairea, Cendrarsa i Reverdyja nalazimo ne samo u kasnijim tokovima od futurizma i dadaizma do visokog modernizma, nego i u neoavangardističkim strujanjima unutar američkog eksperimentalnog postmodernizma 1960-ih i 1970-ih. No, Radeljković nikad ne gubi iz vida prelomni historijski trenutak ranog 20. stoljeća, kad su Apollinaire, Cendrars i Reverdyja, baš kao kubist Picasso ili začetnik bečke atonalne škole, Schönberg, bijeg od mimeze, suprotno pojednostavljenom gledištu nenaklonjenih konzervativnih savremenika, zapravo shvaćali kao krovni pojam pod čijim okriljem su nastajala raznovrsna formalna i stilska rješenja s ciljem približavanja „stvarnosti” u višepomenutom smislu, dakle kroz sugestiju i nagovještaj, no nikad nauštrb lirizma i vizije, što i jeste suština estetske revolucije koju u poeziji svojom analizom-sintezom utjelovljuju tri rečena autora.

Pri tom Radeljković neprestano pravi iskorak izvan pojednostavljenih stereotipnih predodžbi o istovjetnosti kubizma i nove eksperimentalne poezije i uvjerljivo argumentira zbog čega su sva trojica pjesnika tek koristili kubističke utjecaje u kombinaciji s raznorodnim elementima preuzetim iz drugih slikarskih pravaca poput futurizma ili ekspresionizma, ili iz drugih grana umjetnosti i šire, a sve u cilju radikalne inovacije koja se reflektirala na cjelokupnu umjetnost uz uvažavanje specifičnosti datog umjetničkog medija. Baš kao što odbacuje odveć jednostranu tezu da su rečeni pjesnici tek sljedbenici kubizma, Radeljković ne pristaje ni na nepreciznu tezu da su oni (pogotovo Apollinaire) tek preteče nadrealizma, već obrazlaže na koji način su zapravo rodonačelnici svekolikog modernog pjesničkog eksperimentalizma, uključujući nadrealizam, i prelomna umjetnička pojava u historiji moderne književnosti kroz problematiziranje poimanja stvarnosti i suodnosna stvarnost – fikcija (ili postmodernistički

„stvarnost“ – „fikcija“), što se kao ključno umjetničko pitanje proteže kroz cjelokupno 20. stoljeće, te nastavlja biti u žiži kritičko-teorijskih prijepora u navodno „post-teorijskom“ 21. stoljeću. U ovom kontekstu je naročito zanimljiv autorov dijalog s Muratovom savremenom ikonoklastičnom periodizacijom i klasifikacijom perioda nadrealizma koji sadrži legitimno upozorenje: „književni historičari i kritičari su dužni osloboditi se stajališta koja nisu njihova“ (Radeljković, str. 37) i na tom tragu Radeljković slijedi vlastitu preporuku, zauzimajući se za redefiniciju oslobođenu apsolutiziranja Bretonovih stavova o Apollinaeru, čime potvrđuje svoj istraživački integritet i ne dozvoljava nekritičko preuzimanje ozvaničenih „istina“ i procjena.

U fokusu drugog poglavlja je moderno percipiranje vremena, odnosno istovremena zagledanost u vlastitu epohu i, još važnije, izvan nje. Svijest o vremenskom lomu između prošlosti i sadašnjosti, te sadašnjosti i budućnosti, se, između ostalog, ispoljava kod trojice pjesnika kao ono što će modernist T. S. Eliot nešto kasnije nazvati „historijska svijest“, dakle sposobnost da se sadašnjost sagleda kroz prizmu prošlosti i obrnuto i da se na taj način, paradoksalno, naglasi kako distanca između vremenâ (prezentizam) tako i njihovo preklapanje ili sličnost (npr. kroz intertekstualne aluzije), baš kao što to podrazumijeva i određenu vizionarsko-proročansku projekciju budućnosti, poput drevnih tvoraca mita o Ikaru koji su po Apollinaeru pjesničkom imaginacijom unaprijed opisali tehnološki izum modernog doba i stalni izvor njegove fascinacije-avion. U ovom kontekstu pažnju svakako zavrijeđuje Radeljkovićeva podsjećanja na Apollinaerovo vizionarsko viđenje preobražaja umjetnosti u multimedijски spektakl našeg doba, no i na to da je njegovo zamaštavanje istovremeno i stvaranje u smislu projekcije široke umjetničke primjene sredstava i tehnika koje su, uz slikare i kompozitore, zagovarali upravo Apollinaire, Cendrars i Reverdy: npr. na način da fragmentacija ili kolaž postaju preteče (post)modernog „samplinga“.

Specifičan doživljaj sadašnjosti u pjesništvu Apollinaera i Cendrarsa (od 1912.) i Reverdyja (od 1915.), pokazuje autor, se ispoljava kao poravnavanje vremenâ u beskrajno razvučenu sadašnjost putem fragmentacije i simultanosti, što međutim ne sprječava prosijavanja vječnog i vanvremenskog, što još jednom svjedoči o avangardizmu rečenih pjesnika, kada znamo da je jedinstvena temporalnost okosnica moderne (i modernističke) umjetnosti. Posebna vrijednost Radeljkovićeve analize u ovom dijelu se ogleda u filigranskom bilježenju razlikovnih nijansi u temporalnosti italijanskih futurista i Apollinaera; formuliranju suptilnih pomaka u Apollinaerovom poimanju unutrašnjeg i vanjskog vremena, odnosno simultanosti vremenskog kontinuiteta i diskontinuiteta u odnosu na Bergsona; te minucioznoj analizi podudarnosti i razlika u modernom poimanju temporalnosti, doživljaju dvojnosti moderniteta (koji podsjeća na Eliotovu duplu ekspoziciju u *Pustoj zemlji*) i dvosmjerne percepcije vremena, te antilinearnog poravnavanja vremenskih ravni kroz simultanost i vremenske skokove u datim pjesmama Cendrarsa i Apollinaera, kao i njihovog korištenja intertekstualnosti i aludiranja. Tu obavezno valja pridodati poseban osvrt na Cendrarsovo preplitanje poetike putovanja i kozmičkog misticizma, ali i na Reverdyjevo predočavanje vremenskog toka i statičnog trenutka u svoj njihovoj paradoksalnoj istovremenosti iz čega proizilazi njegov „nemoguć“ pjesnički poduhvat da uhvati vrijeme iskorakom iz vremena. U

svim navedenim tematskim cjelinama ponajbolje dolazi do izražaja vještina Radeljkovićeve lucidne dubinske analize i umješnost dijaloga s relevantnim kritičkim teorijama i autorima.

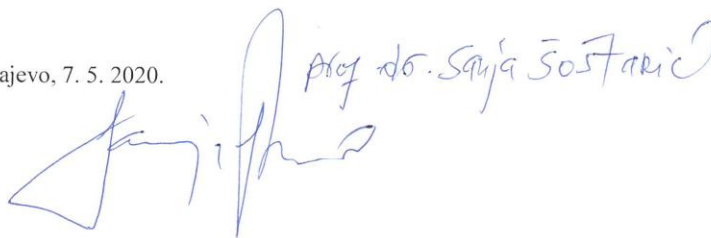
Na sličan način Ivan Radeljković razmatra narednu ključnu dimenziju modernosti u opusima trojice pjesnika, a to je percepcija prostornosti u uskoj svezi s teorijom recepcije, pri čemu je važno naglasiti da autor odbacuje isuviše rigidno, a danas prilično rašireno, svodenje kritičkih razmatranja o vremenu na epohu avangardi i modernizma, odnosno isključivu primjenu teorija prostora na književnost kasnog 20. i ranog 21. stoljeća. Nasuprot ovakvoj odveć shematiziranoj klasifikaciji, autor uvjerljivo pokazuje svu složenost doživljaja i pjesničkog konstruiranja prostora kod Apollinaiera, Cendrarsa i Reverdyja, i ujedno ukazuje na često preplitanje vremenske i prostorne problematike u njihovoj poeziji, npr. kroz često uvođenje motiva horizonta i nagovještavanje širokog raspona njegovih mogućih metaforičkih značenja i interpretativnih primjena, mada autor u ovom dijelu također podcrtava da je pojam horizonta daleko više od pojedinačne metafore, odnosno da se njime daju objediniti svi polovi cjelokupnog pjesničkog stvaranja: svijet, svijest i tekst. Najzad, autor detaljno i nadahnuto razmatra niz inovativnih pristupa kojim su rečeni pjesnici uspijevali uobličiti stvarnost prostora ili očuditi prostor stvarnosti, od geografsko-prostornih snatrenja na javi i nadahnutost entuzijazma za tehnologiju putovanja, preko anti-eurocentričnih projekcija snoviđenjskih prostora, ispisivanja tkiva i „teksta” grada koracima svojih tankočutnih šetača, do oprostorenja sugestivne atmosfere i moderne urbane melanholije putem pomno izdvojenih čujnih znakova ili Reverdyjevih zvučnih pejzaža, odnosno tipografskih eksperimenata u cilju naglašavanja materijalnosti teksta, favoriziranja sinestezijske i avangardnog urušavanja granice između likovnosti i literarnosti, odnosno formuliranja post-mallarméovske vizualne poezije, stavljene u službu predočavanja vječne podvojenosti, nedorečenosti, a time i vječne uzbuđenosti estetskog doživljaja stvarnosti nauštrb vrhunaravne maglovite i svete Ideje unutar zauvijek prevaziđenog obzora simbolizma i romantizma. Kombinirajući tekstualnost i vanlingvistička sredstva, „nova” vizualna poezija rečenih pjesnika, paradoksalno i intrigantno, doseže puninu i dubinu teksta putem poigravanja s prazninama unutar površinskog prostora stranice nauštrb konvencionalne interpunkcije ili pomoću simultaneizma zamišljenog kao stimulacija sveobuhvatnog doživljaja djela, ili se razvija u nešto drugačijem smjeru naznačenom kroz Apollinairove ludički figurativne kaligrame ili Cendrarsovu zaokupljenost oralnošću pjesničkog izraza. Najzad, prostornost se kod Cendrarsa javlja kao neobično eksperimentalni mitobiografsko-(kvazi)putopisni projekt kojim se ludički zamagljuju granice između stvarnog i zamišljenog, te favorizira jezički neuhvatljiv doživljaj umjesto reduktivne konvencionalne interpretacije, što donekle anticipira određene postmodernističke momente iz šezdesetih i sedamdesetih godina 20. stoljeća.

Pregled inovativnih anti-mimetičkih intervencija Apollinaiera, Cendrarsa i Reverdyja u tkivu moderne poezije, predočen u posljednjem poglavlju knjige, ide u prilog tezi o kontinuitetu književnosti i umjetnosti 20. stoljeća od ranih avangardista pa sve do postmodernizma. Naime, Radeljković pokazuje da je cilj brojnih inovativnih zahvata rečenih pjesnika bilo promoviranje i opredmećenje autonomije umjetnosti, no ta autonomija je izrazito anti-romantičarska i svjesno skandalozna, te se javlja, doduše u nešto modificiranom obliku, kod visokih modernista, a potom i kod (američkih) postmodernista eksperimentalnog vala, npr.

kroz Barthelmejev ili Gassov poklič da umjetnost ne treba da znači, nego da bude. Taj pregled uključuje razmatranje upotrebe očuđujućih kolaža (paralelno s kubističkom, futurističkom ili kinematografskom primjenom slične tehnike), koji pregrupisanjem stvarnosnih fragmenata upućuju na svakodnevicu dok istovremeno u žižu interesa stavljaju sam umjetnički proces preplitanja svijeta i teksta, uz osvrt na široko shvaćenu intertekstualnost, odnosno interdisciplinarnu citatnost s uplivom u oblike popularne kulture; a zatim istražuje pjesničko prilagođavanje kinematografskih tehnika kao još jedan primjer kontinuiteta u književnosti 20. stoljeća, s obzirom da vizualna poezija, kao i avangardno slikarstvo tog doba, dijele sličnu posvećenost postizanju dinamizma kroz sučeljavanje nekongruentnih elemenata, npr. putem montaže i kroz filmski jezik koji direktno upošljava čula. Najzad, gotovo u funkciji sinteze svega prethodno iznesenog, autor tumači učestalost pjesničkog motiva izlaska sunca i dekapitacije kod rečenih pjesnika kao svojevrsni pjesničko-kulturološki monolog o vlastitoj epohi sekularizma, ali i mehanizacije smrti, kada se iz odrubljene glave starog boga sunca rodilo novo sunce modernističkog prkosa i inovacije. Proces rađanja novog nam je autor zorno predočio, a za nadati se, usprkos Benjaminovim upozorenjima koja ne smijemo olako otpisati, da reprodukcija (uz fašističku i neofašističku industrijalizaciju smrti) neće uspjeti obesmisлити umjetnost, već joj samo pružiti nove mogućnosti izraza i igre.

Radeljkovićeva sistematično osmišljena studija nam daje neobično raznovrstan i temeljit uvid u obilje umjetničkih postupaka, tema i motiva Apollinaiera, Cendrarsa i Reverdyja, te na osnovu bliskog inovativnog susreta s njihovom poezijom pokazuje njihovu suštinsku ulogu u formuliranju eksperimentalnog prevrata u avangardnoj poeziji 20. stoljeća. Stoga svesrdno podržavam i preporučujem ovu knjigu kao važan, naučno-teorijski utemeljen, doprinos Ivana Radeljkovića izučavanju i analizi umjetničkih dilema, dometa i ključnih tema koje su obilježile epohu kako francuskog avangardizma i modernizma, tako i književnog modernizma kao prelomnog evropskog i svjetskog pravca, tim više što se aktuelnost date studije potvrđuje u recentnom preporodu književno-kritičkog zanimanja za revaloriziranje epohe modernizma sa svim njezinim specifičnostima, npr. u najnovijim metamodernističkim strujanjima unutar zapadnjačke književnosti i književne teorije, i u daljem redefiniranju odnosa modernizma i postmodernizma u „post-postmodernom” dobu.

Sarajevo, 7. 5. 2020.

Prof. dr. Sanja Šostarić

Biografija

Ivan Radeljković, rođen 1977, predaje francusku književnost i kulturu na Filozofskom fakultetu u Sarajevu, te se bavi književnim prevođenjem sa francuskog i talijanskog jezika, kao i naučno-istraživačkim radom u oblasti francuske književnosti XX vijeka, naročito poezije. Diplomirao je na Odsjeku za romanistiku Filozofskog fakulteta Univerziteta u Sarajevu 2002. godine, te magistrirao 2005. i doktorirao 2015. na Univerzitetu Pariz 8 u Francuskoj. Na Odsjeku za romanistiku biran je u zvanje asistenta 2006, te docenta 2016. godine. Autor je mnogih znanstvenih članaka o francuskoj poeziji i umjetnostima XX vijeka, objavljenim u zemlji i inostranstvu (Francuska, Belgija, Poljska, Srbija, Hrvatska), te izlaganja na međunarodnim konferencijama, a ostvario je i gostovanja na nekoliko francuskih univerziteta. Također vodi *Radionicu frankofonog teatra* za studente, koja je dosada realizirala sedam predstava na francuskom jeziku te ostvarila brojna gostovanja u zemlji i inostranstvu, kao i Udruženje prijatelja francuskog jezika, pri Odsjeku za romanistiku, čiji je predsjednik. Bio je sekretar stipendije „Nikola Kovač“, a trenutno je koordinator za studentske ERASMUS+ mobilnosti na francuskim univerzitetima. Učestvovao je u organizaciji međunarodnog naučnog skupa u oblasti francuske književnosti na Filozofskom fakultetu UNSA 6. do 7. juna 2014, na temu „Le canon littéraire“, u suradnji sa Parizom 8 i još nekoliko drugih francuskih univerziteta. U suradnji sa dr. Lejlom Osmanović 2018. godine priredio je višejezični *Zbornik radova u čast Nikole Kovača i Muhameda Nezirovića/Mélanges en l'honneur de Nikola Kovač et Muhamed Nezirović*.